



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESI DOCTORAL



Patum: música i festa

Anaís Falcó Ibàñez

2017

Director: Dr. Joaquim Rabaseda i Matas

Tutor: Dr. Francesc Cortès i Mir

Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia, Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Imatge de la portada: LA ESQUELLA DE LA TORRATXA. "Esquellots". Dins *La Esquilla de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i literari*, núm. 89, 2-X-1880. Barcelona: Llibreria Espanyola. Pàg. 4.

TESI DOCTORAL

Patum: música i festa

Anaís Falcó Ibàñez

2017

Director: Dr. Joaquim Rabaseda

Tutor: Dr. Francesc Cortès

Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia, Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

*Trobador del mes de maig,
rossinyol, refila i canta,
mes no deixes eixos cims
per los vergers de la plana;
no hi vinguis a la ciutat,
que hi ha una gent molt ingrata:
diu que estima els aucellets,
diu que en son cor los regala,
mes als que canten millor
los posa dins de la gàbia.*

Jacint Verdaguer (ca.1876)¹

¹ VERDAGUER (1897:213)

Sumari

Agraïments	11
Notes preliminars	17
Introducció	19
Capítol 1: festa, música i patrimoni	27
Estudiar la festa	29
Música i festa	38
Tradició i patrimoni	47
Capítol 2: històries de Patum	59
Cronologia	61
Resum històric	67
La mirada externa	77
Història sonora	84
Músics, cobles i sardanes	104

Capítol 3: anàlisi de Patum	117
Selecció d'imatges	119
Anàlisi d'imatges	168
Aquarel·la La Patum de Berga	168
Primera fotografia de la Patum	173
Recorts de las festes de la Mercè [fragment]	177
La Patum a Barcelona, Mercè 1902	179
Resum anàlisi d'imatges	181
Músiques de la festa	183
Els músics de la festa	186
Repertoris de músiques de Patum	188
<i>Els Segadors</i>	188
<i>Turcs i cavallets</i>	190
<i>Ball de l'Àliga</i>	194
<i>Balls Plans i Rebatuts</i>	200
<i>Ball dels Nans Nous</i>	211
<i>Salt de Plens</i>	215
<i>Tirabols</i>	220
<i>Ella s'ho Pensa</i>	232
<i>Ball de Maces</i>	234
Himne de Berga	235
Saltar, dansar i ballar	236
Cantar la Patum	237
4t capítol: Tabaler	243
Selecció d'imatges del Tabaler	245
Selecció d'imatges del Tabaler	246
Anàlisi d'imatges del Tabaler	255
El Típic Xamberg	255
Tabaler republicà al poble Espanyol	257
Resum anàlisi de les imatges del Tabaler	259
El nom de Patum	260

El ritual, el Tabaler i el Tabal	268
El model sonor del Pa-tum	275
Conclusions	285
Glossari	293
Índexs	297
Índex de figures	299
Índex de taules	300
Fonts d'informació i bibliografia	303
Informants	305
Arxius i biblioteques consultats	306
Publicacions periòdiques consultades	306
Recursos digitals	307
Discografia	308
Bibliografia	310
Annexos	345
Entrevista a Carles Prat, antic Tabaler	347
Selecció d'imatges actuals	355

Agraïments

En primer lloc vull agrair als diferents professors del Departament d'Art i Musicologia de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, especialment al Dr. Francesc Cortès l'acceptació i bona predisposició de tutorar aquesta tesi. En segon lloc, als professors de l'Escola Superior de Música de Catalunya amb qui he tingut l'oportunitat de seguir les seves classes per tal d'endinsar-me millor en l'apassionant món de la musicologia. Amb alguns d'ells he interactuat directament per tal de resoldre dubtes en el procés d'aquesta recerca i vull fer especial esment a Sílvia Martínez, Jaume Ayats i Gianni Ginesi.

A les diferents biblioteques i arxius que m'han facilitat sempre les portes i dubtes a l'hora de trobar les dades adequades. Vull agrair especialment la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma, l'Arxiu Comarcal del Berguedà, la Filmoteca de Catalunya, l'Abadia de Montserrat i el Centre de Documentació de Cultura Popular de la Direcció General de Cultura Popular (DGCPAA), Acció Culturals i Associacionisme, entre altres. En tots aquests espais he gaudit de la gran tasca que fan tots els arxivers i documentalistes. Faig esment, a Josep Massot i a Rosa Saz per la seva resposta i ajuda.

Durant diferents mesos he compartit feina laboral en el vessant documental amb els diferents tècnics de la DGCPAA. D'ells admiro la confiança que han tingut amb mi amb la feina i també, a l'hora de deixar-me consultar les diferents necessitats que he tingut en hores extres i resolent dubtes. A Verònica Guarch, Marcos Yáñez, Rosa Canela, Isidre Malagarriga, Toni Serés i Jan Grau per facilitar-ho tot, i especialment a Joaquim Manyós. Amb ell hem compartit hores i hores de converses sobre la música i l'administració, l'ordenació dels fons i una quotidianitat enriquidora. També, en aquest camp, a Ramon Vilar i Pilar López. De tots ells he après utilitats i aplicacions del coneixement musicològic. En aquest entorn, també m'han ajudat molt a orientar-me en l'antropologia sobre patrimoni i etnologia uns bons companys, així que si no fos pel Roger Costa, en Rafel Folch i l'Elena Ramírez tot hauria sigut més complicat. A més a més, a les converses del dia a dia i cops de mà de l'Èlia Romaní, la Marta Cava, en Galdric Iglesias i la Daria Ripoll.

En un camp laboral paral·lel Musicològics, amb la Maria José al seu capdavant, m'han format en el vessant de la difusió musical en el Museu de la Música. Gràcies

a ells he pogut sobreviure millor econòmicament durant aquest temps, però a la vegada he gaudit d'un aprenentatge i experiència increïbles que m'han fet no oblidar que fem recerca per difondre el coneixement a petits i grans de la millor manera possible. Així mateix, a tot l'equip del Centre Artesà Tradicionàrius, però especialment als alumnes del taller de violí. Ells m'han deixat experimentar durant molts anys els ritmes de ball, m'han ensenyat a gaudir d'ensenyar, m'han permès que els hi col·loqués melodies de Patum a tort i a dret, i alhora, han entès que els deixés sense classe cada dijous de Corpus sense discutir-m'ho. També, als companys dels grups de música, que m'han permès tocar a moltes festes i gaudir de crear i fer música sense parar, especialment amb l'aventura de Corrandes són Corrandes.

Al llarg d'aquest camí de recerca he hagut de moltes ajudes a l'hora de resoldre dubtes o obtenir materials concrets. Iris Gayete, David Garcia, Jordi Sabata, Gerard Font, Xavier Rota, Roser Serrano, Martí Villegas, Denis Rojo Marc Riera, Francesc Tomàs, Amadeu Carbó, Xavier Roviró, Jordi Fàbregas, Lluís Gelis, Edmon Ribatallada, Albert Rumbo, Carles Sans, Teresa Solà, Joan Simelio, Anna Andreu i Gerard Díaz. A més, al bon temps dedicat de Teresa Soler i en Rafel Mitjans. També, a Carles Mas, per orientar-me entre mantovanes, villanos i pavanès, però que també m'ha fet entendre el gest i el moviment del nostre territori. Agraïxo a Joan Parera el seu gest d'haver-me facilitat fotografies que m'han permès acabar d'il·lustrar amb més qualitat i més colors. I a la Núria Simelio, per la bona predisposició a ajudar-me i tots els consells acadèmics i pràctics.

A tots els informants, tant els entrevistats com els que he fet servir per resoldre dubtes, la seva paciència i bona predisposició en ajudar. En el camp berguedà vull agrair a Sergi Cuenca, a Dani Palou i a Maria Gelabert els diferents matisos de la música i músics de Patum. A Carles Prat, dedicar un temps a fer una molt bona entrevista que m'ha permès descobrir i entendre millor un dels batecs més importants de Patum. També a la Queralt Roca, a qui vaig fer la primera entrevista d'aquesta recerca. A més, ella, juntament amb tota la família Gumí-Roca, em van permetre viure el meu primer Corpus sencer a Berga, amb dinar de festa inclòs i un balcó més que privilegiat a plaça. A la Núria Gelabert i en Miquel Casals, per

facilitar-me contactes, resoldre'm dubtes i compartir salts. A Joan Sala, que ens vam conèixer fa vora quinze anys a Barcelona i va ser el primer a explicar-me la feina d'un músic a Patum. Després de moltes experiències i converses compartides amb ell, he entès moltes més coses de Berga i Patum. A la vegada, per tots els dubtes resolts. Així mateix, agraeixo a tota la Cobla Ciutat de Berga haver-me deixat viure l'experiència de dur la bóta o tocar els plats entremig del Passacarrers i al Memorial Ricard Cuadra, haver-me confiat tocar el bombo al CAT quan els hi ha fet falta. Gràcies a aquesta experiència he entès part de la bogeria de tocar a Patum, però també els diferents funcionaments interns. Al bar de la Barana, i la Fina, que m'han alimentat i permès una taula quan ha fet falta amb el millor gust i bon humor.

Han sigut moltes Patums per créixer juntament amb la família Farràs-Costa. A ells els hi he d'agrair la casa, el balcó, l'amistat i les facilitats per sobreviure millor cada festa durant tants anys. Al Jaume, en concret, per haver-me facilitat tants materials i explicar tant sobre l'emoció festiva i les històries de Patum. Però sobretot, a ell, juntament amb en Pau, la Queralt i la Mercè, per haver-me ensenyat a ser a plaça, a saltar, a ser davant, a ventejar-me amb les faldilles dels Gegants, dansar enmig de la gent. Uns aprenentatges que m'han permès sentir i gaudir d'una forma més intensa tota Patum.

Als meus pares, Marta Ibàñez i Francesc Falcó, per facilitar-me tant la vida i ajudar-me entre arxius, biblioteques, llibres, datar fotografies, fos amb la urgència que fos. Especialment, a tota la correcció lingüística i lectura de la meva mare. Però també a l'experiència de viure tantes festes, tants gegants, tants diables, tantes places de calor per veure un castell i tants llibres que ens han colgat a casa, però que no hauria tingut mai tan presents. A la vegada, per haver-me portat cap a aquest "vici" i haver-me'l fet entendre per primera vegada quan era ben petita.

Al Christian Simelio, per haver-me acompanyat per tantes patums de vida durant aquests anys de recerca i amb qui hem compartit els patiments i les alegries d'aquesta recerca. Per les ajudes pràctiques, els buidatges de cançoners, acompanyar-me per tants pobles i per moltes idees que hem creat conjuntament. Amb ell hem discutit sobre moltes festes, política i història, però sobretot hem gaudit de viure'n moltes plegats, entre enfarinades, aigua, foc i molta música.

Aquesta aventura la vam iniciar tres doctorands en unes circumstàncies semblants tot esmorzant. Amb en Pau Vila i en Pepe Reche hem compartit tota una experiència llarga. A ells els hi agraeixo la resolució de dubtes, la companyia davant d'aquest procés tan solitari i la valentia que han tingut d'afrontar aquest temps i m'han transmès per tal de compaginar concerts, classes, vida i tesi.

Al Dr. Joaquim Rabaseda li agraeixo la bona direcció, la correcció i la confiança. Amb ell he sigut més conscient de la força de la musicologia, la utilitat de l'anàlisi i com encarar una recerca d'aquestes característiques. I sobretot, m'ha motivat en tot moment a seguir endavant, veient sempre el final abans que jo mateixa.

Notes preliminars

Abreviacions

ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
BC	Biblioteca de Catalunya
DCVB	<i>Diccionari català-valencià-balear</i> (ALCOVER i MOLL, 1985)
DGCPAA	Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals
Pàg.	Pàgina
UNESCO	Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura

Notes preliminars

Les traduccions terminològiques d'autors en altres llengües al català són fetes per l'autora. Totes les imatges poden disposar de drets a l'hora de reproduir-se. Aquí són només utilitzades en finalitat d'investigació acadèmica.

Introducció

Dijous abans de Patum. La Banda del Memorial Ricard Cuadra es disposa a fer el concert que des de fa dues dècades realitza al Centre Artesà Tradicionàrius de la Vila de Gràcia. La banda està composta per músics de les dues formacions que toquen a la festa berguedana i en record d'un músic que a finals del segle XX va veure que calia polir cert descontrol de la música de Patum, que calia tocar-la diferent. Diverses obres s'interpreten, algunes d'estrena, altres ja s'havien estrenat feia uns anys, de tants compositors que s'han inspirat amb la música de Patum per crear les seves obres. Tot seguit toquen tot un salt de Patum, amb els arranjaments de Joan Baptista Lambert. La gent, visualitza en el seu record la pròpia vivència de la festa, asseguda a una cadira d'una sala de concerts, parodiant certs comportaments patumaires. L'endemà, la televisió catalana pública es prepara per fer la seva notícia anual sobre Patum. Enguany, però, amb exposició de la polèmica interna berguedana: hi ha un sorteig per fer de Ple, una resolució que l'Ajuntament ha adoptat després de diferents disputes dins la comparsa de Plens. Dos dies més tard, un noi jove de Sant Gervasi xiula *La Patumaire* assegut en una plaça, tot escrivint un missatge de mòbil a un amic: «enguany no puc venir a Patum, tinc exàmens». Al mateix moment a Berga fan un salt de Macets per provar els fuets que es faran servir a partir de dimecres, vigília de Corpus. El Tabal va ressonant.

Els processos de patrimonialització s'han anat institucionalitzant al llarg del segle XX. Les festes han sigut objecte de diferents voluntats polítiques més o menys marcades a cada moment. Diferents peticions civils i polítiques generen aquests processos amb les necessitats socials de cada època. En ple segle XXI diferents manifestacions culturals festives de l'àrea nord-occidental de la Mediterrània lluiten per obtenir la titularitat d'una declaració de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, potser tan sols per ser algú dins un sistema global. En aquests processos es generen discursos per tal d'adequar-se als objectius, uns discursos que es fixen per sobre d'unes realitats molt més complexes, com ho són les festes.

L'estudi de la festa per part d'antropòlegs, sociòlegs o historiadors xoca amb els discursos polítics que hom adopta. Se simplifiquen unes pràctiques festives, a la vegada que un abús d'arguments escanya la flexibilitat i codis propis de cada festa. La música entra en aquests discursos d'aquesta manera: s'intenta explicar l'objecte

sonor. Tot i així, es fa lluny d'especialistes i lluny d'un sistema molt més divers. Tots aquests discursos de patrimonialització transformen la festa, i a conseqüència, potser, també la música.

Partint d'aquestes premisses em vaig disposar a estudiar aquests fenòmens en el marc d'una tesi doctoral. Com afecten els processos de patrimonialització de la festa en el camp musical? Aquesta pregunta és la que m'ha mogut per tota aquesta recerca. Vaig decidir, amb il·lusió i por a la vegada, aplicar-ho en un cas d'estudi que intuïa que era dels més afectats per aquests processos en moltes etapes diferents de la història. L'anomenada Patum de Berga ha sigut la que m'ha permès plasmar aquesta inquietud i treballar aquesta recerca.

Patum ha sigut molt estudiada i això em generava dubtes. Però el cert és que era un marc idoni per als objectius i era un camp prou verge pel que fa al seu estudi musicològic, pròpiament dit. Més d'un pensaria que era un rampell per la seva extensa popularitat. Però les meves reticències amb la titularitat de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat i certes observacions realitzades durant anys em movien a respondre moltes de les diferents preguntes formulades.

La meva hipòtesi d'estudi, per tant, va ser que els processos de patrimonialització afecten la música i ho fan de diferents maneres. Els objectius proposats han sigut determinar quin és el diàleg entre les diferents realitats narratives i musicals i com aquestes es transformen mútuament per a les diferents necessitats.

La metodologia de treball ha comptat amb tres vessants: la immersió teòrica dels processos patrimonialitzadors de les festes, l'estudi històric narratiu i comparatiu del cas d'estudi i l'observació analítica de diferents realitats observades. M'han servit tècniques pròpies de la musicologia històrica i de l'etnomusicologia tradicional. El treball de camp s'ha basat en entrevistes de profunditat i una constant observació participant del cas d'estudi amb presa de notes al terreny i seguiment constant durant l'any. L'anàlisi que he utilitzat ha sigut, sobretot, a partir de les imatges i la música.

Així doncs el resultat d'aquest treball es conforma en quatre capítols que consten del marc teòric, la part historiogràfica del cas d'estudi i dos capítols més d'anàlisi.

El primer capítol té tres apartats de marc teòric per a la recerca. En la primera part plantejo la trajectòria d'estudi de la festa a les ciències socials tot fent un repàs de les teories més rellevants. En aquest sentit es pot veure que hi ha un pas entre entendre la festa d'una forma essencialista i absoluta, a veure-la d'una forma estructuralista i com a construcció social. La festa s'ha tornat un objecte d'estudi important a l'antropologia i la sociologia, però, en canvi, dins la musicologia és un focus dispers i integrat dins altres temàtiques d'estudi. Així que a la segona part hi ha un repàs històric de la disciplina musicològica i els seus passos per entendre la música com un procés cultural, sense perdre de vista l'objecte sonor en sí. En aquest apartat apareixen algunes de les teories més rellevants que involucren el tema de la música i la festa i la meua proposta a focalitzar el tema d'estudi de "música i festa" dins la disciplina. Finalment, en el tercer apartat podem llegir-hi un resum dels processos més contemporanis i més en auge dins el camp festiu. És per això que en aquesta part es parla dels processos de patrimonialització, folklorització i una reflexió entre l'ús dels termes "tradicional" i "popular" en l'aspecte legislatiu i festiu. A la vegada, poso èmfasi en la necessitat d'analitzar els grans processos de patrimonialització per part de la UNESCO en el camp festiu i, en concret, català.

El segon capítol és una síntesi historiogràfica del cas d'estudi de Patum des de tres punts de vista. En el primer hi ha un resum històric de la festa de Patum en base a la gran documentació generada sobre la festa. En aquest apartat s'hi poden conèixer els principals relats que conformen els mites originaris i com aquests es creen en diferents moments de la història. Tot seguit, hi ha un focus cap a la mirada externa, es a dir: com Patum ha sigut vista i tractada des de fora de Berga en diferents moments històrics. Per últim, tot aquest procés l'he plantejat des del punt de vista musical i la història sonora de la festa. Hi ha un clar paral·lelisme voluntari entre les dues primeres parts i aquesta. Ja que la conformació de la música i la seva fixació va formar pas d'un procés de presentar la Patum a fora de Berga de cara a un nou segle, el XX.

Els dos capítols següents són analítics i discursius a la vegada. En el primer hi ha una selecció d'imatges generals de la festa que expliquen diferents moments històrics i

visions. D'aquestes, n'he seleccionat les més rellevants per a la recerca i les he analitzades. Tot seguit, i en el mateix capítol, he explicat tot el model sonor de la Patum avui, amb els diferents comentaris a cada una de les músiques seleccionades. Amb aquests punts de vista en aquest capítol s'hi troben les diferents contradiccions entre un discurs homogeni i de continuïtat històrica amb una realitat més versàtil, adaptativa, i compartida amb diferents manifestacions de fora de Berga.

He deixat, en canvi, el Tabal per a un capítol final. S'ha repetit fortament que Patum prové de l'onomatopeia del gros Tabal que acompanya la festa. En aquest capítol analitzo aquest aspecte i el mateix Tabal. El Tabal s'ha estudiat com a peça i instrument, però la seva activitat i model sonor no havia sigut explicat. A la recerca m'he trobat que aquest "so originari" tenia uns codis molt vius, transmesos oralment i que expliquen que allò que no ha format part del discurs oficial segueix uns codis d'activitat amb sistemes de transmissió culturalment adaptats i dins el sistema social de la festa. En aquest sentit demostra allò que l'etnomusicologia ha lluitat per transmetre sempre: la música no és sols l'objecte sonor sinó tota l'activitat que la fa ser i existir. Els discursos i polítiques que fixen transformen i simplifiquen processos complexos i des del meu punt de vista, potser més interessants.

He trepitjat la plaça de Sant Pere sent Patum aproximadament durant vint anys. Algun any no, perquè no hi havia mitjans o perquè, com el noi jovenet que comentava al principi: «tenia exàmens». El primer cop que hi vaig anar, de la mà dels meus pares, vam arribar-hi de bon matí per veure la Patum de Lluïment. Érem a les escales de l'Església, talment com hi vam ser a la nit. Allà vaig aprendre'm l'ordre de les diferents comparses i algunes de les seves músiques més emblemàtiques: òbviament *Els Nans Nous* tot picant de mans. Coneixia el *Ball de l'Àliga*, perquè un llibre d'Ireneu Sagarra que seguíem a l'escola de música de Sabadell ens el feia solfejar. Però sí que recordo haver vist el mosaic de l'Antic Hospital, una exposició al Museu i sorprendre'm de les rajoles del carrer Major amb les diferents comparses gravades a terra. Va ser una immersió de menys de vint-i-quatre hores. A la nit vam menjar un entrepà vint minuts abans no comencés Patum

asseguts a les escales. Era un diumenge, dia dels visitants. Vam quedar-nos fins a veure el primer salt de Plens. Va ser increïble tot aquell foc i fumarada. La sorpresa era indescriptible. Quan tornaven a sentir-se els Turcs i Cavallets ja estàvem anant a buscar al cotxe. Innocent de mi vaig dir als meus pares: “això fa vici, oi?”. Els nostres bons amics ens van acollir a casa tots els anys successius, un balcó m’ha permès controlar mitja plaça de forma descansada, mentre la plaça s’ha anat omplint més de gent any rere any. Aquell primer cop meu havíem sortit sense dificultats ni empentes. Cada Patum ha marcat, com en la vida dels berguedans, que havia passat un any i n’he fet els diferents rituals d’inici. Anar a fer el primer salt a plaça, el primer salt de Plens, saltar a davant, el primer Passacarrers... El cotxe petit d’una amiga més gran ens permetia fer moltes Patums. Barana amunt i barana avall m’ha permès viure moltes festes entre el balcó i la plaça i jo mateixa he anat vivint la massificació cada cop més gran.

Quan et disposes, però, a fer una recerca tot allò que has viscut serveix, però canvia de punt de vista. M’he enfrontat al doctorat amb un cas d’estudi conegut, però que tenia les seves pròpies “patums” per estudiar-lo. Aquesta inseguretat d’observadora ha tingut els seus avantatges i inconvenients. He tractat de reconvertir els inconvenients en avantatges. Ser de fora de Berga m’ha permès no tenir cap lligam social que em casés en sectors ideològics de la festa. Per altra banda, el coneixement intern i els bons amics m’han facilitat unes entrades que mai hauria tingut. Aquesta dualitat de profund coneixement de gent i de la festa, però amb visió externa s’han sumat positivament i el treball no ha entrat dins els canons d’investigació patumaire i ha passat desapercebut per les diferents autoritats polítiques i investigadores. Tot plegat m’ha generat més llibertat i poder tenir una visió més àmplia.

Finalment, vull destacar que aquesta recerca l’he realitzada sense cap mena de beca ni ajut econòmic. Aquest impediment m’ha permès haver seguit activament de músic i fer feines que m’han lligat directament a la utilitat i aplicació de les recerques. Fent classes de violí m’he servit de les recerques musicològiques, treballant a la Direcció General de Cultura Popular he viscut de primera mà els discursos d’intervenció política en l’aspecte del patrimoni festiu, i tocant cada cap

de setmana he pogut plantejar-me les diferents formes de l'ofici de músic i les seves funcionalitats a moltes festes arreu del país. Per tal raó, vull incidir que aquesta mancança de possibilitats de dedicació ha aportat per altra banda una visió de voler fer recerca que tingui una incisió en la vida política i social del dia a dia, i que interactuï i ajudi a un pensament crític com treballem i vivim les festes i la seva música. I tal i com finalitzen moltes introduccions de bibliografia patumaire: bona Patum!

Corpus 2017

Capítol 1: festa, música i patrimoni

Estudiar la festa

Definir què és la “festa” al context català actual porta a observacions que afecten i qüestionen el que som com a societat. I és que la festa qüestiona en general. Potser és per això que ha atret molts intel·lectuals a estudiar-la, des de diferents disciplines del coneixement. Aquesta atracció per estudiar la festa no deixa de voler respondre a la il·lusió de comprendre el comportament humà, les seves contradiccions i transformacions. Ja va atreure nombrosos pensadors, pares de les ciències socials, que amb una mirada a “l’altre” van explicar la pròpia societat. I aquesta festa - diga’n «efervescència col·lectiva»², «potència subterrània»³, «ritual de pas»⁴, «caos primigeni»⁵ o «*communitas*»⁶ - ha permès desenvolupar nombroses teories del pensament.

Aïllar la festa, com un element en ell mateix, és quelcom artificial, però que permet centrar-se en el seu funcionament o estructura. Tanmateix, això no la desvincula de la seva relació directa amb la resta d’activitats d’un grup o comunitat, que és on cal sempre veure-la, com a situació social que és. Tradicionalment, s’ha tingut present que la festa és l’oposició dialèctica de la quotidianitat, però cal matisar-ho. Sota el tema de la festa, hi podem englobar moltes manifestacions que s’anomenen diferent.⁷ I, a la vegada, sota el propi nom hi pot haver una diversitat de celebracions molt gran, algunes que s’allunyen i poden posar en dubte el concepte més epistèmic. Aquesta diversitat de significats de la paraula, i els seus derivats, expliquen el propi qüestionament sobre què és la festa en temps contemporanis. D’aquestes idees, n’han vingut anàlisis actuals, crítiques amb la idea essencialista del que és pròpiament “festa”.

² DURKHEIM (1912:232-240)

³ MAFFESOLI (1988:[61]-102)

⁴ GENNEP (1909:11-23)

⁵ CAILLOIS ([1939:124-136)

⁶ TURNER (1969: 94-97)

⁷ La festa passa a ser un tema d’estudi pel coneixement, i per entendre’n diferents fenòmens. Aquests fenòmens no sempre seran definits com a festa però, en canvi, els podem entendre sota aquest paraigües. Seria exemple parlar d’un ball, un aplec, un sant determinat o un temps del calendari en sí, entre molts altres.

En la festa hi ha un seguit de contradiccions que generen una tensió entre els diversos elements que hi intervenen. Es creu, d'entrada, que la festa és un temps per divertir-se i ser feliç, però el cert és que també pot ser un temps tràgic. La festa no és fruit de l'oci, com s'ha intentat que sigui en els darrers anys des de la invenció del lleure contemporani. La voluntat de dominar les festes des del poder ve per aquest motiu, ja que els codis que hi imperen no són els del seu control. Si avui dia el "Carnaval" no és una festa rellevant és perquè no sols és un moment d'alegria i rauxa. En un temps passat el Carnaval podia ser un temps que implicava violència, que feia sortir qualsevol del seu espai de seguretat habitual per trobar-se immers sota unes noves normes socials per uns dies. La pretesa harmonia social de la festa crea una relació molt tensa que fàcilment pot dur al conflicte.

Si s'ha estudiat des de moltes disciplines acadèmiques és, també, perquè desperta un seguit de motivacions per descobrir una part allunyada del raonament humà més habitual, que respon a uns codis col·lectius i que funciona gràcies a unes emocions que es creen i recreen en un període determinat. Quan la música intervé en el procés festiu ho fa de la mateixa manera, i per això, des de l'etnomusicologia, ha sigut un dels eixos d'interès rellevants, tot i que ha estat estudiat de forma molt dispersa. Des dels inicis de les ciències socials la festa ha ocupat un espai important dins el pensament. Especialment, lligada a la idea de ritu i ritual. En aquest sentit Émile Durkheim va posar moltes de les bases sociològiques que permeteren anar desenvolupant diferents discursos. Durant les dècades dels anys 70 i 80 va ser un tema habitual per a la sociologia i l'antropologia, i també la filosofia i la psicologia. Altres mirades, han sigut des de vessants més històriques i medievalistes per un cantó; més empíriques, per un altre. A Catalunya és un tema que ha atret molt i que ha desenvolupat diferents teories i explicacions, en moltes línies.

Què és festa, i què no ho és, és una pregunta recurrent per a qualsevol que s'ha enfrontat a aquesta temàtica. I molt més, quan es vol definir. Preguntar-se què és festa no deixa de ser un qüestionament a la pròpia societat. Franco Cardini va arribar a exposar que la festa es planteja més com una pregunta que com una

definició.⁸ Manuel Delgado afirmava que «la festa popular són massa coses distintes com perquè qualsevol teoria general sobre ella no acabi diluint la seva explicació en el purament conjectural i abstracte».⁹ Tanmateix, corrents més pragmàtiques han adoptat certes definicions genèriques que permeten aproximar-s'hi. Un exemple és la proposta d'Antonio Ariño i Sergi Gómez –tot i així, matisada i argumentada– en què van definir la festa «com una pràctica col·lectiva consistent en un conjunt d'actes, que es desenvolupen en un temps/espai específic, mitjançant els quals hom celebra alguna cosa».¹⁰ Aquesta definició posa èmfasi a l'element col·lectiu, a la successió d'actes i la creació de temps i espai, i l'aspecte de celebrar. És per tant, prou àmplia per servir de definició genèrica, però deixa de banda molts aspectes que ajuden a explicar la festa, fins i tot des del punt de vista dels mateixos autors.

La sociòloga Agnès Villadary va exposar que el terme “festa” ha adquirit un significat difós i “indefinit” al llarg del segle XX. Ella mateixa va apuntar que hi havia un element poc mesurable empíricament, que feia que una acció fos festa o no. Aquesta característica provoca que sols els participants de la comunitat que fa la festa siguin aquells que poden dir si l'objectiu ha estat reeixit o no.¹¹ Per tant, hi ha tensió en aquest tipus de celebració. Les voluntats personals depenen d'un èxit col·lectiu que fa perdre el control individual de la situació. Tot i així, aquesta pregunta definitòria no era formulada d'aquesta manera amb els predecessors, pares de les ciències socials. Ells buscaven entendre el funcionament social i ritual de tota activitat, i la festa com una part d'aquest engranatge. Vegem-ne alguns desenvolupaments, tot seguit.

A la segona meitat del segle XX hi va haver la tendència de veure la festa com a quelcom que s'anava perdent a la societat contemporània i de la qual sols quedaven certes traces. Hi havia una idea i por que la civilització industrial i tecnològica destruís del tot aquesta vivència. Es veia la festa com un element essencial i ontològic de les societats “originals”. S'agafava el “Carnaval”, un

⁸ CARDINI (1984:18-25)

⁹ DELGADO (2003:41)

¹⁰ ARIÑO i GÓMEZ (2001:21)

¹¹ VILLADARY (1968:11 i 12)

Carnaval ideal i provinent de les “festes dels boigs”, com a paradigma, «festa mare»¹² i canònica original que s’assemblava més a l’ideal de quelcom que representava la festa en un temps remot. Es veia en ell el retorn al “caos original”¹³ i la part més “animal” i “salvatge” de l’ésser humà. Claude Gaignebet i Marie-Claude Florentin tractaven així el Carnaval i des d’un punt de vista antropològic.¹⁴

Aquesta “essència festiva” havia sigut llargament desenvolupada i descrita per Georges Bataille¹⁵, Jean Duvignaud¹⁶ o Mircea Eliade¹⁷, entre altres. En aquest sentit, tots es remetien a relacionar-ho i treballar-ho des de la idea que a la festa hi ha “ritus” i se’n desprenen significats. Tal i com van explicar Antonio Ariño i Salvador Cardús, el ritu pot desprendre un ús més restringit quan se’n parla des del punt de vista religiós; o un ús més lax quan es tracta com a conducta formal i rutinària.¹⁸ Tot i així, la tendència va ser a difuminar el terme i és per això que l’ús de la substantivació de “ritual” va passar a poder obrir una anàlisi més àmplia, com la que encabeix l’estudi de les religions civils. Aquest punt de vista permetia veure el ritual com un procés de comunicació, amb un sistema codificat específic i compartit. La festa s’entenia com un ritual sobretot per la seva capacitat d’emboïllar simbòlicament una sèrie d’accions que tenien un ordre i una seqüència. A nivell pragmàtic, tal i com Antonio Ariño i Salvador Cardús plantejaven, “com a acció comunicativa, el ritu adopta l’estructura d’un programa amb seqüències”.¹⁹ Manuel Delgado hi afegia la idea de repetició i concordança dels diferents actes i la seva interpretació són percebuts com a «obligatoris».²⁰ Pel

¹² Terme utilitzat al títol d’ARIÑO i GÓMEZ (2001), en un sentit menys essencialista.

¹³ CAILLOIS ([1939:124-136)

¹⁴ GAIGNEBET i FLORENTIN publiquen *Le Carnaval* (1974). En el llibre s’hi exposa la construcció del calendari festiu des dels rituals de fertilitat que construeixen els contrastes humans i col·lectius davant la terra eixorca durant un temps de l’any. En aquest sentit podem entendre la construcció de les festes d’hivern amb la continuïtat del Nadal amb el Carnaval. I, en definitiva, entendre la representació del clímax del Carnaval com a eix constructor del calendari.

¹⁵ BATAILLE (1973:71-73)

¹⁶ DUVIGNAUD (1973:28-32)

¹⁷ ELIADE (1957:61-69)

¹⁸ ARIÑO i CARDÚS (2005:14)

¹⁹ AMIGÓ (2005:17)

²⁰ DELGADO, coord.. (2003:[7])

seu vessant ritual, la festa fa que una experiència emotiva i corporal prengui un significat simbòlic en la col·lectivitat.

Ara bé, se'n desprèn la problemàtica de tendir a veure el ritual inserit en tota activitat humana, sense distinció. Aquesta problemàtica extreu el tret diferencial que pot desprendre el ritual, o els processos de ritualització. Per això, és interessant la visió de Catherine Bell que en la voluntat de tornar a la diferenciació del ritual proposava un retorn a la sacralitat, entesa com a transcendència.²¹ De fet, Manuel Delgado, explicava que les conseqüències del ritual són la dotació d'un valor "especial" a tot allò que hi involucra.²² I aquest valor especial és quelcom sagrat. Però enllaçar la idea de ritual, que prové de la dessacralització del mateix ritual, altre cop amb la sacralitat provocava una dificultat de definició.

La sacralitat i la religió són implícits en tota aquesta argumentació. De fet, les primeres teoritzacions de la festa han lligat el fenomen amb els comportaments religiosos, tal i com ho féu Émile Durkheim:

«Per això la idea mateixa d'una cerimònia religiosa d'alguna importància suscita naturalment la idea de festa. Inversament, tota festa, encara que sigui purament laica pels seus orígens, té certs caràcters de cerimònia religiosa, perquè, en tots els casos, té l'efecte d'aproximar els individus, de posar en moviment les masses i de suscitar així un estat d'efervescència, alguna vegada fins i tot de deliri, que no deixa d'estar emparentat amb l'estat religiós.»²³

Seguint aquesta tendència diferents autors, com Franco Cardini²⁴ o Claude Gaignebet²⁵, van explicar la festa com una religió en si mateixa. Podríem pensar en alguna de les etimologies de la paraula religió proposades, com la que prové de "re-lligar": refer els lligams entre persones o el sagrat. Perquè sovint, quan parlem de festa, volem parlar de quelcom sagrat, ja sigui un miracle religiós, la manera de ser d'un poble o la mateixa festa en si. A més de ser un sentiment religiós en ell mateix,

²¹ BELL (1953:218-223)

²² DELGADO, coord.. (2003:[7])

²³ Traducció de Jordi Parramon. DURKHEIM (1912:390).

²⁴ CARDINI (1983)

²⁵ GAIGNEBET i FLORENTIN (1974)

hi ha interactuat plenament també la religió. La mateixa paraula “festa” té com a primera veu al Diccionari de la Llengua Catalana de l’Institut d’Estudis Catalans la referència a la religió catòlica: «dia que l’Església destina a celebrar Déu, la Verge Maria i alguns sants.»²⁶

Franco Cardini posà la festa com un concepte religiós, en ell mateix i absolut. Però també, va afirmar que la lluita contra allò sacre al llarg dels dos últims segles ha destruït les festes. Malgrat tot, hi ha certes actituds de festa, parts d’aquesta que es conserven i es veuen en certs moments i espais.²⁷ Un bon exemple d’això és l’Estat francès, on la voluntat de laïcitzar la societat ha abstret l’element religiós catòlic, i tanmateix, la societat ha creat noves festes en busca del mateix sentiment. Per altres tendències més actuals, seguint el que ja va dir Émile Durkheim, això explicava perquè les festes no han “mort”, sinó que s’han transformat, amb paràmetres contemporanis. “[...] Les investigacions més recents han estat orientades no només a criticar el caràcter antifestiu de la modernitat [...] sinó també a analitzar les prolífiques manifestacions que floreixen també en la modernitat avançada.”²⁸

D’aquí se’n deriva, també, la reflexió sobre el sagrat i la sacralització de les festes. En aquest sentit Manuel Delgado posà de relleu que una festa, en tant que ritual, és sagrada no per la seva essència sinó pel comportament que l’envolta i la fa ser: «No es produeixen rituals entorn de les coses sagrades, sinó que les coses sagrades ho són perquè la relació que s’estableix amb elles ha de ser forçosament de tipus ritual».²⁹ Per tant, hi ha un seguit d’activitats que es fan en un temps determinat i que gairebé ningú sap més enllà el perquè de fer-les més que la pròpia necessitat.

La idea de col·lectivitat és primordial per entendre el sentit social de tot acte festiu. Aplegar-se en un mateix espai i temps és la clau per generar una experiència festiva.

²⁶ INSTITUT D’ESTUDIS CATALANS (s/n)

²⁷ CARDINI (1983:25-33)

²⁸ ARIÑO i GÓMEZ (2001:22)

²⁹ DELGADO (1992:26 i 27)

Manuel Delgado distingia comunitat de col·lectivitat.³⁰ Però tanmateix, la importància d'un ritual festiu té una involucració gran amb la reunió física de gent.

Aquesta experiència emotiva i corporal col·lectiva té un concepte de pes que trobo útil, malgrat haver sigut criticat posteriorment: *Communitas*. Víctor Turner va ser-ne configurador. Malgrat que aquest terme ha sigut molt discutit i refutat, penso que ajuda a entendre l'experiència que pot resultar de la festa. *Communitas* s'entén que és un estat de liminaritat en què l'individu queda exposat a formar part d'un "tot", d'un col·lectiu. A la vegada és la conflictivitat generada de l'oposició a l'estructura. L'experiència de sentir que es forma part d'un tot fa que l'individu es regeneri i senti un abans i un després. Per aquest motiu es parla d'estat liminar. Amb altres termes es podria dir que *communitas* és l'experiència de sentir-se embolcallat per un grup, és una mena d'emoció que se sent individualment en la col·lectivitat.³¹ Això és possible en una situació de festa per tot el comportament ritual que dota de sentit cada acció i ordre. Sovint això és possible amb l'activitat musical, sobretot per ballar o cantar plegats un grup de gent.³²

Dins tota aquesta experiència física i simbòlica cal veure, també, la construcció d'un temps i espai. Hi ha una discussió entre si el temps i espai de festa es complementa o s'oposa al temps i espai quotidians, però en tot cas hi ha una construcció específica. De fet, en aquest sentit Manuel Delgado marcava la diferència entre un ritu festiu i un ritu de la vida quotidiana:

El que caracteritza els ritus festius és què són cerimònies que instauren una posada en excepció del temps i l'espai socials, transformen els escenaris de l'activitat ordinària de la societat i ho fan per expressar la mateixa sensació de comunitat que s'han encarregat de suscitar prèviament.³³

³⁰ DELGADO (2003:49)

³¹ TURNER (1969: 94-97)

³² És interessant relacionar-ho amb la teoria que comentaré en el proper capítol de la "retòrica dels sentits". (AYATS et al., 2011)

³³ DELGADO, coord.. (2003:8)

Per tant, estem parlant de la creació i transformació d'espais simbòlics. Per una banda, el temps de festa té una utilitat i un ordre que molts autors han tractat. Hi ha un caràcter periòdic que serveix per mesurar i dotar de contingut la mateixa vida. Tant és així, que alguns antropòlegs han arribat a afirmar que «el temps quotidià, profà, no sol ser més que l'interval que hi ha entre dues festes».³⁴ Dins la mateixa festa hi ha una construcció del temps que no es guia pels sistemes més quotidians: el rellotge no és l'element que mesura el temps. El temps és mesurat per seqüències, o com veurem en el següent capítol, per les diferents experiències sensorials que succeeixen durant aquest temps.

Malgrat tot, cal tenir en compte que, actualment, el contrast amb la quotidianitat és complex a causa de l'existència de l'oci, les vacances i el cap de setmana. La industrialització va suposar una transformació del temps i calendari. Es va passar de seguir el sol per seguir les busques d'un rellotge i es va destinar un únic dia setmanal per descansar i fer "festa", mentre que els altres eren per treballar. Aquest pas va generar un mercat de l'oci que transforma dins i es confon amb les altres festes. El temps lliure s'ocupa amb diversions que generen i provoquen un consum: espectacles, fires, esdeveniments esportius, parcs temàtics, televisions, internet. L'oci i el lleure interactuen amb la festa, substituint-la o bé transformant-la.

Per altra banda, l'espai. Sobre l'espai i la festa la tendència de l'antropologia contemporània se centra en l'estudi de l'ús de l'espai públic. Els espais de festa poden ser una transformació de l'espai habitual o poden ser una recreació o creació en un altre. Seria el cas quan hi ha un desplaçament. Aquest tema el vaig treballar amb la idea dels aplecs i festes en una ermita externa al nucli urbà, on el col·lectiu d'un espai determinat fa un desplaçament i es resitua en un nou espai festiu, com si fos una maqueta d'allò que vol recrear. Amb una mirada des de la llunyania, on sovint el poble es veu petit, com s'ha volgut transformar en el desplaçament.³⁵ És en aquest sentit d'espai, simbòlic, on cal entrar mitjançant un seguit de rituals.

³⁴ DELGADO (1992:29)

³⁵ FALCÓ (2011:22-25)

Apareix un codi de comportament i d'orientació concret i únic, malgrat que no estigui deslligat de l'habitual.

Finalment, cal apuntar que a sobre la festa es construeixen identitats, se'n ressalten, s'alimenten i se'n varien. La construcció de grups, sovint imaginats, i com aquests accentuen i atenuen les diferències i semblances són característiques que la configuren. Es poden posar en relleu els grups d'edat, afiliacions polítiques i distincions competitives que es creen amb la mateixa festa, i, a més, construeixen les identitats locals. Aquesta representativitat del grup envers la pròpia comunitat o de la comunitat enfora rep moltes transformacions. En una era globalitzant es globalitzen formes d'expressió per ressaltar la diferència. Aquesta contradicció rau en la voluntat de ser algú -com a poble, grup, o individu dins del grup- en un món homogeneïtzant.³⁶

L'interès per la festa a Catalunya és molt present. De fet, afirmaria que és un dels pilars de construcció identitària nacional. Més enllà dels títols i els processos de patrimonialització, la festa atrau des de molts punts de vista. Ja Franco Cardini a la dècada del 1980 afirmava que l'atracció en aquell moment per la festa era l'interès per la tradició i la vida associativa. En aquestes festes actuals es posen sobre la taula temes com la fantasia, la tradició, allò "popular", "alternatiu", o la festa com un consum.³⁷ Però a Catalunya, gran part de la seva identitat, després de la llengua, rau en el fet festiu i sobretot en els seus elements i els valors que se'ls atorga. Perquè, al cap i a la fi, som una cultura en què ens fixem més en l'objecte que en el procés i l'activitat que se'n genera. És així com es reafirma la festa, també, com a producte turístic i objecte d'estudi.

³⁶ Josep Martí, al pròleg del llibre *Diguem visca Sant Antoni* de Francesc Vicencs destaca el fet de posar-se una indumentària determinada per reivindicar la identitat local. "Aquest ús d'indicadors cal emmarcar-lo dins de la lògica d'entendre la pròpia comunitat no com quelcom aïllat sinó dins del complex teixit de múltiples relacions d'un món globalitzat. Per aquesta mateixa raó, i malgrat la uniformització a nivell estructural, la globalització també implica una revaloració d'allò que és local i –a nivell de superfície- exhorta també a la diferència." (MARTÍ, 2010: 15)

³⁷ CARDINI (1983)

Música i festa

La musicologia té diferents línies de recerca, molt variades. Tot i així, “música i festa” no forma part d’un tema d’estudi determinat. Ni tan sols dins l’especificitat de l’etnomusicologia ha sigut una temàtica definida. Tanmateix, és l’etnomusicologia la disciplina que tradicionalment ha estudiat la música com a fenomen social i ha tractat la festa i el ritual en el si dels seus estudis. També, des de l’antropologia i la sociologia s’ha parlat i apel·lat a la música en moltes recerques, sovint com un camp descriptiu més. Alguns autors, de forma aïllada, sí que han tractat “música i festa” com a tema d’interès total. Són casos dispersos, tanmateix en aquest capítol faig un breu resum d’allò que pot ser útil per comprendre el binomi “música i festa” com un camp temàtic musicològic. A la vegada, exposaré algunes de les problemàtiques que ja se’m plantejaven inicialment en aquesta tesi.

Interessar-se per la música, com un fet aïllat o un element en ell mateix és el que la “musicologia comparada” feia a finals del segle XIX, extraient-la del context. Pel sol fet de viatjar a altres territoris es despenia la idea de “l’altre”, des d’una visió del món occidental. I de “l’altre” estranger es va projectar la mirada romàntica al propi “poble”, des de la idea “folklòrica”. L’antropologia vuitcentista ja havia començat a ser crítica amb l’etnocentrisme, mentre que a la musicologia encara hi predominava una idea més pròpia de l’enciclopedisme: reunir, col·leccionar i ordenar; per tal de “comparar” i veure els graus “d’evolució”. El centre neuràlgic d’aquest punt d’estudi era Berlin i allà van començar a arribar notacions musicals de diferents llocs del món –i algun enregistrament. Calia buscar una forma d’ordenar aquestes músiques, “no occidentals”, “populars”, “folklòriques”. La “musicologia comparada” va tendir a separar-se de les dinàmiques historicistes de la “musicologia” genèrica per tal d’afrontar aquesta tasca. En aquest sentit, la música era vista com un objecte, pràcticament aïllada.

Un procés paral·lel passava a Catalunya. Els anomenats “folkloristes”. Els folkloristes eren músics, lingüistes i intel·lectuals que, sota una idea romàntica, volien recopilar els costums, tradicions, els contes i les músiques del món

“popular”. L’època de gran activitat va ser a finals del segle XIX i fins la Guerra Civil. Malgrat que hi ha hagut certs folkloristes amb tendències més científiques, la majoria construïen certes línies discursives per tal de separar-se d’una cultura urbana i moderna en confrontació amb una cultura rural i antiga que pensaven que es perdia i que miraven amb nostàlgia. Aquests estudis han marcat la visió contemporània de tot aquest camp d’estudi etnogràfic ja que han tingut molt impacte en la construcció de la cultura catalana identitària. No es pot obviar aquesta relació quan una s’enfronta a l’estudi de les mateixes temàtiques que interessaven els folkloristes. Entre tots els treballs, pel que fa a l’aspecte musical, cal destacar el projecte que ha marcat més tot l’estudi de les cançons: *l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, obra d’una magnitud i metodologia d’extraordinari interès històric.³⁸

La necessitat d’entendre les raons de la diferència, a la vegada que augmentaren els contactes amb la resta de ciències socials, van portar a un canvi de paradigma: entendre la música com a fruit d’un procés cultural. Els dubtes sorgiren ja dins la “musicologia comparada” de l’escola berlinesa. Per exemple, Erich M. Von Hornbostel que es preguntava per la finalitat d’agrupar i comparar músiques, fent així un resum del que s’havia fet i encetant una disciplina en ella mateixa cap a un nou horitzó. Perquè la mateixa comparativa genera les preguntes fundacionals d’un canvi que, en definitiva, qüestiona què és “música”. Tot i així, en aquell moment - 1905- escrivia que la prioritat era recopilar, perquè només amb les dades d’arreu del món es podien treure conclusions que expliquessin les respostes d’origen i evolució de la música.³⁹ Fou a Estats Units d’Amèrica on es va passar a adoptar el nou nom disciplinar, i de la “musicologia comparada” es va anar cap a l’“etnomusicologia”, una divulgació de Jaap Kunst. És aquí, a mitjans de segle XX, que s’adoptà un canvi substancial: es va passar d’estudiar l’objecte musical a estudiar-ne el procés que el fa ser. És a dir, es va passar a veure la música com un element cultural. Aquest pas va comportar, igualment, el concepte d’“antropologia de la música” per designar la disciplina. Dit amb els paradigmes i model d’Alan P.

³⁸ Arxiu de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya, propietat de l’Abadia de Montserrat.

³⁹ HORNBOSTEL (1905:41).

Merriam es veia “la música dins la cultura” i, finalment, “la música com a cultura”, inseparable de tot el que l’envolta.

The music product is inseparable from the behavior that produces it; the behavior in turn can only in theory be distinguished from the concepts that underlie it; and all are tied together through the learning feedback from product to concept. [...] if we do not understand one we cannot properly understand the others; if we fail to take cognizance of the parts, then the whole is irretrievably lost.⁴⁰

El seu model, per tant, constava de tres nivells indissociables que són la conceptualització de la música, el comportament en relació a la música i la música en ella mateixa. Alan P. Merriam adoptava aquest punt de vista relacionant ciències socials i humanitats en l’estudi de la música. Pel que fa al so musical –el que entenia era el producte en ell mateix- se situava en la idea que tenia una estructura pròpia i que s’havia d’entendre com a sistema produït per l’home, no es podia aïllar dels actors: era fruit del «comportament humà». Així, Merriam distingia tres formes en el «comportament humà»: el «comportament físic», el «comportament social» i el «comportament verbal». És així com arriba a formular una de les idees primordials de l’etnomusicologia: el so seria jutjat segons la conceptualització d’un criteri cultural determinat –per tant, canviant-, i aquest judici podria alterar el comportament i el mateix so. Cal veure-ho, doncs, com una roda de relacions.⁴¹

Paral·lelament, des de la musicologia general, es va arribar a punts en comú que desmuntaven la idea que la musicologia era només “històrica”. Els precursors d’això foren Mantle Hood i Charles L. Seeger. Ells manifestaven que les qüestions eren comunes, i no pas com a crítica a l’etnomusicologia sinó a la musicologia general, que adoptava un quefer obsolet, tancat i restringit. Aquesta visió és la que, un cop barrejada amb l’etnomusicologia, ha arribat fins avui. De fet, la majoria d’universitats han deixat de separar l’etnomusicologia i la musicologia històrica en el seu títol de grau. Cal veure-ho com una tendència de metodologies i històries disciplinars que avui dia es barregen. Tot i així, l’etnomusicologia va anar seguint el

⁴⁰ MERRIAM (1964:35)

⁴¹ MERRIAM (1964:17-35)

seu camí, perquè sobretot es distingia per estudiar objectes d'estudi diferents de la música occidental i l'acadèmica. Mica en mica, però, l'objecte d'estudi musical ha anat assumint i necessitant especialistes diferents al seu estudi, equips de treball que tinguessin gent que sabés fer treball de camp, documentar-se històricament, analitzar amb diferents eines. Per tant, potser és en els estudis presents que la musicologia es mostra més diversificada. És l'objecte d'estudi i les preguntes contemporànies que reclamen una visió completa i global dels fenòmens, i que malden per conèixer les diferents tendències possibles.

En tot aquest viatge l'etnomusicologia es caracteritza per haver tingut el treball de camp com a mètode de recol·lecció i generador de dades principal. Tant és així, que ha passat a ser una de les disciplines de les ciències socials i humanitats que més ha treballat sobre com fer-lo i tractar-ne les dades. Els "folkloristes", una de les figures que aplega la història de l'etnomusicologia, el treball de camp no el feien ells necessàriament. Intentaven rebre dades, que en moltes ocasions les feien altres i ells les agrupaven. Aquest fet també passava amb la "musicologia comparada" de l'escola berlinesa. Un pas que marca la diferència cap a la conformació de l'etnomusicologia contemporània és la importància d'anar un mateix a fer el treball de camp. Un dels màxims precursors d'aquesta idea és John Blacking, que creu que cal fer treballs de camp de durada llarga per conèixer bé les estructures socials de la comunitat. Tot i així, com molts han remarcat abans, el treball de camp és un procés en ell mateix. Ara bé, l'anàlisi de les dades extretes és primordial per a la mateixa metodologia. A més de l'anàlisi de les dades obtingudes, John Blacking també insisteix en la idea que l'investigador ha de validar allò que ha entès amb els informants, que formen part de l'equip de treball. En definitiva, ell pensa que les conclusions de l'investigador han de ser aprovades pels informants del treball de camp.⁴²

El treball de camp no és exclusiu, òbviament, de l'etnomusicologia, però sí que el fet de compartir aquesta metodologia amb altres disciplines ha fet que

⁴² BLACKING (1973:113)

l'etnomusicologia s'hagi aproximat molt més a l'antropologia, i en concret a l'etnologia. També, ha potenciat una actuació lliure de prendre i captar tècniques sociològiques. Tot plegat ha comportat que de maneres de fer treball de camp n'hi ha moltes i que incloguin tècniques molt diferents i variades. Després de molt temps seguint els postulats de John Blacking, han aparegut moltes formes i metodologies diferents. Una que ha interessat molt l'etnomusicologia és "l'observació participant", l'acció que es fa davant l'intent d'integrar-se a allò que es vol observar. Traduït a la música podria ser l'actitud de tocar amb la gent que es vol estudiar o inserir-se activament a viure amb la comunitat. I en el cas d'una festa, formar part de la festa mateixa, fer com la resta de participants. Hi ha moltes possibilitats i visions. Certament, l'observació participant és una proposta que ja John Blacking defensava: integrar-se en l'organigrama del grup que es vol estudiar, inclús vivint-hi el temps que es cregui. A vegades l'etnomusicòleg passa a ser un personatge més de la comunitat, com ho són el metge, la mestra, el capellà... De fet, "l'observació participant" pot acabar sent-ho tot. Perquè tota presència i observació és també activa.

Un altre aspecte interessant és l'anàlisi de com es realitza l'intercanvi personal que hi ha en aquesta tècnica d'estudi. Gianni Ginesi va dedicar la seva tesi a les interaccions socials que es produeixen al treball de camp i afirma que aquesta forma és la manera en què la recerca es disposa dins el sistema de relacions humanes:

Així es pot dir que l'observació participant és la manera com l'investigador viu la recerca enmig de les interaccions socials que s'estableixen amb la comunitat que estudia i en l'ambient on les persones actuen de forma quotidiana, amb la presència d'uns factors que en determinen l'actuació personal i, per tant, la realització de la recerca.⁴³

Ginesi explicava que en temps recents s'ha qüestionat el paper de l'investigador en el treball de camp, sobretot la imatge d'estatus superior i el fet d'haver-se d'integrar en la pròpia comunitat estudiada. En aquest sentit, s'arriba a una forma

⁴³ GINESI (2010:17)

d'entendre la realitat estudiada on les reflexions de l'investigador es tornen objecte d'estudi en elles mateixes, ja que ell és generador de realitats. A la vegada, s'ha de tenir en compte que l'investigador modifica alhora les realitats on s'insereix.⁴⁴ Tots els punts de vista, i sobretot experiències, han donat peu a nombroses formes metodològiques d'afrontar el treball de camp. Aquesta tècnica de recopilació de dades a identificat l'etnomusicologia dins el camp d'estudi de la música, fins al punt de ser una metodologia imprescindible en els temes d'estudi més habituals.

Un cop vist el panorama disciplinar general, doncs, què passa amb l'estudi de la música i la festa? Tot aquest procés que ha viscut la visió de la música i de com estudiar-la ha anat tenint la seva implicació en l'estudi de la música a la festa. És obvi que entendre la música per separat del context no permetria entendre el paper social i intrínsec que podia fer en una festa. El pas de l'estudi de la música dins els processos que la fan ser, el seu ús, el comportament, les emocions i els gestos que desperta o els discursos que l'envolten han permès fer aproximacions a l'estudi de la música en situació de festa. A la vegada, l'antropologia i la sociologia que han tractat la música. Han dut un debat entre antropòlegs de la música i etnomusicòlegs: els etnomusicòlegs volen veure en l'estudi l'objecte sonor, també estudiat en si i, sovint, es lamenten perquè no ho veuen reflectit en les aproximacions antropològiques.

Tot això remarca que potser no ha calgut tractar la festa com un tema epistèmic en si mateix dins la musicologia. Perquè en realitat, la visió àmplia de tot fenomen social on hi ha música ha permès que s'estudiés cada cas i cada sistema social. Tot i així, hi ha autors que hi han posat més èmfasi. Les teories més determinants i vinculades amb aquest tema, les interessants per aquesta tesi, les trobem en l'etnomusicologia mediterrània.

Bernard Lortat-Jacob va realitzar grans estudis sobre la relació de la música i la festa, i en concret, sobre el paper del músic en aquestes. Proposa tres models de la figura del músic de festa. Ho va fer després d'haver-los vist a tres territoris

⁴⁴ GINESI (2010:18-22)

diferents: l'Alt Atles, Sardenya i Marroc. A través de l'anàlisi social i musical arribava a diferenciar tres tipus de disposicions diferenciades: a l'Alt Atles els músics són membres de la mateixa comunitat i apareixen a la situació de festa; a Sardenya els músics són gent especialitzada i veïns del mateix territori; i, a Romania, els músics són veïns llunyans que formen part d'una comunitat diferenciada i minoritària. En el cas de l'Alt Atles la música no s'entén fora de la situació col·lectiva de la festa. No es concep la música en situacions d'individualitat i es deixa com a secundària, com si no fos música. En canvi, a la festa, la música no es pot aïllar. El so regula el ritual i ordena el temps, la música forma part de la comunitat i no se'n pot separar. En el cas de Sardenya, la música apareix en espais i actes públics. Hi ha una separació entre músics i balladors, a diferència de l'Alt Atles. Aquesta separació és conceptual i és mostrada físicament a l'espai, una barrera que és cada vegada més gran amb la introducció dels escenaris. A Sardenya es troba, entre altres, un model de músic individual que adapta la seva forma de tocar segons el poble on es troba. Al mateix temps, la distinció entre pobles es veu reflectida en la manera de ballar. Per últim, a Romania, el rol dels músics es troba en un sector de la població minoritari. Aquestes persones tenen una exclusivitat en certs oficis i, a més a més, són músics. Es mouen per contractes que els fan desplaçar de la seva comunitat marginal a la que els acull per a la celebració. Tenen el rol d'ordenar el ritual festiu i el ball. El seu repertori antic i nou es reinterpreta amb una gran capacitat d'adaptació i improvisació, una característica que Bernard Lortat-Jacob assimilava a la pròpia manera de viure.⁴⁵ Jaume Ayats ha aplicat aquests models en l'anàlisi de casos similars a Catalunya.⁴⁶

Trobar els models que organitzen les situacions musicals, i veure'n els paral·lelismes, és una de les tendències que segueixen idees estructurals, encara que no siguin universals. Hi ha les diferents línies de recerca, tot i així, un cop descrits uns models de funcionament repetits en diferents casos. El debat, en aquest camp d'estudi, passa a un segon estadi. Acostuma a raure en preguntes

⁴⁵ LORTAT-JACOB (1994)

⁴⁶ Jaume Ayats ha diferenciat la figura del músic i el no-músic, i, a la vegada distingia tres tipus de músic: el rural, el de vila i el de ciutat. Ho descriu juntament amb altres autors. (AYATS et al., 2006: 69-70)

intrínseques importants: 1) la música construeix la realitat social? 2) la música explica la realitat social en ella mateixa? 3) la música és particip més de la realitat social que es construeix? Trobem aquestes preguntes velles de l'etnomusicologia en molts estudis aplicats, amb resolucions contemporànies de gran interès per aplicar-ho a les festes.

Els diferents treballs de Jaume Ayats han tractat el fet de cantar i l'ús del cantar en aquestes situacions de festa i de col·lectivitat. Ell veia la música com l'eina que fa sentir l'emoció desitjada a la festa, amb especial esment a la idea de la comunitat. Veia el sistema musical explicat amb el tot de les situacions musicals, a la vegada que intentava descobrir els models organitzatius comuns entre diferents territoris, estudiant l'activitat de cantar. En aquest sentit, hi ha moltes similituds amb la comparació clàssica, els sistemes de Simha Arom⁴⁷, però també hi ha una visió social i unes preguntes humanes que es responen així. Juntament amb Anna Costal, Iris Gayete i Joaquim Rabaseda van construir la teoria de la "retòrica dels sentits". Amb ella explicaven la construcció ritual que es fa en moments determinats de la vida comunitària per excitar tots els sentits i com la música hi juga un paper indispensable. En aquest sentit es genera tota una retòrica per tal que individualment cadascú pugui sentir-se part del grup i de l'emoció col·lectiva.⁴⁸ Aplicat a l'acció de cantar Jaume Ayats explicava així la festa:

Si la fête est le rituel de construction de la communauté, le fait de chanter ensemble au cours de la fête peut conduire à la voix unifiée, dans l'expérimentation sensible, intense et physique de la réalité sociale que l'on fait exister en ce moment unique.⁴⁹

Així mateix, veu que en els rituals col·lectius, a través de cantar, un pot sentir individualment el col·lectiu: tothom adopta el seu paper per formar part d'un tot.⁵⁰ Ayats també va fer dues distincions del tipus de cant en el moment de festa. Per una banda, el cant emblemàtic, per l'altra el cant de situacions diverses que marquen el pas de l'any. El cant emblemàtic unifica totes les veus, amb una melodia

⁴⁷ AROM (1991)

⁴⁸ AYATS et al. (2011)

⁴⁹ AYATS (2007:57)

⁵⁰ Ibid. 59

i text que són considerats molt simbòlics pel grup que els canta.⁵¹ Els goigs a festes acostumen a ser un cant emblemàtic que serveix molt bé per explicar la relació amb el símbol, el sagrat i l'emoció física col·lectiva.⁵² El cant en les diferents situacions que marquen el pas de l'any.

Un tema obert, molt interessant, amb l'estudi de la música i festa, és l'ajuda a la generació d'un temps-espai determinats, tan propis del ritual de la festa. La música actua de regulador a la festa i la puntua. En aquell moment el temps no funciona com cada dia, sinó per una seqüència determinada per moments emocionalment molt sentits pel col·lectiu que serveixen per ordenar el temps de festa, i puntuar-ne els moments.⁵³

Francesc Vicens, a través del seu estudi de cas, també determinava la indissociació de la música com a element simbòlic indispensable en certes festes. Ell la veia com a aglutinadora de significats, la veu determinant per al ritual. Sense ritual no hi ha festa, conclou. A la vegada, destacava que la música no és sols la melodia i el text, sinó tot el conjunt d'elements que hi intervenen.⁵⁴ És així com ell posava en l'anàlisi de la música tots els elements que tenen quelcom a veure en l'activitat musical i valora la seva interacció en esdevenir-se. Aquest punt de vista serveix per explicar d'una forma molt pragmàtica per què una música d'una festa concreta no té el mateix sentit quan es fa sonar en una altre context social, fora de la festa.

Tractar, temàticament música i festa és necessari en la contemporaneïtat i dins la realitat catalana. Si entenem l'ús i la transmissió d'allò estudiat cap a enfora hi ha una necessitat de l'investigador a adaptar-se al medi on s'insereix. La festa s'ha tornat un tema polític entès d'aquesta manera a molts llocs, i a Catalunya especialment. Generar una línia d'estudi de música i festa dins la musicologia

⁵¹ Ibid. 59 i 60. Francesc Vicens explica amb molta claredat l'apropiació d'un símbol col·lectiu a les diferents identitats petites i individualitats amb el cas que estudia de les festes de Sant Antoni de Mallorca. (VECNS, 2010:58).

⁵² Un cas de com actua un cant emblemàtic en situació de festa queda molt ben representat per Joaquim Rabaseda parlant de goigs com a himne. RABASEDA, (2012:50-61). A la vegada, també he treballat aquest fenomen en anteriors recerques. FALCÓ, 2011

⁵³ Aquest tema l'he treballat en el cas d'un aplec concret, on vaig poder arribar a aquestes conclusions. (FALCÓ, 2011)

⁵⁴ VICENS (2010:[57])

podria facilitar la recepció dels continguts i investigacions acadèmiques a la societat, i especialment en els espais d'intervenció de la festa. Per altra banda, aquesta visió no hauria de limitar a tancar un tema en ell mateix i desplaçar els debats i resultats que provoca, des de les diferents àrees del coneixement d'aquesta disciplina que intenta, d'alguna manera, entendre totes les qüestions que afecten la música. Al cap i a la fi, des de la música, es vol entendre més i millor les persones i la festa és un marc idoni per desenvolupar-ho.

Tradició i patrimoni

Al llarg del segle XXI s'ha anat instaurant el lligam de la festa amb el concepte de "patrimoni immaterial". Ja a finals del segle XX hi va haver un procés polític de fer declaracions "d'interès etnològic", fet que va comportar catalogacions i inventaris proteccionistes. Durant la dècada de 1990 els conceptes "tradicional" i "popular" es veien com una dicotomia confusa i enrevessada que van trobar en el concepte de la "immaterialitat" una resolució còmode per descriure allò "oral" i "patrimonial". Amb aquest impuls cal destacar l'èxit i convenciment de la proposta del Patrimoni Cultural Immaterial de la UNESCO. Amb els anys les diferents voluntats d'obtenir reconeixements i títols per a les pròpies festes o elements festius han augmentat, sobretot amb una vinculació a una suposada atracció turística. Paral·lelament, els diferents territoris que batallen per un reconeixement d'aquest tipus (sigui local, comarcal, nacional, global) rauen en la il·lusió de ser quelcom i algú en un món globalitzat.

Els adjectius "popular" i "tradicional" atribuïts a "cultura" són feixucs i confusos quan es passa del seu ús pragmàtic quotidià a la dissertació teòrica, i encara molt més a les decisions terminològiques institucionals. A més, cal sumar-hi termes com "folklore" i "patrimoni", amb els adjectius "etnològic" i "immaterial". Totes aquestes paraules es barregen en despatxos polítics, a la vegada que són discutits pels diferents intel·lectuals i explicats amb discursos històrics i dialèctics. De fet, ja en el seu naixement al segle XVIII es barrejaven els diferents termes contemporàniament, tal i com es dedueix de l'explicació d'Anna Costal, citant Mathew Gelbart, i en referència a l'aspecte musical:

Un dels arguments principals en el treball de Gelbart és que Herder no va crear individualment el concepte de cançó (*Lied*) popular (*Volk*) sinó que la mateixa idea es va desenvolupar simultàniament en altres llengües europees: *canzone popolare* i *canzone tradizionale* en italià o *national song* en anglès.⁵⁵

Per tant, cal veure-ho ja en si com una barreja de termes, fruit d'un procés històric vinculat al romanticisme i el reconeixement simbòlic del "geni" i la identitat nacional.⁵⁶ Anna Costal va recalcar la visió de la idea de "poble" amb el concepte de "pintoresc", vinculació del segle XVIII. Es tractava d'una mirada d'allò natural (paisatges, cançons i costums) i del passat. El concepte servia per vincular les idees estètiques a la idea il·lustrada de "natural" en contraposició a allò que era "artificial". Tot i així, arribà la idea de "geni" que consistia en l'art de crear en base allò que havia produït el "col·lectiu".⁵⁷

Va ser al segle XIX quan es va lligar certa idea dels elements "naturals" directament amb la voluntat de construcció nacional.⁵⁸ Així, tots aquests elements es van tractar com a productes ideals per fomentar discursos ideològics i identitaris, i més tard els nacionalismes polítics.⁵⁹ Aquests productes, en els casos de nous Estats van ser fins i tot inventats per tal de generar la idea i potència d'elements comuns en territoris que eren, en realitat, fragmentats.

És en aquest context que va aparèixer la figura del "folklorista". Els folkloristes van ser tots aquells que compilaven tradicions, costums, rondalles, cançons... Eren intel·lectuals que veien en el "saber del poble" la idea d'un passat "pur" i "ideal" en front de la industrialització que transformava el paisatge i se n'allunyava. De folkloristes, n'hi va haver de diferents tipus: els que participaven directament de la creació nacional i els que tenien una intenció de fixar i guardar els costums que es perdien i, a la vegada, posaven en valor la necessitat investigadora. En aquest darrer cas, la voluntat era innovadora, ja que la investigació no considerava aquesta

⁵⁵ COSTAL (2014:17)

⁵⁶ MARTÍ (1997:37-71), PRATS (1997:23-33), CORTÈS (108-110) i COSTAL (2014:17-27),

⁵⁷ COSTAL (2014:18)

⁵⁸ CORTÈS (2014:89-100)

⁵⁹ COSTAL (2014:19)

cultura no escrita en els seus temes d'estudi. També servien d'inspiració per a la composició musical de caràcter nacional.⁶⁰ Les formes de fer dels folkloristes es combinaven, tanmateix. Tot el que aplegaven i estudiaven era considerat *folklore*. Per això, en venir nous ideals i després d'un ús estètic i polític molt determinat durant la dictadura franquista, a Catalunya va ser un terme prou rebutjat en la reactivació cultural democràtica.

L'herència de la visió i forma de treballar dels folkloristes es va transferir amb escreix a molts estudiosos contemporanis, fins al punt que hi ha certa distància i poc traspàs de coneixements entre el sector acadèmic que estudia aquests temes i les persones diletants que també ho fan. Una de les figures que va permetre el lligam entre els folkloristes de principis del segle XX als actuals va ser Joan Amades (1890-1950). Joan Amades és el símbol de la cultura popular del segle XX. Amb la seva obra principal, *Costumari Català: el curs de l'any*⁶¹, va sintetitzar les premisses i formes de fer de *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*⁶² i els diferents folkloristes de principis de segle, amb una projecció referencial per a tots aquells que a finals del segle XX buscaven informació i la base de la "cultura popular catalana".

Cal tenir present, doncs, com es dedueix d'aquesta breu mirada històrica, que els conceptes són canviants per a cada context històric i territorial. Per tant, és bo vigilar i entendre què vol dir "tradició", "popular", "folklore" segons l'època i context, perquè, en tot cas, no hi ha una única resposta. El que em resulta de molt

⁶⁰ CORTÈS (2014:110-117)

⁶¹ AMADES (1956)

⁶² Obra que entre els anys 1922 al 1936 tenia l'objectiu d'aplegar cançons de tots els territoris de parla catalana. Va generar un mètode de recol·lecció en format de treball de camp que anomenaven "missions". El projecte era dirigit per Francesc Pujol, sota el mecenatge de Rafael Patxot. Va aplegar lingüistes i músics i va reunir una forma de fer positivista, però amb metodologies prou innovadores. De l'obra se'n van fer algunes edicions a l'època, i després ha sigut Josep Massot qui ha seguit l'estudi i edició dels anomenats *Materials*. El fons documental es troba en propietat a l'Abadia de Montserrat. De les diferents tendències, Joan Amades va seguir treballant-hi individualment amb una voluntat més divulgativa, col·leccionista i literària.

interès aquí és veure l'ús i la finalitat que és fa d'aquests termes en la contemporaneïtat. Una idea que trobo important desenvolupar, en aquest punt, és la de "folklorisme". Josep Martí va marcar les pautes d'aquest concepte, un procés que es fa a la cultura, a aquella que es concep com a popular i tradicional, pressuposant un seguit de premisses:

El concepto de "folklorismo" presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición.⁶³

Josep Martí va entendre aquesta idea de "tradicional" i "popular" recuperant l'antic concepte de "folklore", tants cops desgastat i vist com a element pejoratiu en molts àmbits. El folklorisme de Josep Martí venia a ser tota la creació de valors afegits sobre la cultura tradicional per tal de crear un producte comercial o simplement d'ús social. Per tant, suposava la recreació de quelcom idealitzat, separat del context original, amb una clara "discontinuitat". "Si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia".⁶⁴ Al mateix temps, Martí veia tres nivells d'anàlisi del folklorisme que corresponien als paràmetres de les idees, dels productes i de les accions.⁶⁵ Aquests tres nivells podien estar combinats o no.

El "folklorisme" és una mena de procés de patrimonialització específic d'allò que és vist com a folklore, un patrimoni que per tradició disciplinar es vincula sota diferents adjectius, entre els quals el d'"etnològic" seria el més propi. Així doncs, és bo entendre la base general dels processos de patrimonialització, sobretot en un moment en què són la base d'intervenció política a la cultura, i especialment la que es refereix a cultura popular i que afecta certes festes.

Però quan es parla de patrimoni, pot ser en un sentit més popular: allò que hom sent com a propi i es vol preservar; o bé, allò que s'institucionalitza com a tal. Jean-Claude Duclos va recordar que el concepte de patrimoni provenia de l'herència que

⁶³ MARTÍ (1997:19)

⁶⁴ *Ibid.* (1997:23)

⁶⁵ *Ibid.* (1997:26)

es rebia del pare i es transmetia als successors per llinatge familiar.⁶⁶ L'interès en la idea de patrimoni ha sigut cada cop més rellevant. Des del punt de vista del pensament, Marc Augé va atribuir l'augment d'interès personal pel patrimoni perquè hi ha una «acceleració de la història».⁶⁷ Veia que les tecnologies de comunicació fan percebre un present perpetu, sense passat ni futur i marquen una separació entre generacions que ell afirma com a nociva. “No es pot construir cap identitat sense alteritat, no es pot construir cap present sense passat ni futur”.⁶⁸ Per tant, la idea de patrimoni permet posar marques -“fronteres” per Marc Augé- que generen una percepció de discontinuïtat, la continuïtat del record i el no-oblit. Dins aquesta visió, des de la meua interpretació, patrimonialitzar pot servir per posar un pedaç del temps contemporani per no “oblidar” i, encara més, no ser oblidats. Jean-Claude Duclos afirmava que el patrimoni ha passat a ser una necessitat veritable.⁶⁹

Llorenç Prats va observar que el patrimoni comporta un “valor afegit”⁷⁰, talment com vèiem amb el procés de “folklorització” de Josep Martí. Prats veia el procés de patrimonialització com una construcció social i simbòlica. Va destacar que apareixia amb la revolució industrial i primerament a Europa. Explicava que el concepte de patrimoni pot ser entès de dues maneres: com una “herència genèrica dels ancestres” o com una “manifestació de l'externalitat cultural en el món present i quotidià”. En tots dos casos, havia de passar per un procés de “selecció intencionada” i en tots dos casos hi havia un procés “d'activació”, és a dir, “activar el patrimoni per generar el discurs” i amb la mecànica de “selecció, ordenació i interpretació”. En el cas hereditari, cal veure-hi abans d'aquest procés d'activació una “posada en valor” de l'element.⁷¹ Joan Prat destacava el paper proteccionista que en general cada patrimoni disciplinar considera en tant que «béns culturals i/o

⁶⁶ DUCLOS (1997:[7])

⁶⁷ AUGÉ (2007:[16])

⁶⁸ AUGÉ (2007:[19])

⁶⁹ DUCLOS (1997:[7])

⁷⁰ PRATS (2014:153)

⁷¹ PRATS (2014:153)

béns simbòlics» un seguit d'elements que mereixen ser «preservats, conservats, protegits i admirats». ⁷² Aquests béns són «percebuts com a escassos». ⁷³

Seguint amb la sistematització de Llorenç Prats, el patrimoni va lligat a la construcció de discursos. En un inici, eren discursos concrets i marcats que enaltien una cultura per sobre una altra, i després de la transformació de la segona meitat del segle XX, van ser discursos d'una diversificació molt àmplia d'opcions. «Es va deixar de mostrar el patrimoni per sostenir un discurs d'orgull i cohesió nacional per passar a utilitzar-lo, més o menys parcialment, com una relíquia que legitima un discurs o un altre, una gran diversitat de discursos.» ⁷⁴ És obvi que hi ha un clar lligam amb la construcció identitària, per a la qual el patrimoni es torna un instrument indispensable, sobretot en les diferents noves reivindicacions identitàries que sorgeixen de la rèplica de la globalització. ⁷⁵ Dins aquest panorama cal remarcar que hi ha una relació directa amb la voluntat del poder econòmic d'atraure turísticament i crear activitats lúdiques. Ara bé, per una suposada norma general, tal i com Llorenç Prats explicava, les institucions patrimonials no són rendibles, excepte en tres casos concrets:

Normalment, les institucions patrimonials són rendibles només en tres casos: quan es tracta d'activacions d'un extraordinari interès, capaces per elles mateixes d'atreure el públic d'on sigui i on sigui; [...] quan l'activació patrimonial està situada en una zona turística que ja té una clientela assegurada per altres atraccions, [...] i, finalment, quan la institució patrimonial es troba en una conurbació prou gran per tenir un públic potencial de proximitat assegurat. ⁷⁶

Finalment, en la idea de patrimonialitzar, hi ha també una intervenció dels poders polítics i econòmics: una institució que és apropiadora o generadora d'aquests processos. Antonio Ariño i Sergi Gómez explicaven que ja en la idea d'herència s'adjudicava que certs elements passaven a ser del rei i que el canvi es trobava en

⁷² PRAT (1993:122)

⁷³ PRAT (1993:122)

⁷⁴ PRATS (2014:154)

⁷⁵ PRATS (2014:155)

⁷⁶ *Ibid.* (2014:155 i 156)

passar a ser del “bé comú”.⁷⁷ Aquest bé esdevenia una «herència pública», «incloent» i «destinada a la preservació pel futur».⁷⁸ Aquest punt de vista es trobava reconegut per primera vegada a la *Convenció de la Haia per a la protecció dels bens culturals en cas de conflicte armat* del maig de 1954.⁷⁹ Tot i així, més enllà de les convencions jurídiques hi ha una necessitat de “sacralitzar” allò que es vol patrimonialitzar, i això no es pot fer per la via habitual. Hi ha d’haver un procés complex i feixuc que transporti a un element d’atemporalitat i universalitat allò que es patrimonialitza.

Ara bé, l’ús per part dels poders del patrimoni té un èxit molt gran perquè funciona molt bé en el caràcter propagandístic. Aquesta característica genera un conflicte amb el patrimoni, justament en el sentit de propietat. Perquè, tal i com va remarcar Llorenç Prats, hi ha una falta de control social respecte a la creació discursiva del patrimoni entre els poders i els altres.⁸⁰ A vegades, aquest conflicte, pot esclatar. Els poders troben en el patrimoni dues característiques de pes: «[El patrimoni] permet sustentar discursos ideològics amb una eficàcia insuperable per qualsevol altre mitjà habitual i permet deixar empremta en la història. [...] I també la temptació de passar a la història.»⁸¹ I els “altres” s’apropien el discurs amb la il·lusió dels seus ideals, fins que veuen que els propis ideals són una contradicció.

En parlar de festes, hi ha hagut la tendència creixent al segle XXI de parlar del “patrimoni cultural immaterial”. L’èxit de les declaracions per part de la UNESCO ha generat una àmplia confusió en l’àmbit polític i social en tot el que fa referència a les concepcions de patrimoni cultural. La UNESCO va definir “patrimoni cultural

⁷⁷ «En la creació per Colbert, el 1664, d’una *Surintendance Générale des Bâtiments du Roi*, que es té per un dels primers precedents de l’Administració pública cultural, encara el patrimoni acumulat pel mecenatge reial era considerat com a privatiu seu.» (ARIÑO i GÓMEZ, 2001:273)

⁷⁸ *Ibid.* (2001:273).

⁷⁹ Traducció de “Final act of the intergovernmental conference on the protection of cultural property in the event of armed conflict, the Hague, 1954”. (UNESCO, 1954)

⁸⁰ PRATS (2014:156 i 157)

⁸¹ PRATS (2014:156)

immaterial” a la Convenció per la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (PCI) feta a París el 17 d’octubre de 2003 de la següent manera:

S’entén per patrimoni cultural immaterial els usos, les representacions, les expressions, els coneixements i les tècniques –juntament amb els instruments, els objectes, els artefactes i els espais culturals que els són inherents- que les comunitats, els grups i en alguns casos els individus reconeixin com a part integrant del seu patrimoni cultural. Aquest patrimoni cultural immaterial, que es transmet de generació en generació, és recreat constantment per les comunitats i els grups en funció del seu entorn, la seva interacció amb la naturalesa i la seva història, els infon un sentiment d’identitat i continuïtat i contribueix, per tant, a promoure el respecte de la diversitat cultural i la creativitat humana. Als efectes d’aquesta Convenció, es tindrà en compte únicament el patrimoni cultural immaterial que sigui compatible amb els instruments internacionals de drets humans existents i amb els imperatius de respecte mutu entre comunitats, grups i individus i de desenvolupament sostenible.⁸²

Tot i així, els antropòlegs insisteixen a entendre el “patrimoni cultural immaterial” dins el “patrimoni etnològic”, com un vessant més. La rellevància de les declaracions per part de la UNESCO ha posat el valor d’allò “immaterial” per sobre l’interès “etnològic” en l’ús social. El patrimoni etnològic és un patrimoni que aplega una diversitat molt àmplia de possibilitats discursives. Llorenç Prats destaca el “caràcter magmàtic del patrimoni etnològic”,⁸³ ja que es caracteritza per ser aquell que es basa més en el discurs d’activació que no pas en el valor de l’objecte. Per tant, va molt bé en tot l’àmbit festiu, local i intangible. El problema arriba quan hem acceptat la concepció de “patrimoni cultural immaterial” deixant de banda altres patrimonis culturals o, fins i tot, certs vessants del “patrimoni immaterial”.

La convenció de la UNESCO només obliga els Estats a l’aplicació d’una de les mesures: la generació d’inventaris Patrimoni Cultural Immaterial.⁸⁴ Per tant, altres

⁸² GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA (2010:7)

⁸³ PRATS (2014)

⁸⁴ ESTRADA i DEL MÁRMOL (2014:41 i 42)

aspectes i regulacions són paral·leles i independents de la convenció. A Catalunya, el primer cop que es regula i entra en vigor el “patrimoni cultural immaterial” és el 1983, en el Decret 413/1983 de 30 de setembre.⁸⁵ En aquest decret es proposa la qualificació «d’interès nacional» d’algunes manifestacions i s’aplica la distinció de “festa tradicional d’interès nacional”. Roger Costa i Rafel Folch van fer una anàlisi legislativa d’aquestes declaracions i del tractament significatiu dels usos confusos de “patrimoni immaterial”, “festa” i “patrimoni festiu”.⁸⁶ Els autors van detectar en aquest primer decret una relació directa del terme «manifestació cultural» amb el que després la UNESCO va qualificar com algunes categories del “patrimoni immaterial”. És així com es deixaven de banda diferents manifestacions culturals.⁸⁷ Deu anys més tard hi va haver dues lleis que afecten el patrimoni festiu i el concepte de PCI. La “Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l’associacionisme cultural” va definir la cultura popular tradicional i les formes d’intervenció que ha de fomentar i fer el govern. Explicitava que «la cultura popular i tradicional inclou tot el que fa referència al conjunt de manifestacions culturals, tant materials com immaterials, com són les festes i els costums, la música i els instruments, els balls i les representacions, les tradicions festives, [...]»⁸⁸ En canvi, a la posterior “Llei 9/1993, del patrimoni cultural català”⁸⁹ vinculava la concepció de patrimoni immaterial a allò explicitat a la Llei citada 2/1993. Per tant, el patrimoni immaterial quedava reduït només en la concepció de cultura popular tradicional citada. Altres possibilitats es van haver de fer en base a interpretacions que deixava obertes la Llei 2/1993. Després d’un decret al 1994. El 2006 es va aprovar un decret que permet la creació del Catàleg del Patrimoni Festiu de Catalunya, que reconeix en diferents categories diverses festes o elements festius.

⁸⁵ CATALUNYA (1983)

⁸⁶ COSTA i FOLCH (2014:57-72)

⁸⁷ Segons Roger Costa i Rafel Folch la definició d’allò que pot ser declarat d’interès nacional coincideix en les categories que la UNESCO reconeixerà com a «arts de l’espectacle» i «usos socials, rituals i actes festius», de manera que deixa de banda altres possibilitats. Aquesta llei aplica directament declaracions d’interès nacional a quatre manifestacions festives: la Processó de Verges, *La Passió* d’Olesa de Montserrat i la d’Esparreguera i la Patum de Berga.

⁸⁸ “Article 2”. CATALUNYA (1993_a:1752)

⁸⁹ “Article 1”. CATALUNYA (1993_b:1807)

Tot i així, el desig de tot element festiu va més enllà de la protecció i, fins i tot, de la funció més política. S'encapçalen moviments enxarxats per tal de fer candidatures i arribar a la concepció de patrimoni cultural immaterial de la "humanitat". Perquè, en el fons, la il·lusió humana és la de saber que allò que un fa té rellevància al món. I més enllà i tot, si pogués ser! Forma part de la globalització, espai en el qual anul·la la diferència, però on la diferència vol ser admesa. Així s'explica la il·lusió amb què s'emprenen, més enllà de l'interès dels poders polítics i econòmics. Si més no al nostre país, on sovint som testimonis de la lluita escalonada per tal d'obtenir la "benedicció" de la UNESCO, la sacralització màxima aconseguida a dia d'avui.

Tot i això, es comencen a veure i reconèixer certes problemàtiques socials en els elements declarats. La petició de ser patrimoni acaba girant-se en contra del que ho sol·licita, que acaba veient que l'atracció i sobre-valoració li neguen les possibilitats de gaudir d'allò que era "seu" i potser ja no ho és tant. La massificació, la projecció de petits rituals que no eren escrits, la mirada televisiva i, en definitiva, la transformació patrimonialitzadora acaben comportant unes conseqüències que alguns ja anunciaven amb el recel a les declaracions.

El reclam que provoca la declaració genera una massificació, generalment poc prevista. Aquesta massificació és equiparable a festivals, macro-concerts o manifestacions d'extens acord social. L'èmfasi dels mitjans de comunicació, la necessitat social de ser-hi o l'atracció turística passen a tenir un pes molt destacat a l'hora d'analitzar tots els processos que hi tenen lloc. De fet, a l'Estat Espanyol, les primeres declaracions patrimonialitzadores a les festes, durant el franquisme ja tenien el component turístic, fet que encara perdura. Al 1965, dins les actuacions turístiques dirigides pel ministre de turisme i informació Manuel Fraga Iribarne es van declarar diferents manifestacions festives de l'estat sota el títol de "Festes d'Interès Turístic".⁹⁰ La declaració tenia una clara intencionalitat de generar un reclam turístic i, així, moure l'economia. Amb diferents variacions i matisos aquesta denominació es va mantenir fins el 1987 quan la competència es va traslladar als

⁹⁰ Traducció del castellà de "Fiestas de Interés Turístico".

governos autonòmics. Algunes Comunitats Autònomes, com el País Valencià, han seguit amb la mateix lligam del component “d’interès turístic” en la declaració.

Amb tot aquest panorama, vull remarcar que es construeix una narrativitat de la festa que quan és viva forma part de la gent i quan es patrimonialitza passa a formar part d’una llei que obliga i acaba sent deshumanitzada i la gent perd la referència apreciada i la sacralització necessària per viure-ho. El patrimoni acaba sent contrari als objectius previstos i no deixa de ser una manifestació de controlar políticament les festes, sota una creença de pertinença i importància per part dels sol·licitants, a més de certs interessos econòmics.

Certament, una de les característiques que diferents autors destacaven i hem vist al primer apartat d’aquest capítol és que l’experiència d’ajuntar-se físicament en un espai és la forma de generar el ritual festiu. Tot i així, què passa quan se superen els límits extrems de poder-hi ser? Què passa si tothom que s’ajunta no forma part de la comunitat imaginada per aquells que han fet possible la festa? Com conviuen les diferents comunitats? La materialització d’allò immaterial vol fer el patrimoni immune de tot això, però a la pràctica, el conflicte reneix quan la festa és necessària per a un col·lectiu determinat.

Capítol 2: històries de Patum

Cronologia

S.XV

1454

- Ordinacions d'un visitador al rector de Berga. Diu de sortir en processó per Corpus.

1472

- Inventari de sacristia on hi consten uns caps d'àngel per a la processó.

S.XVI

1527

- Llibre de Bordons. Dur el capellà en processó de Corpus.

1575

- Adorar la custòdia del santíssim sagrament

S.XVII

1614

- Eixamplar un carrer perquè passi la processó.

1616

- Recorregut de la processó.

1621

- Primera referència de contractació de músics per a l'Octava de Corpus, l'ofici i la processó.

1626

- Primera documentació en referència a la mulassa, el Tabal i els músics. Despesa de la processó. Consta amb que es gasten els diners per a la festa de Corpus. (Provablement primera referència dels músics). Destaco:
 - Músics de ministril.
 - 6 músics de guitarra + rabequet
 - tambor o tabal
 - cordes de viola
 - tocar vigília i dia.
 - Tamborí de cordes.

1628

- Primera referència a turcs (2) i cavallets (4), sant Miquel i els diables (2).
- Tabal, pell per lo tabal, etc.

1623

- Constància d'un personatge que fa de diablessa.

1650

- Constància que hi ha quatre turcs, anys abans en constaven sols dos.

1656

- Primera referència d'un ple municipal per decidir si se celebrarà Patum, un 7 de maig, primer diumenge de maig.⁹¹
- Pagament als músics. Corpus i Octava.

--bullícia—

1657

- Músics, guitarraires, cordes de viola. Costos per la Bullícia i Octava de Corpus.

1659

- Primer document dels gegants.

1660

- Disputa entre els dos convents berguedans per la preferència en l'ordre processional.

1666

- Solemnitat i bullícia acostumada.

1686

- Vestit de la mulassa i vestit dels dimonis

1687

- Conflicte i que no vinguin els músics de Bagà i que no es balli.

1689

- 1a prohibició i queixa per part del bisbat de l'abús festiu d'algun lloc de la diòcesi. Cal suposar que en referència a Berga.
- Datació d'una biga que té una Àliga gravada, referència més antiga a una Àliga a Berga. Carrer Cardona.

1695

- Primera referència als gegants.
- Primera referència a un "tamborino" que toca amb els gegants, al llibre de clavaria.

1696

- Primera referència a la compra d'unes carotes pels dimonis, fins aleshores en constava el seu lloguer.

--bulla—

S.XVIII

1713

- Constància d'un motlle per fer carotes dels dimonis.

1715

- Document Altarriba. Document "fals".

1723

⁹¹ Actualment aquest ple se celebra el diumenge de l'Ascensió. Durant el segle XVII i XVIII aquest ple se celebrava el primer diumenge de maig. Segons Rumbo et al, la substitució de fer aquest ple el primer diumenge de maig al dia de l'Ascensió deuria ser a les últimes dècades del segle XIX. (RUMBO et al., 2001:34 i 35).

- Queixa des del bisbat de Solsona pel fet que entrin les figures a l'església, talment com els diables. Es demana que no els deixin entrar.⁹²
- 1725
- Músics de corda + músics de vent (teoria que amb la guerra de successió entren els músics de vent?)
- 1756
- Constància de la compra d'una Àliga per part de l'Ajuntament.
- 1795
- Primera referència documental de la paraula Patum en referència a la festa o al tabal, i de la paraula fuet, com a coet. També es constata el ritual d'avís del Tabaler, una passada a la vigília i una bulla el dia de Corpus. Imitar la festa de Corpus per celebrar la victòria contra els francesos a la Guerra Gran.

S.XIX

- 1838
- Primera imatge de Patum coneguda.
 - Berga hostatja la Junta Superior de Catalunya (carlins). La Patum d'aquell Corpus va ser gran.
- 1853:
- Regal del polític Ferran Moragues dels nans vells. Constància que toquen amb castanyoles.
- 1866
- Canvi dels antics gegants, cap als actuals Gegants Vells.
- 1868
- Primera imatge coneguda de Patum.
- 1880
- Patum a Barcelona, també amb el drac. Sembla que per part d'uns berguedans que hi vivien. En parla molt malament la premsa.
- 1881
- Notícia a *La Vanguardia* que s'estrenarà una obra al Circo Barcelonés, a càrrec de la Sociedad Niu Guerrer anomenada "La Patum Pum Pum".
 - Els nans Vells són retirats de les representacions per estar en mal estat.
- 1890
- L'ajuntament adquireix els nans nous, amb voluntat de substituir els Vells.
 - L'ajuntament adquireix cavallets de cartró perdra.
 - Possible introducció de les melodies dels Plens i dels turcs i cavallets compostes per Joaquim Serra i Farriols "Quimserra", el 1888.
 - Introducció de la Guita Xica a la plaça gran.
 - Vestits nous per als turcs i cavallets.
 - Vestit reformat de la Geganta Vella.
 - Els Plens canvien els fuets de les mans per bengales.

⁹² Josep Noguera posa aquesta data com a germinador de la festa que avui veiem a plaça, ja que els elements es veuen obligats a no entrar al santuari. NOGUERA (1992:11 i 19)

1891

- Incorporació dels Gegants Nous.
- Reintroducció dels Nans Vells restaurats.

1899

- Inauguració del Canal industrial. Una gran festa, amb elements de Patum i parts de Patum a Berga.⁹³

S.XX

1900

- S'institueix fer passada diumenge. (Segons: <http://www.turismeberga.cat/que-fer/patum-invisible/item/626-passades-nit>)

1902:

- Mercè. Concurs. Elements de Patum a Barcelona.

1908

- Es fa una Patum extraordinària el 6, 7 i 8 de setembre en motiu de la gala de Queralt i la inauguració del pont de l'Estret de la carretera de Berga al santuari. El governador civil Osorio i Gallordo mira la Patum per generar el protocol per a l'arribada del rei a l'octubre.
- Patum extraordinària per a la visita del rei Alfons XIII el 30 d'octubre.

1916

- Coronació de la Mare de Déu de Queralt (3 de setembre)
- Partitures més antigues conservades, segons Felipó.
- Els Plens es doblen a 8 (a la Patum extraordinària).
- S'inaugura xarxa d'enllumenat públic (segons Felipó)
- La Caixa obra la primera sucursal.
- Programació especial d'òpera i sarsuela.
- Es publica el primer recull de partitures de Patum al llibre d'Antoni Sansalvador i Castells.

1918

- Es deixa de fer el Bon Jorn.⁹⁴

1929

- Estrena de *La Marxa Patum* de Joan Baptista Lambert per part de la Banda de Mossos d'Esquadra el 25 de juliol.

1932

- Prohibició de les festes dels barris.
- La Patum va a Barcelona. Poble Espanyol. 22 i 23 de juny.

1934

- La Patum va a Barcelona.
- President Macià va a la Patum.

1934-1935

- Pel·lícula primera, potser. Agustí Fabra. "La Patum de Berga".

1936

- Abril, Poble Espanyol. Congrés de Musicologia.

⁹³ *La Vanguardia*, núm. 5878 (11 de setembre 1899). Pàgs. 3 i 4.

⁹⁴ RUMBO et al. (2001:40)

- Salten tres guites: la grossa, la xica (del Patronat) i la xica (de l'Ajuntament).
- 1937
- No hi ha Patum.
- 1938
- No hi ha Patum.
- 1941
- Patum extraordinària del 25è aniversari de la coronació de la Mare de Déu de Queralt.
- 1942
- La Patum va a Barcelona.
- 1951
- La Patum va a Barcelona. Últim any que hi són.
 - 21-X. Els gegants de Berga, les dues parelles, assisteixen a la donació de la pubilla a la ciutat de Manresa.
- 1952
- Fira Exposició Provincial Ramadera de Granollers. Hi va la Guita grossa.
- 1956
- Es deixa de fer processó diumenge de Corpus.
 - S'instaura la Patum infantil.
- 1963
- Estrena de la música de les Masses, composta per Joan Trullàs.
- 1966
- Conegut com "l'any de les 3 Patums".
 - Franco visita Berga. Se li fa Patum.
 - Patum extraordinària per la celebració del 50è aniversari de la coronació de la Mare de Déu de Queralt.
- 1969
- Es deixa de fer processó dijous de Corpus. Amb ella s'acaben les processons.
- 1976
- Patum extraordinària en la visita del rei Joan Carles i Sofia de Grècia (17 de febrer).
- 1978
- Incorporació de tirabols a la Patum de lluïment.
- 1979
- Els berguedans decideixen que la Patum no surti més de Berga.
- 1983
- Festa patrimonial d'interès nacional.
- 1991
- Patum extraordinària per celebrar el 75è aniversari de la Coronació de la Mare de Déu de Queralt.
- 1993
- Incorporació de la peça *La Patumaire* als Tirabols.
- 1995
- Publicació de l'enregistrament *La Patum: Música Oblidada*. Primer any que se celebra el concert de "Música oblidada de la Patum" al Centre Artesà Tradicionàrius.
- 1997

- Mor Ricard Cuadra, director de la Cobla Ciutat de Berga i impulsor de la recuperació i revisió d'alguns arranjaments de la música de Patum. També, creador del concert, en aquell moment "Música Oblidada de la Patum".

S.XXI

2002

- Publicació de l'enregistrament sonor *Tota la música de la Patum*, a càrrec de la formació de banda de la Cobla Ciutat de Berga.

2005

- Declaració d'Obra Mestra del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO. Patum extraordinària.

2010

- Primera retransmissió en directe de Televisió de Catalunya (TV3).

2014

- Tricentenari de la fi de la Guerra de Successió, es van tocar els Segadors a l'inici de la Patum Completa de diumenge, des d'aleshores s'ha seguit fent a cada una de les Patums Completes.

2016

- Cançó de Bruce Springsteen adaptada al ball de gegants.
- Centenari de la coronació de la Mare de Déu de Queralt, Patum extraordinària.

Resum històric

En els processos de patrimonialització de la festa hi ha una part que és l'estudi i investigació de la mateixa festa i Patum s'ha estudiat des de molts punts de vista. En destaquen algunes recerques universitàries durant la segona meitat del segle XX en què poso èmfasi a les tesis doctorals de sociologia de Jaume Farràs, la d'antropologia de Dorothy Noyes o la d'història de l'art de Ioanda Garcia.⁹⁵ A més, hi ha diferents projectes de fi de grau, entre els que destaco la de música de Patum i cobla de Joan Sala.⁹⁶ També, molta historiografia local i diverses referències en compendis amplis conformen el corpus documental i literari de la festa. Antoni Sansalvador i Josep Armengou són dos dels autors històrics cabdals a l'hora d'estudiar la festa.⁹⁷ Posteriorment cal destacar els treballs de Josep Noguera, Albert Rumbo, Maria Dolors Santandreu i la gran producció de Ramon Felipó, entre altres.⁹⁸

Patum s'instaurà com a festa canònica catalana ja al segle XIX. En aquest temps s'introduïren diferents comparses avui imprescindibles. Fou també un moment que coincidí amb la inserció de les diferents músiques que es van introduir com a bàsiques de la festa, entre elles, la música del *Salt de Plens*.

La historiografia patumaire afirma que, probablement, des del segle XIV hi deuria haver hagut processó per Corpus Christi a Berga.⁹⁹ Però el primer document que

⁹⁵ FARRÀS (1976); FARRÀS (1979), NOYES (1992) i GARCIA (2002). els treballs de Josep Noguera, a més dels projectes finals de l'Escola Superior de Música de Catalunya de Joan Sala (SALA, 2010b), Martí Villegas i Denis Rojo (ROJO i VILLEGAS, 2017).

⁹⁶ SALA (2010b)

⁹⁷ SANSALVADOR (1916) i ARMENGOU (1968), i d'altres. També cal tenir present a Jacint Vilardaga.

⁹⁸ NOGUERA (1992); RUMBO (2001_b); SANTANDREU (2012); FELIPÓ (2005), i d'altres.

⁹⁹ Corpus Christi s'instaurà com una festa de celebració i alegria del cos de Crist. Prové d'unes aparicions a Lieja a una monja. El Papa Urbà IV estableix la celebració el 1264, i les processons es començaren a generalitzar el 1310. Joan XXII universalitzà la celebració arreu. (NOGUERA, 1992:12)

notifica que existia una possible processó és de 1454.¹⁰⁰ Divuit anys més tard, el 1472, hi hagué un inventari de la sagristia, datat del 7 de maig, encarregat a les preveres, on també se'n deixava constància.¹⁰¹ I a partir d'aquí s'afirma i es percep una continuïtat històrica de la celebració, exceptuant-ne un possible tall de 1714-1720.¹⁰² Fins i tot es fa difícil reconèixer que durant la Guerra Civil hi van haver dos anys que no n'hi va haver i anys puntuals dels segles XVIII i XIX.

Tanmateix, el primer document en què es veu un detall de les comparses de la processó és dos segles més tard. Hi ha notícies del segle XVI i inicis del segle XVII que denoten que hi havia processó per Corpus. Però a la segona dècada del segle XVII, es documenta que a l'Ajuntament, un llibre de clavaria molt destacat: a l'any 1626 es descriu en les despeses per a les diferents persones i elements de cara a la processó de Corpus. Aquest document va ser transcrit per primer cop per Jaume Farràs al programa de Patum de 1979. S'hi veuen les despeses per a músics, per als portadors i balladors de la mulassa, del Tabal, per guarnir els carrers, ciris, etc. D'aquest document se'n desprèn una primera referència a una mulassa com a figura i tot de preparatius musicals, de guarnició i de protocol ritual. Aquest mateix llibre mostra que durant diferents anys successius es va anar repetint. Dos més tard, només, s'hi afegí una referència als diables, a sant Miquel, indumentària amb cascavells o una referència a canviar la pell del Tabal, sempre amb al·lusió a ser tocat per una sola persona.

Durant molts anys es va celebrar tota l'Octava de Corpus Christi, que anava des de dijous de Corpus fins al següent, encaixant les diferents celebracions generals amb les festes dels barris de la vila, que n'eren quatre. Tota aquesta divisió espacial provocava diferents rituals seqüencials i de representació de cada una de les parts

100 Es tracta d'unes ordinacions que fa el visitador episcopal als rector i vicari de la parròquia de Santa Eulàlia de Berga, i daten del 20 de maig. Entre altres coses s'expressa que es facin processons per Corpus Christi i que el vicari hi vagi i faci portar els brandons, ciris i encens. Aquest document es va trobar a l'Arxiu Parroquial de Berga. Aquest es considera el document més antic que fa referència a Patum, fins ara. RUMBO, 2000: 24-29

101 Hi consta la notícia d'una custòdia per al Corpus i cinc més; cinc creus –sense una referència de vincle a processons o corpus-; tot d'objectes amb vinculació a Corpus i altres vincles; i dos objectes que Albert Rumbo destaca que es descriuen com “un cap d'alamany ab diadema” i un “pali blau, qui és de Sant Christòfol ab sa camisa”. RUMBO, 2000: 25-28

¹⁰² Farràs citat per FELIPÓ (2005:103). Programa de Patum de 1980.

de la vila. Les festes dels barris es varen prohibir el 1932 i es van anar deixant de fer a la meitat del segle XX.¹⁰³ Aquesta representació perdurà simbòlicament fins avui dia encara i és en la forma dels administradors.¹⁰⁴

Es va començar a parlar de la “bullícia” i “bulla” a la documentació de mitjans del segle XVII. Concretament, el 1657, sense més especificacions que hi hagués les despeses necessàries per realitzar-la. Durant els posteriors anys s’anà demanant que es fes com sempre la part de “solemnitat” i la de “bullícia”. I una referència important ja és el 1666, en referència al Consell de Vila, quan es demanà en acord que “es faci la bullícia conforme han acostumat i que es tinguin músics”.¹⁰⁵ Durant els següents anys, començaren a veure’s certes discrepàncies, com si això de la bullícia comencés a ser massa excedit. Es demanà de no ballar el 1687, però a última hora el Consell de Vila acordà que es fes tot com sempre, però “que no vinguin els músics de Bagà ni es balli”.¹⁰⁶ Per tal raó, hem de deduir que aquests músics portaven “massa” bullícia.

Per tant, durant la segona meitat del segle XVII hi hagué un increment de la “bullícia” que no fou ben vista per celebrar la “solemnitat” de la festa. Aquesta realitat quedà palesa amb un document del bisbe Miguel de los Santos de Solsona, del 1689, on es va queixar i va demanar aturar un abús que es feia a les processons del “Santíssim Cos de Crist”.¹⁰⁷ Aquest document no especificava que es tractés de Berga, sinó d’un lloc de la diòcesi. Si no es tractés de Berga, denotaria que era quelcom que passava àmpliament. Però les dades coincideixen molt amb el que estava passant a Berga aquells anys.¹⁰⁸

¹⁰³ COSTA i FARRÀS, 1987:9

¹⁰⁴ Els administradors són documentats, almenys, des de 1619. Només hi ha un tall indocumentat des de la prohibició del 1932 fins al 1934. (COSTA i FARRÀS, 1987:9 i 10)

¹⁰⁵ Citat per FELIPÓ (2005:92)

¹⁰⁶ Citat per FELIPÓ (2005:92)

¹⁰⁷ Citat per FELIPÓ (2005:92 i 93) i NOGUERA (13 i 14).

¹⁰⁸ Segons Josep Noguera queda oberta la possibilitat de ser un altre lloc. “Quan el bisbe de Solsona parla d’«algun lloc d’aquesta diòcesi», sense concretar que aquest lloc sigui Berga, pensem que, molt probablement, hi hagué altres poblacions del bisbat on també se celebrava una «Bulla» o «Bullícia del Santíssim Sagrament», que, ben contràriament al cas de Berga, desaparegueren amb aquesta prohibició o amb alguna altra.” (NOGUERA, 1992:14)

En aquest temps, i tal i com va apuntar Josep Noguera, hi va haver l'edificació de l'església actual de Santa Eulàlia. La construcció va acabar el 1686, i posteriorment es van anar fent les ornamentacions interiors.¹⁰⁹ Aquest fet podria haver motivat un canvi de visió cap a Berga i sobre el que era correcte fer dins aquesta nova església. Diferents prohibicions s'anaren succeint a l'entrada del segle XVIII, però el 1723 hi hagué una gran queixa que, segons Josep Noguera, determinà la principal transformació de la festa de l'època. El vicari de Solsona, que escrivia en nom del bisbe Tomàs de Brota, es dirigia al rector de Berga:

Sa Ilma. queda informat del abús i y desordre tan gran que succeeix per la festivitat de Corpus en eixa Iglesia de anar en ella Mulassa, Diables, Gegants y altres postures indecents guarnits tots de cuets retirantse ab mala forma homens y dones per les Capelles, ocasionant lo fum grans danys en los altars dorats, avent de reservar lo Stm. Sagrament sens solemnitat alguna sinó ab gran pressa per no succeir major indecència y escàndol y molts altres inconvenients. Per lo que me ha ordenat escrigues esta a Vm. paraque en ningua de les maneres permetia en la Iglesia semblants abusos y desordres tant dignes de privarse. Y en cas de contradicció usarà Vm. de las armes de la Iglesia, y no volense reducir no permetrà professó ni festa alguna en la Iglesia.¹¹⁰

Aquestes prohibicions no eren úniques per a Berga. Diferents poblacions s'excedien. Però el que va determinar més fou el canvi de mentalitat que s'esdevingué a la segona meitat del segle XVIII, en què l'església va rebutjar les diferents representacions bíbliques d'aquest tipus. Amb aquesta del 1723 o altres prohibicions semblants és probable que tots aquests elements creessin més bullícia a l'exterior, i així es construís el ritual festiu de fora l'església. El 1790 es va parlar de festes en respondre el qüestionari de Francisco de Zamora, funcionari del govern de Godoy i Carles IV. En aquest qüestionari van explicar que les festes de l'octava de Corpus era una de les coses més significatives de la vila.¹¹¹

El nom de Patum substituï progressivament el de "bullícia" i "bulla" primerament,

¹⁰⁹ NOGUERA (1992:13 i 14)

¹¹⁰ Citat per NOGUERA (1992:14)

¹¹¹ Citat per RUMBO, ESCOBET i CORTINA (2001:66 i 67)

i el de Corpus en general de mica en mica. La primera referència del nom de Patum es troba el 1795. La referència és en un llibre que relata el triomf de la Gran Guerra contra els francesos i el fet que es va celebrar amb els elements de Corpus Christi per festejar-ho.¹¹² En explicar com es van dur a terme les celebracions, el document explica que se celebri de tal manera, i es parla de «lo gran tabal de la Patum».¹¹³ Tornava a sortir la paraula al document parlant d' «[...] antiquíssim divertiment de la Patum, ho peleà de Turchs y Cavallets, ballant los Gegans y Àgula, saltant ab foch doble la Mulasa y diables , y finit asò se retirà lo Magnífich ajuntament a sa Casa Consistorial».¹¹⁴ Després en el document s'hi barreja també la paraula *bullà* com a activitat general.

El nom de Patum anà apareixent en referència als elements festius de Corpus de forma progressiva. Durant el segle XIX, passà a significar l'artefacte berguedà que s'activa per tal de celebrar quelcom. Passa a ser la forma anual d'organitzar-se i celebrar-se, però també la de rebre personatges importants o festejar quelcom extraordinari. També en aquest segle hi hagué una ampliació de comparses.

Moltes transformacions destacades de la festa foren degudes a un esforç intencionat i una planificació, un interès polític. Diferents historiadors destacaren els anys de 1887 a 1892 com a un temps de “potenciació de la Patum”.¹¹⁵ S'atribueix a la necessitat de modernitzar la cara de la festa. Tot i així, cal tenir en compte que al 1877 Berga va obtenir el títol de ciutat. Per celebrar-ho es va fer una Patum diferent, amb canvis. Però si al cap de deu anys va venir aquesta reforma fou perquè les comparses estaven deteriorades i envellides. D'aquí es desprèn un canvi de paradigma on es té en compte l'observador extern i l'auto-vergonya de no ser prou decents. L'activació fou al 1888. En aquests anys, es començaren a separar els Diables en Plens i Maces.¹¹⁶ També, en aquest any es van compondre les melodies dels Plens i dels Turcs i Cavallets, a mans de Joaquim Serra i Farriols

¹¹² “Document del 1795 on es descriuen els actes festius que es dugueren a terme per celebrar la victòria sobre els francesos al final de la Guerra Gran, 1793-1795 (AHCBER)” RUMBO, ESCOBET I CORTINA (2001:68)

¹¹³ Citat per RUMBO, ESCOBET i CORTINA (2001:68)

¹¹⁴ Citat per RUMBO i ESCOBET (2001a:68)

¹¹⁵ NOGUERA (1992:55-59) i RUMBO, ESCOBET i CORTINA (2001:70)

¹¹⁶ Segons RUMBO, ESCOBET i cortina (2001:156)

“Quimserra”, que es van estrenar a plaça, probablement, el 1890. També, s’adquiriren els Nans Nous, amb voluntat de substituir els vells i els cavallets de cartró pedra. També es van renovar vestits, els diables van substituir els fuets de les mans per bengales i s’introduí la Guita Xica. L’any següent, el 1891 es van adquirir la nova parella de gegants, els actuals Gegants Nous i es va fer el que és probablement el primer programa de la festa. I si el 1881 els Nans Vells foren retirats, es reintroduïren restaurats el 1892, juntament amb els Nous adquirits el 1890. I en aquest temps, probablement, es va compondre, a mans de Joaquim Serra i Farriols “Quimserra”, la tonada pels Nans Nous. Adquirir Nans no era res exclusiu de Berga. En aquesta època diferents ciutats adoptaven aquestes figures per a les seves festes. A Mataró es troba la primera referència al 1864, a Sabadell s’havien llogat en diferents ocasions fins que se’n compraren a inicis del segle XX i se’n compraren de “nous” a finals de la dècada de 1920.¹¹⁷ I és que en són molts els exemples ja que els Nans es potencien molt durant les modernitzacions de festes de la segona meitat del segle XIX.

Aquells nans i capgrossos isolats o com a molt formant parella, del segle XVIII i inicis del XIX evolucionen, i les noves creacions que es duen a terme durant [la] segona meitat del segle XIX són grups més nombrosos que formen comparses.¹¹⁸

Així doncs, no hem de veure l’aposta berguedana com una característica local. Era partícip d’una ideologia de l’època que volia abandonar tot allò antic i renovar-ho. Entren les idees romàntiques de ciutat, de la gran ciutat, que Berga intentava imitar. Anna Costal va situar l’època de finals del segle XIX i les primeres del segle XX en un ús “polític i de caràcter simbòlic” de la cultura popular.¹¹⁹ En aquest temps es construïren molts dels “elements culturals simbòlics que el nacionalisme polític conservador dels anys 1880 i 1890 es va acabar apropiant, però que entre els anys seixanta i la Primera República compartien tots dos discursos ideològics.”¹²⁰ La

¹¹⁷ IBÀÑEZ (1996:43 i 127)

¹¹⁸ CAPGROSSOS DE CAPELLADES (2007.10)

¹¹⁹ COSTAL (2014:33)

¹²⁰ COSTAL (2014:41)

Patum encara no formava part d'aquest ens però es preparava per ser-ho, com a ciutat que es volia rentar la cara, modernitzar-se i mostrar-se a Barcelona.

El 1899 es va inaugurar el Canal Industrial que permetria inaugurar moltes fàbriques que donarien feina a gran part de la comarca berguedana, i també gent de fora. Es féu una gran festa amb il·luminacions, focs d'artifici, balls i òbviament, també, Patum. Molts empresaris ja s'havien establert a la zona i es vivia amb gran auge. Aquesta gent influent començava a conèixer això de la Patum, i va anar atraient a diferents intel·lectuals d'arreu de Catalunya.

Antoni Sansalvador amb vint-i-dos anys guanyà un premi al Certamen Literari de Berga, que presidia Jacint Verdaguer, amb un treball sobre La Patum. Aquest treball fou publicat el 1916, any de la Coronació de la Mare de Déu de Queralt, en el qual es van fer grans celebracions. Sansalvador era el barceloní que dedicà un primer compendi a la Patum i la va donar a conèixer amb força. Era algú distingit, amb ofici d'advocat, però que també va fer carrera política. Militant de la Lliga Regionalista, va ser Diputat Provincial de Berga-Manresa i va impulsar tot d'iniciatives catalanistes i comarcals. Sansalvador creà i estructurà el major mite romàntic que prevaldria en la posterior visió del Berguedà durant tot el segle XX:

Un poble sense ànima col·lectiva, sense vida espiritual seria un cadavre vivent; els seus moviments foren d'autòmata; i una societat aixís constituïda fóra una societat de mercaders envilits, una societat sense consciència, salvatge, irracional... [...] Per això els pobles que estimen la seva vida, els pobles no suïcides, a la vegada que procuren associar el major grau d'avenç i de civilització, guarden com una relíquia l'herència psíquica dels ancestrals; al mateix temps que fan camí adelerats, sentint la fretura de la propi progrés i de la interna perfecció, serven amb fidelitat pasmosa el tresor dels records, l'arca santa de la tradició, la religió del passat...

I aqueixa religió la sent intensament Berga i l'observa; aquesta religió té pel poble bergadà una trinitat peculiaríssima; tres pilastres ben diferents, però tan armòniques, fermes i robustes que no hi ha porer

humà que pugua enderrocar-les: El Santuari de Queralt. El Pi de les tres branques. La Patúm.¹²¹

El 1902 el Tabal, quatre diables, la Guita, l'Àliga i els Gegants Nous van participar al "Concurs de Gegants, nanos i monstros típics" de la Mercè de Barcelona. Els Gegants de Berga es van endur una Medalla d'Or.¹²² A partir d'aquí la Patum va posicionar-se en una imatge d'admiració per a folkloristes i erudits de l'època. Durant la primera meitat del segle XX es varen fer diferents sortides per part de la comparsa o mostres completes. Un dels casos que més marcaren fou quan va anar al Poble Espanyol, dins el marc del projecte de la Secció Vivent de Festes, Danses i Misteris del Museu d'Art Popular del Poble Espanyol. Els dies 22 i 23 de juny de 1932 es van fer dues mostres de la Patum. El dia 22 una mostra només per a autoritats i convidats, precedida d'una conferència de Joan Amades, i l'endemà, oberta a tothom i amb caràcter de festejar la nit de Sant Joan. Després de la Patum de mostra es realitzà una ballada de sardanes. Aquesta fou la culminació perquè la Patum passés a ser la festa canònica de Catalunya. I passaria a ser "la Patum de Berga" coneguda arreu del país.

A Berga, com he indicat fa uns paràgrafs, el 1916 es va coronar la Mare de Déu de Queralt. Fou un gran esdeveniment i es va fer Patum al setembre. Les reformes i projecció de les últimes dècades va culminar aquest any cap a una projecció sense atur de cara el futur. La construcció d'una Patum, imatge i emblema de la "ciutat" de Berga, ja era a plaça. Aquell any es van duplicar els Plens: de quatre a vuit, una multiplicació que aniria en augment a mitjans de segle. La Coronació de Queralt, per tant, tingué unes repercussions locals que no es podien menystenir. Va desengranar posteriors efemèrides celebrades cada vint-i-cinc anys. I talment com es féu Patum per la Mare de Déu, es féu per al president Lluís Companys el 1934, el dictador Francisco Franco el 1966, o el Rei Joan Carles el 1976, de forma extraordinària.

Durant la Guerra Civil es va deixar de fer Patum durant dos anys: 1937 i 1938. Però el 1939 hi va tornar a haver Patum. El nou govern franquista va demanar fer Patum

¹²¹ SANSLAVADOR (2016:137 i 138)

¹²² CARBÓ (1995:6-11)

normalment i amb molt poc temps van haver de preparar-ho tot. Durant els següents anys es va haver de celebrar quan es demanava –fos a Berga o fos a altres llocs com Barcelona–, però també es feia per Corpus i per la Mare de Déu. El 1941 es va celebrar el primer 25è aniversari de la Coronació de la Mare de Déu de Queralt, i sota aquest paraigües religiós i recordant el canvi i la transformació política que havia suposat en aquell moment la coronació i com era en aquell moment la situació política i històrica. Durant la dècada del 1950 les festes dels barris van deixar de tenir importància i la Patum se centrava en els propis dies de Corpus. Es va deixar de fer la processó de diumenge i al 1970 es deixaria de fer també la de dijous. Malgrat tot, el 1956 es va instaurar “oficialment” la Patum Infantil.

El catalanisme de finals de la dictadura, la transició i els posteriors anys anaven a trobar els referents més “purs” d’abans de la dictadura, amb esperit llibertari i de col·lectivitat. La Patum, ja tenia el símbol generat i fou un dels fars que va atraure a aquest ambient. Just abans de la mort del dictador Franco, al Corpus de 1975 va tenir lloc a Berga una de les concentracions àmplies d’associacions de l’Assemblea de Catalunya. Va ser el dia abans de Patum i tot de joves d’arreu de Catalunya, amb ganes de reivindicar el país i les seves llibertats es van trobar envoltats de policia, però saltant a la Patum després d’haver fet les concentracions. El mateix any, al Canet Rock, la Companyia Elèctrica Dharma ja introduïa la música del Ballet de Déu associat a gegants i capgrossos fets en forma improvisada. La imatge de Patum va marcar molt els joves que reivindicaven llibertat, catalanisme i la fi del règim franquista. La idea del foc va enlluernar especialment, perquè no era gaire comú veure aquells tipus de focs que, entre altres, inspirarien la confecció de moltes de les colles de diables posteriors.

El *Salt de Plens* va passar a ser una melodia coneguda i cantada en situacions multitudinàries, com a símbol de llibertat i festa que representava. La música del *Salt de Plens* esdevingué un himne de festa, catalanitat i llibertat, i els Plens passaren a ser allò més conegut de la Patum, que atreïa tots els catalans amants de les festes i el foc.

Franco va morir i arribaren els anys de transició democràtica i de Patum se'n va anar fent. Tanta, que fins se'n va haver de fer una d'extraordinària amb la visita del rei Joan Carles el 1976, un 17 de febrer. Van succeir-se anys de tensions, amb fets rellevants com l'apuntament d'una pistola per part de gent de l'Ajuntament a un cap de colla de les guites. Totes aquestes tensions van ser calmades a partir del 1979.

Amb la represa del govern de la Generalitat es van anar regularitzant diferents aspectes. El 1983 hi va haver la primera intervenció en l'aspecte del "patrimoni cultural immaterial".¹²³ Es va decretar la distinció "festa tradicional d'interès nacional", i amb ella s'atorgà a quatre manifestacions, entre elles la Patum. Per tant, la Patum era en el punt de vista de no discussió a l'hora d'atorgar un títol que feia que una festa local representés la "nació". La Patum començava a multiplicar cada cop més l'afluència de visitants que van a veure-la, i de joves de tot Catalunya que volien foc, beure i festa. El 1978 es van començar a fer Tirabols a la Patum del migdia de lluïment. I tota la festa va començar a magnificar-se encara més.

A finals del segle XX, però sobretot ja al segle XXI, es va desencadenar i augmentar tota una argumentació d'unicitat de la Patum. Hi va haver una preparació per a una voluntat d'un sector ideològic i polític local i nacional que volia un nou pas a la Patum. Festa única al món, intergeneracional, espectacle insòlit... Tot de nous valors s'instauraren, es repetiren i s'encomanaren. Aquests valors ja no eren de catalanitat, d'antigor ni de puresa com ho havien estat a principis del segle XX. Eren valors de projecció al món del segle XXI, valors de ser algú dins la cultura global, únic, però amb els valors atorgats per la globalitat. L'artefacte era creat per assolir la titulació d'Obra Mestra del Patrimoni Cultural i Immateral de la Humanitat per la UNESCO. Aquests valors s'han establert, com si el fet de deixar de repetir-los pogués implicar la supressió de l'estatus mundial. La seva instauració es basa, en part, en la repetició constant d'ells. Es feia prèviament al 2005 i es fa posteriorment, com si el fet de deixar-ho d'escriure o dir implicués la supressió de l'estatus.

¹²³ Veure el tercer capítol.

La mirada externa

Dorothy Noyes atribuïa la característica de “provincià” als berguedans.¹²⁴ Destacava la idea insatisfeta d’aquell que fa un gran esforç per mostrar-se, per tal de tenir un reconeixement extern. Tot i així, és una lluita contra un mateix, ja que a la vegada que s’albira una ambició global no es vol deixar de ser el que s’és ni deslligar-se’n. Per tal motiu, es generen “signes” per compensar allò que no es té. Segons Noyes, els berguedans han escarmentat de moltes ambicions il·luses de ser quelcom més del que s’és.¹²⁵

De Patum, pròpiament, no se’n fa mai fora de Berga, és més, els seus elements no en surten si no és per alguna reparació específica o causa externa a la festa. Aquesta és una llei indubtable a Berga. No ha sigut sempre així. El 1963 es va decretar d’aquesta manera a nivell municipal, abans els elements de Patum havien sortit de la ciutat i d’imitacions n’hi ha hagut i n’hi ha moltes. Tot plegat és degut a què la Patum és rellevant a la ciutat de Berga, però també perquè ha resultat ser el model canònic de festa catalana durant almenys un segle i mig.

Les primeres mirades externes van ser davant el propi valor que Berga i la comarca posaven en la festa. Ja hem vist a l’apartat anterior que, al segle XVIII, el qüestionari Zamora, ja va ser respost destacant les festes de Corpus a Berga.¹²⁶ Baró de Maldà també en va descriure la rellevància. Tanmateix, és a finals del segle XIX quan aquest procés va esclatar. Hi havia la necessitat de mostrar-se a l’estranger. El 1884, una crònica que descrivia el deteriorament de les comparses apuntava:

Por lo cual, entendemos que debe pensarse en una reforma radical de vestidos y equipos, para las Patums de los años venideros, si no se quiere impresionar mal a los forasteros que en estos dies nos honran con su presencia.¹²⁷

¹²⁴ Provincià té una connotació de malnom, també en el terme original en anglès.

¹²⁵ NOYES (2003:10 i 11)

¹²⁶ Signat el 10 de juny de 1790. “El pueblo no tiene cosa particular que le distinga de los demás, sinó las fiestas que anualmente se hacen en todos los días de la Octava de Corpus.” (Citat per RUMBO, ESCOBET i CORTINA, 2001: 66)

¹²⁷ *Crònica de Berga*, citat per RUMBO, ESCOBET i CORTINA (2001:70).

També el 1887 *El Bergadán* feia una referència i queixa semblant:

Veríamos con agrado que el Municipio ordenase la recomposición de algunos de los uniformes que usan los patumaire, si no quieren que causen ascó a los forasteros que con tal motivo nos visitan. Años hace lo reclaman con urgència algunos de ellos, y entendemos que no sería mucho gravamen para las arcas municipales ponerlos en estado de mediana decència.”¹²⁸

Per tant, hi havia una transformació en la idea de fer la festa cap a enfora i per als de fora. Inclús quan s’adquiriren els Gegants Nous es destacà que eren igual d’alts que els de Barcelona.¹²⁹ I la Patum començà a fer sortides. Després d’una sortida el 1880 a Barcelona, la resta de sortides són al llarg del segle XX.

El 1880 hi va haver un intent de gran celebració de les festes de la Mercè a Barcelona. Tret d’algunes coses que van funcionar, va ser una festa molt criticada pel seguit de despropòsits que hi va haver. Uns berguedans residents a Barcelona van realitzar una mena de sortida amb elements de Patum, anomenant-se “Patum de Berga”.¹³⁰ La premsa de l’època en va fer unes cròniques esfereïdores que mostraven com d’enfadats estaven que quelcom tan “anacrònic” i mal guarnit anés passejant-se per Barcelona. Foren xiulats, a les repetides ocasions en què sortiren i, entre moltes queixes dels elements festius, la Patum fou la que rebé més crítica.

Aquesta mala i ridícula imatge que va causar aquell any va perdurar al llarg de les següents dècades. Però el 1902, Barcelona va apostar per fer de la Mercè un gran festa, mostra del que podria ser una exposició de la cultura catalana. Aquell any va realitzar el “Concurs de Nanos, Gegants i altres monstros típics”, on van participar figures d’arreu de Catalunya. Berga va ser representada pel Tabal, diables-Maces, l’arcàngel Sant Miquel, la Guita, l’Àliga i els gegants nous. En aquesta ocasió la percepció va ser contrària a la del 1880.

¹²⁸ Citat per RUMBO, ESCOBET i CORTINA (2001:70 i 71)

¹²⁹ Citat per RUMBO, ESCOFET i CORTINA (2001:71)

¹³⁰ Davant la forta crítica que hi va haver l’Ajuntament va desmentir que els representants de la Patum de Berga haguessin sigut enviats per la ciutat, dient que era un atreviment d’alguns berguedans que van fer un “simulacre de la Patum”. Citat per RUMBO (2009:99).

El 1916 sortí publicat el treball que ja el 1901 havia guanyat Antoni Sansalvador sobre la Patum. Jacint Verdaguer presidia el premi del Certamen Literari de Berga. Sansalvador era un advocat i polític barceloní, militant de la Lliga Catalana, secretari de la Unió Catalanista i Diputat Provincial de Barcelona al districte de Berga i Manresa entre el 1911 i el 1913. També formava part de la Junta de Museus.¹³¹ Sansalvador va ser un d'aquells que influencià més. Hem d'entendre tot aquest procés dins un concepte ideològic d'un sector intel·lectual de l'època com a "renaixença". És a dir, un reconeixement i projecció d'allò que és català. Una identitat que volia prendre els seus referents i projectar-los cap a una idea de modernitat, progrés o "evolució" en contra el passat, que representava l'antic règim. I és que Sansalvador així començà el seu llibre:

En aquests temps en que Catalunya ha entrat de plé en el seu desvetllament; ara que's veu per tots indrets, aplegar-se amb molt acert els elements fins avui dispersos de sa personalitat, és un deber inexcusable per tot fill de la terra, contribuir amb son gra de sorra a la grandió obra de sa esplendent renaixença.¹³²

Per tant, hi havia una voluntat de conèixer tot allò que es volia identificar com a català i que veien sense relació. Els renaixentistes volien generar una cultura globalitzada i per tant, varen triar aquells elements que podien identificar-s'hi. Això implicava rebutjar moltes realitats, i, a la vegada, transformar les seleccionades:

Quant la influencia malestruga de pobles veïns anava fent camí per nostra benhaurada terra, inflitrant-se en ses costums i corrompent-les, i deixant com a rastre de son pas l'espectacle repugnant i barbre de les *corridas de toros*, una ciutat de muntanya, la ciutat de Berga, sapigué conservar-se lliure de tot pecat d'estrangeria i salvar el tresor del passat en ses festes pròpies, i entre aqueixes, el llegat inapreciable de sa festa cabdal, la típica Patúm.¹³³

¹³¹ FELIPÓ (2008:17)

¹³² SANSALVADOR (1916:9)

¹³³ SANSALVADOR (1916:11)

Per tant, la visió barcelonina de Berga desprenia al idea de “puresa” catalana. Veien Berga com un lloc no corromput per la influència “espanyola” i, com si amb una vitrina hagués mantingut l’essència d’una catalanitat antiga i “autèntica”. Sansalvador contraposava la Patum amb les “corrides” de toros i que altres ciutats havien arraconat les seves “festes tradicionals” per tal d’agafar-se al “cosmopolitisme” modern que havien representat durant uns anys els toros. I Sansalvador veia en els toros un seguit de valors indignes per a la catalanitat que identificava i buscava.¹³⁴

Els *toros* i La Patúm, son com dos pols oposats, no poden estar mes distants; els *toros* son una festa forastera, importada, sense arrels en nostre terra. La Patúm una festa de casa, nascuda i conservada al calor del amor patri; els *toros*, son una expansió negativa, La Patúm una expansió positiva; els *toros* un espectacle embrutidor; La Patúm un espectacle instructiu; els *toros* representen l’esperit musulmà, tancat i fanàtic; La Patúm simbolitza l’esperit català, progressiu i pràctic; els *toros* són l’herencia d’un poble vell enclotat per sempre en el *nirvana* més aclaparador; La Patúm el patrimoni d’un poble jove, que com l’Anteo mitològic, s’aixeca de la terra, on l’ha rebatut la desgracia, amb més forces que mai; i a la historia, els *toros* són una taca sagnosa, i La Patúm una fita falaguera que marca la fi d’una dominació oprobiosa.¹³⁵

I és així com la Patum va ser vista per aquesta ideologia i que perduraria i creixeria durant les següents dècades. És obvi que a Berga aquestes visions modificaven la Patum, però des de Berga mateix hi havia hagut una preparació cap a aquesta projecció cap a enfora, arraconant la idea de vell que inculcava el passat segle XIX.

La visita a Barcelona i el llibre de Sansalvador feren de la Patum ideal per ser convidada a la presentació de la Secció Vivent de Festes, Danses i Misteris del Museu d’Art Popular del Poble Espanyol el 1932. La conferència, les imatges i el relat foren publicats els següents mesos, escrits per Joan Amades. Amades era ja en aquell moment un dels folkloristes més distingits a l’època, i una autoritat en el

¹³⁴ SANSALVADOR (1916:12)

¹³⁵ SANSALVADOR (1916:14)

camp del “folklore”. La seva visió, opinió i paraules van marcar a tot un seguit d’estudiosos de les festes tradicionals al llarg del segle XX. Amades va atorgar a la Patum una visió d’antigor i “rudimentarietat”, de “resta vivent” més que no pas unicitat.¹³⁶ La seva visió queda palesa en la descripció que fa, per exemple, dels Turcs i Cavallets”:

El primer quadre és el *Ball de turcs i cavallets*, en el que es simula una batalla entre quatre cavallets cristians i altres tants turcs. Les evolucions són simplíssimes i d’escassíssima valor coreogràfica, fent vàries passades i encontres en els que encreuen i topen les llurs armes [...]. En les evolucions no hi ha un veritable ball, puix no es marca cap punt limitant-se a saltironar, córrer i bellugar-se sota un ritme, però sense arribar pròpiament a la dansa.¹³⁷

Aquest punt de vista era prou habitual a l’època. Al document es van repetint frases com ara “perquè es pugui formar concepte de l’estat de decadència en què es troben avui en relació al que havien estat”¹³⁸, però també es fa tota una documentació extensa de la història i paral·lelismes prou amplis. Hi ha una relació de poder entre el món intel·lectual de Barcelona i el que és la festa. Per tant, no deixava de ser una visió de zoo, d’exotisme, de circ, de l’indígena versus el civilitzat, el que van veure a l’escenari de “cartró pedra” del Poble Espanyol, amb una forta incisió a valorar-la més pels seus orígens que pel que era en el moment.

El 1936 tornà al Poble Espanyol, en aquest cop com un acte del III Congrés de Musicologia. Fou el 25 d’abril i l’acte duia per nom “Gran festa de danses populars” o “Festival de danses hispàniques”.¹³⁹ En aquesta festa hi havia la Colla Nova dels Xiquets de Valls¹⁴⁰, la Moixiganga de Valls, la Colla Joventut dels bastoners de Montblanc, l’Esbart Català Dansaires, l’Esbart Folklore de Catalunya, l’Esbart Montserrat, un grup de dansaires bascos amb una banda de *txistolaris* i la Patum de Berga. La Cobla Barcelona i la Principal de la Bisbal eren les cobles contractades,

¹³⁶ AMADES (1932:274 i 275)

¹³⁷ AMADES (1932:276 i 277)

¹³⁸ AMADES (1932:277)

¹³⁹ Segons el diari *La Veu de Catalunya*, a l’anunci fet el dia abans es parla de “gran festa de danses popular” i en canvi, l’endemà, de “festival de danses hispàniques”.

¹⁴⁰ Van programar de fer un quatre de vuit.

les oficials. La Patum de Berga, com si es tractés també d'una colla, cloïa l'acte, i tots els altres convidats es van sumar al final amb els Plens encenent bengales.¹⁴¹ Dirigia la festa Francesc Pujol, que era una de les personalitats més distingides en aquest camp i era el director de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). Fou en aquesta ocasió que Francesc Pujol deuria aprofitar per fer les notacions de les melodies de Patum que trobem avui recollides en format de manuscrit dins els materials de l'OCPC.

Aquell any, el 19 de juliol, estava prevista una actuació a l'Olimpíada Popular que havia de tenir lloc a Barcelona, però just abans esclatà la Guerra Civil. Fins el 1942 no van tornar a haver-hi sortides de parts de Patum. Fou a Barcelona, a la plaça de Sant Jaume en motiu del *III aniversario de la Liberación*. Van ser convidats els Gegants a Lleida el 1943, però van dir que no. I Al 1951 va tornar a la Mercè de Barcelona tota una representació de la Patum, al Poble Espanyol. Hi van participar amb altres elements festius d'altres pobles, amb menys magnificació de cara a la Patum que les ocasions de la dècada del 1930.

Aquell mateix any es va estrenar a Manresa una geganta, la Pubilla. Hi van anar els Gegants i també es va ballar el ballet dels Nans Nous per part de l'Agrupació Manresana de Folklore, i per les imatges puc deduir que també hi van anar els Nans Nous de Berga i ballaren conjuntament. El 1957 van tornar parts de Patum i de Berga a Manresa: els Nans Nous, l'Àliga i dansaires del Ballet de Déu.¹⁴² Aquestes sortides a Manresa generaren certa normalitat a moure la Patum, a la ciutat prou propera. També, el 1957 els elements de foc van a un *Desfile del Fuego* que es feia a Granollers durant la Fira de l'Ascensió. De totes aquestes sortides es dedueix que la Patum era un dels referents festius i allà on es feia un acte important, en aquest camp, se'n convidava una part o parts.

El 1963 el Tabal havia baixat a Barcelona a l'Ascensió¹⁴³ i, a l'octubre, es va acordar municipalment que no es traslladaria més ni la Patum ni cap dels seus elements

¹⁴¹ *La Veu de Catalunya*, dimarts 21-IV-1936. Núm. 12428, ed. matí. Pàg. 10

¹⁴² Aquests no formen part de la Patum. El Ballet de Déu es balla a Berga a la festa dels Elois.

¹⁴³ El tabal –i probablement el Tabaler– van anar a assistir a uns actes que fere l'Agrupació de Berguedans de Barcelona.

sense previ acord. Però no es va complir del tot i hi hagué uns anys on encara es van veure una sortida dels Gegants a Manresa el 1974 i una dels Nans també a Manresa.

Mica en mica va anar inculcant-se la idea que treure la Patum de Berga en malmetia les figures i la seva imatge. De fet, el 1997 *La Marató de TV3* va sol·licitar una mostra de Patum, concretament la del carrer de la Pietat. Tanmateix, amb una excusa es va impedir que això passés. Es va anar aturant així certes parts d'externalització material dels elements de Patum, però no pas el fet que altres imitessin o es recreessin amb la Patum.

El 1992 a la Cloenda dels Jocs Olímpics Comediants i l'Elèctrica Dharma feren un espectacle amb una part de "la festa del foc".¹⁴⁴ En ella hi havia el tipus de pirotècnia típica de Patum, tot de figures tradicionals vingudes d'arreu i personatges disfressats. Entre ells hi ha alguns personatges vestits de ple, imitant clarament la Patum. I és que Comediants coneixia bé la festa i en plantejar-se aquest moment van tenir clar que hi havia d'haver una visió artística que inclogués una inspiració amb un salt de Plens de Patum.

Moltes festes majors han imitat salts de Plens i idees patumaires. El correfoc de Manresa, el ball de foc de Terrassa, etc. A Solsona, el Carnaval, imita l'estructura successiva de danses per comparses, amb una participació clarament imitada de la que es fa a Patum.¹⁴⁵ D'alguna manera, hi ha la referència i l'admiració envers Berga i la seva Patum, i hom ha cregut que podia imitar el mateix –sigui el foc, l'ambient, les figures, etc.- tot i que sempre és una altra cosa prou diferent.

Ara bé, hi ha anècdotes de llocs on s'assemblen molt a Patum, perquè berguedans que van anar a viure a fora de Berga imitaven el seu model i festa que sabien fer. És el cas de la colònia industrial de l'Atmetlla de Merola, pertanyent al municipi de Puig-Reig. Per tant, es tractaria d'un cas com el del 1880 en què a Barcelona uns

¹⁴⁴ Comediants ja havia estrenat l'espectacle Dimonis a la fira de teatre al carrer de Tàrrecaga una dècada abans, com a mínim.

¹⁴⁵ Encara que el Carnaval de Solsona sigui una paròdia de la seva festa major ha agafat una embargadura gran i una imitació de molts comportaments presents a Patum. Les ciutats són relativament properes i han tingut tendència a comunicar-s'hi i a gaudir mútuament de les seves festes.

berguedans van fer Patum, però en ser una colònia de berguedans fou més acceptat i comprès, de forma que del que en feren hi hagué una influència patumaire que avui es pot ensumar en veure el ball de Nans, que almenys les figures ja existien el 1899 i la seva música fou arranjada 1928 per Mn. G. Vila. Es van basar en el Ballet de Déu, o els balls plans del berguedà, amb una idea operística ja transmesa per la mateixa forma de vestir de les figures.

La mirada des de fora de Patum ha modificat al llarg del segle XX la mateixa Patum. Al segle XXI molts berguedans han estat contents de lluitar i aconseguir la distinció de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, si més no en un inici. Per tant, Berga, talment com a finals del segle XIX, ha volgut ser una ciutat al món, amb l'actitud "provincial" que Dorothy Noyes ja destacava. Per mantenir-se, però, ha hagut de sobrevalorar extremadament cada element propi que ha pogut formalitzar en una idea i una paraula, fins a forçar argumentacions que obliden el típic consell reiterat durant les últimes dècades del segle XX: "la Patum no es pot explicar, s'ha de viure".

Història sonora

La Patum té un potencial sonor molt gran on es combinen instruments de vent, percussions de banda, el Tabal, els trons dels fuets, les esquelles de les Guites, els cants i crits de la gent, el so de les Maces i també el silenci col·lectiu. Aquest punt de vista és indestriable, com ho són l'olor de fum, vidalba i pólvora, la pudor de la suor, el gust de la barreja, els colors de les figures o els barrets i el contacte físic amb la massa de gent en moviment. Tot aquest cúmul d'experiències físiques són el resultat i síntesi del que avui és Patum. Però la història pròpiament musical té tot un seguit de recorreguts que fan que actualment la música tingui un significat per ell mateix a l'hora de percebre totes aquestes emocions i sensacions.

La música de Patum té avui un model específic i determinat. Aquest model es va crear a finals del segle XIX i es va estabilitzar i fixar durant la primera meitat del segle XX. Diferents protagonistes han impulsat les diverses transformacions, perquè tota la massa social creés, acceptés i acabés defensant una estructura i

manera de fer determinades. Les referències anteriors a aquest període del segle XIX són difuses, només permeten imaginar i plasmar la diferència entre diferents èpoques. Trobem codis més fixats amb la funcionalitat que no pas la fixació del repertori i la seva identificació amb cada comparsa i la globalitat de la festa.

Paral·lelament, les diferents ballades de sardanes que tenen lloc durant els dies de festa, formen part del context musical. Són ballades que no existirien sense la situació de Patum, encara que de Patum n'hi podria haver sense aquestes sardanes. Aquesta situació ha generat composicions explícitament pensades per ser tocades en aquest context festiu, i ha generat sardanes emblemàtiques com *Corpus a Berga*. I també cal tenir present, en parlar del context musical, el concert que la formació del Memorial Ricard Cuadra realitza cada any una setmana abans de Patum. Per altra banda, atès que el Tabal és considerat ens principal de la festa, els altres músics són una entitat separada. La imatge més antiga de la festa on hi ha pintats els músics, aquarel·la de 1838, mostrava ja la diferència física del Tabal, a terra, i músics, al balcó.¹⁴⁶ Però això no vol dir que el tractament d'uns i altres i la complementarietat hagi sigut sempre la mateixa.

La historiografia de les músiques de Patum ha sigut parcialment estudiada. Des d'un punt de vista dels documents escrits, algunes interpretacions antigues i sobretot les notacions musicals conegudes. En general hi ha una idea de continuïtat del so, la funció, les formacions i els arranjaments.

Molt han canviat i evolucionat les formacions que tocaven la Patum des dels Ministrils del segle XVII fins a les modernes formacions musicals del segle XXI, però l'esperit, la força i l'ànima dels músics sempre ha estat la mateixa.¹⁴⁷

En realitat la continuïtat històrica és sols una il·lusió, com ho és la de la festa. La Patum té uns mecanismes per fer-se en cada context històric, i per tant, els músics formen part d'aquest mecanisme, a la vegada que formen part d'una realitat més àmplia i d'història de la música popular de Catalunya, i en concret de Berga.

¹⁴⁶ DE SAGARRA I DE SISCARS (1935:10bis)

¹⁴⁷ FELIPÓ (2008:12)

Les primeres referències musicals conegudes de Corpus a Berga són del segle XVII. La primera és un seguit de recursos econòmics que s'hi van destinar al 1621. Aquestes referències mostren una continuïtat del que es venia fent prèviament, ja que remarquen que de cinc músics de guitarra que esperaven sols en varen ser quatre.

Als quatre músics de guitarra, com lo altre no i fou perquè acostumen a ser sinch, dasset reals, comprès un real donaren per pagar al de cordes; per lo qui toca lo tambor de cordes, set reals; [...] y als quatre musichs de menestril per sonar lo ofici y professó del die de Corpus y a las completes tota la octava del die de Corpus, sinch lliures deu sous, compliment de deu lliures y mija com las restants sinch lliures reberen de consellers pesats; [...] per cordas de guitarra, sis sous y sis [diners].¹⁴⁸

Els documents de 1622 i 1624 són semblants, amb la incorporació del cinquè músic.¹⁴⁹ La referència més antiga coneguda fins fa pocs anys era la de 1626. Es tracta d'un llibre on consten les despeses que es destinen a la processó i l'octava. És un llibre de Clavaria iniciat el 1550, i al 29 de juliol de 1626.¹⁵⁰ Es conserva a l'Arxiu Comarcal del Berguedà. El document reflecteix les diferents despeses que provoca la processó i les celebracions de l'Octava de Corpus. En ell, hi ha la referència a músics de ministril, a sis músics de guitarra, un rabequet, un tambor de cordes, cordes de viola i tambor o tabal. Aquest llibre es conserva a partir de la pàgina 83 i a la 84.

(...) als músics de ministril, (...) a les persones elegides per los quatre quartos per fer la lluminària de l'Octava de Corpus (...) la Confraria del Santíssim Sagrament (...) lo que se es pagat a dits músic per a sonar la vigília i dia de Corpus i tota la Octava sonar a les complertes a sant Pere i lo diumenge a l'ofici i processons de santa Eulàlia i [...] i lo dia de l'octava a la processó es fa a sant Pere amb la forma acostumada, (...) a sis músics de guitarra i al del rabequet, (...) al qui toca lo tambor de cordes (...) per

¹⁴⁸ Citat a RUMBO i ESCOFET (2001_b:308))

¹⁴⁹ Segons RUMBO i ESCOFET (2001_b:309)

¹⁵⁰ Aquest document es descobreix a la dècada de 1970 i es publica la seva reproducció per primer cop al programa de 1979. La primera transcripció i reproducció va ser de Jaume Farràs en aquest programa. (Felipó, 2005:89 i 90)

cordes de viola (...) als qui porten i ballen la mulassa (...) i al qui toca lo tambor o, tabal (...) per ajudar adobar l'emplalida per tota l'octava (...) per la reparació devota dos ciris de cera blanca, (...) ciris petits de cera blanca i la lluminària de l'altar de cera blanca (...) donar al minyó que treia els consellers.¹⁵¹

D'aquest document se'n transmeten les diferents necessitats que calien per preparar la vila per a la processó. Es va demana als "músics de ministril" que toquessin a la vigília de Corpus i durant tota l'Octava a les diferents celebracions religioses de dins l'església i les processons principals. En canvi, es feia referència també a músics de corda: sis que tocaven la guitarra, un el rabequet, un el tambor de cordes i es parla també de cordes de viola. I a part, el "tambor o tabal". D'aquí es generen tres distincions de sonadors: els ministrils, els músics de corda i el Tabaler. Aquesta distinció, al segle XVII equival a una forma prou comuna, ja que cada cop més se separaven els instruments de vent, dels de corda, complint funcions diferents segons la circumstància.

Sembla que a Catalunya hi ha hagut una tendència, almenys a partir del segle XVII, a reservar el nom de *ministrils* als músics de les famílies instrumentals del vent (cornamuses, xirimies, baixons, «flauta i tamborino» -probabl[e]ment flabiolaires-, etc.). Cosa que no passa amb les denominacions dels *ménétriers* francesos a la mateixa època, que continuaran anomenant-se ministrils tot i tocar instruments de la família de corda.¹⁵²

Per tant, hem d'entendre els ministrils com a música de vent. En canvi, els de corda serien una formació a part. Segons Carles Mas els grups de corda van aparèixer cada cop més a partir de la segona meitat del segle XVII, tot i que podien ser dirigits per algun músic de vent dels ministrils, concretament per un músic de flauta amb tambor. Els músics de corda, a més, van sent cada cop més utilitzats per acompanyar els oficis. «[...] Sembla que en aquesta meitat del segle XVII l'ús de la

¹⁵¹ Citat per FELIPÓ (2005:89)

¹⁵² MAS (2005:45)

música de corda està completament normalitzat tant en funcions litúrgiques a les esglésies com per tocar en les processons i en els altres seguicis cívics.»¹⁵³

Els ministrers o ministrils eren una formació molt consolidada al segle XVII. La instrumentació de vent, consistia, normalment, en dos instruments de canya, dos de broquet i un baixó. Segons Josep Borràs aquesta formació complia tres funcions específiques:

- 1) Tocar per a les institucions oficials de la ciutat [...], juntament amb altres agrupacions com les trompetes o els músics de viola.
- 2) Actuar a les esglésies, ja fos com a cobla exclusivament instrumental o com a cobla que servia de complement a la música vocal. [...] Aquesta funció es mantindrà fins ben entrat el segle XVIII.
- 3) Participar en les activitats més populars, com la de la dansa (alta) o d'altres d'ampli suport social (processons de Corpus, Carnestoltes, etc.).¹⁵⁴

Per tant, veiem que complien funcions que concorden plenament amb les referències citades pel Corpus de Berga. Seguien els rituals interns de les esglésies, feien les parts que marcaven la rebuda i acompanyament oficials i també les processons i les danses. No deixen de ser, el que uns segles més tard derivaria amb les funcions que feien les cobles: un grup de músics que complia les diferents funcions rituals i festives de la vila.

Però hi ha dos instruments més “antics” anomenats a les dues referències citades de 1621 i 1626, el tambor de cordes a les dues i el rabequet en la segona, a més dels músics de guitarra. Aquests instruments de corda són freqüents de trobar en les diferents solemnitats festives d'arreu de Catalunya del segle XVII, tot i que van anar sent substituïts mica en mica.

Pel que fa a les guitarres cal destacar que eren un instrument, talment com ho és ara, molt vinculat a diferents estatus socials i en moltes funcions diverses. Generava reticència l'ús de les guitarres en segons quins àmbits, ja que de la mateixa manera que era un instrument d'ús per a celebracions religioses també ho era per festes

¹⁵³ MAS (2005:44-47)

¹⁵⁴ BORRÀS (2009:92)

més populars, de l'àmbit de la família i el veïnat. Des d'un punt de vista religiós no era gaire ben considerat per les autoritats eclesiàstiques de l'època. Durant l'inici del segle XVII hi va haver diverses prohibicions de tocar guitarres, especialment per Corpus.¹⁵⁵ La guitarra era un instrument molt català produït a Barcelona.¹⁵⁶ Només cal mirar els noms de carrers de l'època, la iconografia i les referències documentals per destacar el gran vincle amb la producció de guitarres, que s'exportaven arreu del món. Eren assequibles per a molts menestrals i circulaven molt entre la gent. També, caldria destacar que el fet de tocar la guitarra durant aquesta època sovint era per acompanyar el cant. El primer mètode de guitarra al món va ser el del monistrolenc Joan Carles Amat, fou el 1596 i justament explica com fer el que ara diríem "acords". També a Barcelona, durant tot el segle XVII es fabricaven moltes cordes, de guitarra i viola, que s'exportaven arreu.¹⁵⁷

Pel que fa al rabequet, hi ha diferents opcions possibles. En general, un rabequet (i les seves variants) feia referència a un instrument de corda fregada. Ara bé, en una forma popular, un rabec no és una viola ni un violí, però el cert és que quan s'introdueix el violí a Catalunya, durant la segona meitat del segle XVII, se segueix anomenant rabequet al mateix violí.

Per altra banda, hi ha una qüestió que planteja una certa ambigüitat terminològica: es tracta del mot «rebequí», amb el qual durant els segles XVII i XVIII s'anomenen, amb poca especificació, una sèrie general d'instruments que actuen en les celebracions populars i, sobretot, en la dansa.¹⁵⁸

Per tant, un rabequet és clarament un instrument de cordes, però malgrat que el nom ens faci referència a l'instrument popular abans de la dispersió del violí, podria també tractar-se de nous instruments que venien de la moda italiana que esclatava arreu d'Europa amb aquests instruments moderns que eren, principalment, els

¹⁵⁵ GARCIA, A. (2009:29-31)

¹⁵⁶ PELLISA (2009:[127]-128)

¹⁵⁷ Es pot recordar el carrer dels Corders de Viola, visible als jaciments del Born o la construcció de la Casa dels Budells, situada a prop de l'Escorxador. Una explicació extensa d'aquesta producció es pot trobar a GARCIA, A. (2009:40-45).

¹⁵⁸ BORRÀS (2009:94)

violins. En canvi, el violó, que seria aquell que de la família de les violes va persistir més entre els músics de corda en àmbits populars, aniria a part d'aquesta denominació i faria una funció de baix.

El tambor de cordes era un instrument prou freqüent a l'època. Aquest instrument ha mantingut les seves funcions musicals en algunes músiques del Pirineu gascò i aragonès, però en canvi al territori català va ser transformat. De totes maneres, en reprendré l'explicació en parlar de la referència de 1695.

Dos anys més tard, el 1628, el mateix llibre de Clavaria va fer referència al fet de canviar la pell del tabal, i en referència a ser tocat per a una sola persona. Durant posteriors anys es descrivien els guitarraires, el canvi de cordes de viola, i així repetidament. L'entrada de les violes va ser deguda, també, a una transformació general, on de mica en mica els grups de corda van anar posant més importància en l'aspecte melòdic i la moda dels instruments d'arc com les violes, fins que començarien a entrar ja al segle següent els violins i variants. Tot i així, cal fer atenció, perquè viola és un nom molt genèric i que també incloïa les "violes de mà" en moltes ocasions, és a dir, les guitarres.

És el 1695 que el mateix llibre de Clavaria va afegir que es pagaven "12 sous per lo qui toca lo tamborino dels gegants".¹⁵⁹ Referir-se a tambor o tamborino als segles XVI, XVII o XVIII, en general, no era sols referir-se a un instrument de percussió, sinó també al conjunt de flauta i tambor. Aquesta característica rau en la importància de la percussió i allò que se sent, fet que va canviar amb la introducció de la importància a la melodia progressivament al barroc. De fet, si es toca el tambor amb la mà dreta –quan s'és dretà- és ja una marca que és més important. Aquesta relació de poders entre els dos instruments queda palesa quan es comparen els flabiols de cobla amb la resta, ja només la mida del tambor en marca la diferència. En tot cas, però, quan es referien a aquest tamborino cal entendre-ho com a conjunt flauta-tambor. "Com se sap "tamborino" és una forma molt estesa per designar el conjunt de flauta-amb-tambor."¹⁶⁰

¹⁵⁹ Citat per FELIPÓ (2005:91)

¹⁶⁰ VALLVERDÚ (2012_a:15)

La relació del flabiolaire (o “el que toca el tamborino”) amb la figura dels Gegants és repetida, si més no, arreu de Catalunya. Hi ha molts exemples a documentació, però també molts fenòmens vistos al llarg del segle XX a la majoria de poblacions catalanes amb gegants. I acostumaven a ser “llogats” per a cada ocasió festiva.¹⁶¹ Ara bé, aquesta és una referència de relació gegants-flabiol/tamborino molt antiga i prou excepcional. Segons Albert Rumbo, la referència a aquest tamborino es va anar repetint al llarg dels següents anys. Rumbo ha assenyalat en els seus escrits que aquest seria el cas d’un primer músic de Patum.¹⁶² Però tot depèn de si considerem que acompanyar els Gegants no forma part de la processó, talment com els altres músics. Des del meu punt de vista no hi ha d’haver una separació remarcable amb la resta de músics, més enllà del fet de l’associació amb els Gegants. Rumbo ha relacionat aquest tamborino també amb el flabiol i ha destacat que a les referències durant el segle XVIII hi persistia la figura d’aquest tamborino i ell s’hi ha referit amb la paraula de “flabiolaire”.¹⁶³

També és interessant pensar que el tamborino podria ser de dues formes. D’entrada, hem pensat que aquest instrument de percussió es tractaria d’un tambor cilíndric de doble membrana tensada i percudit directament per una maneta, amb possibilitats de tenir una corda bordonera. Aquest és un model, però tamborino també podia tornar a fer referència al tamborí de cordes.

La combinació del flabiol i del tamborí sovint s’anomena, en els documents consultats, únicament tamborino, deguda a la importància de la percussió en les seves execucions. A Catalunya el tamborino és un instrument conegut des del segle XIII, tot i que hi ha hagut coetàniament moltes variants tant de la flauta com de la percussió. Aquesta última podia

¹⁶¹ Veure Josep Pidelaserra “Gran Manel” (IBÀÑEZ, 1996:91), (VALLVERDÚ, 2014:17), (MITJANS i SOLER, 2014:77); Josep Verdager “Roviretes” (VALLVERDÚ, 2014:17); Pere Sells (VALLVERDÚ, 2014:17-49), (MITJANS i SOLER, 2014:77); Pau Orpí “Matador” (CASTELLVÍ, SOLER i MITJANS, 2008:23-37), (RIBATALLADA, MITJANS i SOLER, 2008:8), (MITJANS i SOLER, 2014:51-82); Quirze Perich (MITJANS i SOLER, 2001:31); Rafel Mitjans i Teresa Soler (MITJANS i SOLER, 2001:31); Joan Roig “el Nan del flobiol” (RIERA, 2003:31 i 31), Amadeu Ferrer (RIBATALLADA, MITJANS i SOLER, 2008:7-22), Joaquim Bruguera “Quim del Molí” (RIBATALLADA, 2010:41-56), etc.

¹⁶² RUMBO i ESCOFET (2001_b:313)

¹⁶³ RUMBO i ESCOFET (2001_b:313)

consistir en un tambor rodó, és a dir, amb cos cilíndric de fusta folrada de pell per les dues cares i tensat amb cordes, o bé en un tamborí de cordes, això és, una caixa de ressonància de fusta amb sis grans cordes que el músic percudeix amb una baqueta produint un efecte de bordó rítmic sobre les melodies que executa la flauta.¹⁶⁴

Borràs deixava clara la possibilitat, a més, insistint que el tambor de cordes hauria estat molt present durant els segles XVI i XVII en àmbits de “dansa i protocol”.

Durant la segona meitat del segle XVII la bullícia prenia força, i els músics que la feien possible amb balls també. El 1687 hi ha un desacord a què vinguin els músics de Bagà i que es balli tant. Sembla ser que portaven massa festa.¹⁶⁵ Al segle XVIII també hi ha la referència d'uns músics que vingueren de La Pobla de Lillet.¹⁶⁶ Probablement eren músics molt reconeguts i bons, ja que Berga disposava de músics, però en canvi, es destinaven grans partides per tal que vinguessin aquells que es triaven de fora. Rumbo destacava que durant el segle XVIII el nom de ministrers es va anar substituint pel de “músics de vent”, i que venien de fora perquè se'ls pagava manutenció.¹⁶⁷ Un document del 1725 va destacar els diners que es pagaven al veguer de la vila que mantenia els músics durant tota l'Octava de Corpus.¹⁶⁸ A partir de 1742 va aparèixer també el detall d'un fagot que acompanyava a l'església. El fagot ha sigut durant molts anys un dels instruments predilectes per acompanyar la veu, especialment en les polifonies populars o no dels oficis a l'església.¹⁶⁹

Al segle XVIII hi va haver una transformació instrumental i dels usos festius, amb les noves idees estètiques arribades el 1701 per via indirecte per rei Carles d'Àustria.¹⁷⁰ Progressivament van anar entrant instruments moderns que substituirien total o

¹⁶⁴ BORRÀS (2009:97 i 98)

¹⁶⁵ Document citat per FELIPÓ (2005:92)

¹⁶⁶ Al 1742 i 1744. A partir de les despeses es pot veure que al 1744 es van gastar molts més diners per dur-los (sou i dietes). (RUMBO i ESCOFET, 2014:313)

¹⁶⁷ RUMBO i ESCOFET (2001₂:313)

¹⁶⁸ RUMBO i ESCOFET (2001₂:313)

¹⁶⁹ RIERA (2006:18 i 19)

¹⁷⁰ BORRÀS (2009:84 i 85)

parcialment els antics arreu del país, convivint segons les diferents funcions, sobretot a l'església.¹⁷¹

Albert Garcia, descrivint la música i les danses al segle XVIII –en referència a Barcelona- explicà com d'important és el so de la festa, talment com la llum:

A les més que abundoses festes públiques del període resultaven components principals la llum i el so; i en aquest segon apartat eren imprescindibles el soroll estrepitos de la pólvora i, en contrast amb ell, la presència sonora més discreta, però encisadora, de la música. Aquesta era del tot obligada en l'espectacle i la solemnitat de les festes als carrers, als saraus a porta tancada o a les celebracions en els interiors dels temples. La música intervenia amb la diversitat que demanaven els diferents formats en els quals s'utilitza. [...] Sota les voltes de les esglésies triomfava amb la potència dels orgues, la sonoritat contrastada dels grups instrumentals de corda i vent i la magnificència dels cors, mentre la dansa s'encarregava d'acabar d'animar el moment. Al seguici mateix de les processons, religioses o civils, s'imposava amb la intervenció de la percussió, el vent i la corda i, aprofitant l'acció deambulària, de la dansa. Als cadafals de carrer, les cobles de músics proporcionaven la base necessària per desenvolupar els balls que engrescaven el conjunt de la població humana.¹⁷²

Aquesta visió ens aporta una situació de l'ús i la diversitat de l'època que implicava la música, i amb èmfasi a la importància que la pirotècnia i la llum també formaven part d'aquest mecanisme festiu. Si Corpus Christi era una festa cabdal a Berga, és obvi que havien d'utilitzar allò que l'estètica de l'època comportava per ser una bona celebració. I entre aquests elements cal entendre així la diversitat de música de vent i corda per a cada moment, la pirotècnia, la decoració... Tot formava part d'una posada en escena preparada per a una gran celebració.

Durant aquell temps l'Octava de Corpus era tota una festa llarga d'una setmana, on cada barri feia les seves activitats. Entre aquestes activitats hi havia nombrosos

¹⁷¹ BORRÀS (2009:85 i 109-111)

¹⁷² GARCIA, A. (2009: 20 i 21)

balls, sortides, passades, on feien falta músics. Per tant, és normal que es lloguessin uns músics a moltes parts de les celebracions per a tots els dies. Una visió ja més tardana, de 1901, de Sansalvador tot citant a algú anònim, pot ajudar a imaginar la quantitat de so que ja deuria ser-hi al segle XVIII, tot i que amb instrumentacions i modes de ball diferents:

Durant aquests quatre dies les músiques i campanes no paren mai. Entre passades, llevants de taula, captes i balls públics els pobres músics bufen fins a rebentar.¹⁷³

Durant el segle XVIII, els grups de guitarres ja van passar a ser descrits com a músics de corda, i que a més d'incloure corda fregada moderna, potser també tenien arpes, bandúrries o salteris. Però un cop entrada la segona meitat del segle XVIII la terminologia es va modificar i van accedir-hi denominacions com la de "músic". Concretament es distingien aquestes tres formes de músics i música: "músich de Gegans", "música de la Iglésia" i "música per al Professó". A part, també descrivia el tabal com a "caxa".¹⁷⁴ Aquestes denominacions sortien complementades als comptes de 1789 per "la música de la misa mayor y processión del dia de Corpus" i "los músicos de chirimias y sacapucho que tocan en las procesiones del dia de Cropus y cominica, alternando con el canto del Vicacrucis de al Comunidades."¹⁷⁵ Per tant, xirimies i sacabutxos eren els instruments presents a les processons, o sigui, instruments antics encara.

Entrats als segle XIX hi ha documents que mostren nova informació d'instruments a la història. Al 1826 van comptabilitzar-se les despeses per aquesta distinció dels músics i les seves funcions: "per lo flabiol, tamborino y sach de jamechs", "per los músics de la pasada, bon dia y demès" i "la capella de antiguitat". El mateix document permet identificar els dos músics de flabiol i tamborino i sac de gemecs: Ramon Igleisias i Joan Soler. Just l'any següent, 1827 aquesta distinció es transformava en: "flabiol, tamborino y sach", "cantúria", "set músics" i "l'organista

¹⁷³ SANSALVADOR (2016:22)

¹⁷⁴ Citat per RUMBO i ESCOFET (2001b:315)

¹⁷⁵ Citat per RUMBO i ESCOFET (2001b:315)

i manxador”. També es van atribuir despeses per a pa, vi i ametlles per a mossos i músics.¹⁷⁶

L’orgue que tocava aquest organista era barroc i va ser fet amb la construcció de l’església de Santa Eulàlia de Berga. Aquest orgue hauria sigut en model barroc. Fou substituït a finals del segle XIX després d’haver sigut cremat el 1873. Probablement, aquests anys, a fi de fer-la lluir més i per nova, es deuria contractar un organista més bo o especialitzat en aquest tipus d’instruments. I el manxador: figura imprescindible a l’època.

Apareix documentat específicament per primer cop a Berga el nom de “sac de gemecs” en aquests documents. Tot i així, hauria pogut ser inclòs prèviament en els grups denominats “ministrers”. El nom genèric d’aquest instrument és el de cornamusa. La cornamusa fou molt freqüent durant els segles XVII, XVIII i la primera meitat del segle XIX, tot i que ja tenia una activa presència més antiga. Hi ha territoris on s’ha mantingut plenament actiu en àmbits populars, però a Catalunya fou gairebé perdut i recuperat posteriorment. Aquest instrument ha rebut molts noms i encara més malnoms i “sac de gemecs” és considerat un malnom. Un mal nom que ja era utilitzat a altres llocs al segle XIX. Josep Borràs atribueix l’abandonament progressiu de la cornamusa pel canvi d’estètica provocada a mitjans del segle XVIII on les melodies seran més complexes i inassequibles per a l’instrument.¹⁷⁷ Baró de Maldà, va fer ja una bona descripció d’aquest canvi estètic:

En aquella plasa de Sant Just bellament resonàban las trompas, y no de ningun orga, entrant-hi los demás instruments de viola y violins, ben diferent música de vint anys atràs, que se reduhia ab cornamusas, sachs de gemechs o criatures verdes, xirimias, fluviols y tamborinos, que dels tals ya no se’n veyá rassa ni pols, puix que los han deixat per las danses dels ampurdanesos, gent de Urgell y Zagarra, per los que fan ballar als gegants per Corpus per los de la olla dels pobres de la presó de Barcelona per Carnastoltas. Vuy dia los senyors agrícolas de per aquí se’n van pujant

¹⁷⁶ Citat per RUMBO i ESCOFET (2001b:315)

¹⁷⁷ BORRÀS (2009:98)

com un carabassé, pues lo gust modern y lo luxa lus comensa ya
agradar.¹⁷⁸

A Berga es manté encara un temps, i al segle XIX la cornamusa, sota el nom de “sac de gemecs” va ser present. Cesc Sans va donar la referència que al 1877 a Berga no es podia «fer el ball dels pagesos amb flabiol i tamborí i sac de gemecs perquè ja no hi ha[via] cornamusaire».¹⁷⁹ Segons Albert Rumbo, ja no va sortir referenciada la cornamusa a partir del 1876, però en canvi el flabiolaire va continuar sortint referenciat, en aquests anys amb el nom i cognom de Joan Fígols”.¹⁸⁰

Que cornamusa i flabiol hagin tocat junts és quelcom prou habitual. Ara bé, hi ha hagut un abús d'un nom, a partir d'una interpretació d'un document conegut pel “Manuscrit de Peralada”.¹⁸¹ Aquest ús ha sigut el de mitja cobla, que és un nom que ha tingut molta repercussió en la actualitat, però que no té un sentit històric. Cesc Sans va explicitar que la primera notícia d'aquest binomi tocant junts conegut és de 1325, en referència a Tàrraga i per fer ballar.¹⁸² Després de molta presència del binomi durant anys, al segle XVIII va anar minvant, de la mateixa manera que ho feia el sac. Va mantenir-se a certs llocs, i en algunes funcions concretes en relació a certs balls. Fins el 1965 hi va haver algun testimoni al Principat¹⁸³, però cal recordar que a Mallorca la parella és prou present al llarg del segle XX i s'hi va estandarditzar el nom global de “xeremiers”.

Pel que fa als set músics referenciats aquell 1827 podria tractar-se d'una barreja de vent i corda com la que des veuria a l'aquarel·la de 1838, tot i que n'eren cinc de visibles.¹⁸⁴ I també eren els encarregats de tocar en les “passades, bondies i

¹⁷⁸ Citat per SANS (2005:36)

¹⁷⁹ SANS (2005:36)

¹⁸⁰ RUMBO i ESCOFET (2001b:322)

¹⁸¹ Citat per SANS (2005:33 i 34).

¹⁸² «[...] la nit del 20 d'abril del 1325, en unes albardes que una colla de joves de Tàrraga, acompanyats de Berenguer Carnisser i Berenguer Mir, de l'Ametlla de Segarra, «tangendo flahut[a] et athamors et cabreta», canten i ballen sota la finestra de la filla de l'especier Pere Calbet, pretesa per Pere Llobet, propiciador de l'acte. Sembla que dos joves més, moguts per la gelosia d'un d'ells, haurien atacat a pedrades la comitiva i al cap de deu dies el cornamusaire hauria mort d'una ferida al cap.» SANS (2005:34)

¹⁸³ SANS (2005:41)

¹⁸⁴ DE SAGARRA I DE SICARS (1935:210bis)

demés”. Probablement, aquests fossin els músics que a vegades venien de fora, el que en altres territoris anomenaven ja “cobla”, però a Berga no en surt constància encara. I pel que fa a la “cantúria”, cal pensar en el cor de l’església. També sortia esmentat en posteriors anys com a “la capella o cantúria”, “la cantúria y música” o “la cantúria d’antiguitat”.¹⁸⁵

El 1846 hi ha una primera referència a un “encarregat dels músics”, de nom Pau Grifell, i amb ell tot de músics que eren 12 al 1851, 23 el 1852 i 22 el 1853. Per tant, hi comença a haver referència de músics i un augment considerable d’aquests. Joaquim Serra i Farriols “Quimserra” consta entre tots ells. A part, continuen constant el tabal i el “tamborinero” o “el que tocó la gaita” durant aquells anys.¹⁸⁶ Aquest músic tindrà una importància rellevant a les últimes dècades del segle.

Durant l’últim terç del segle XIX es va conformar i projectar la Patum, i amb ella, gran part de la part musical. El 1868, la primera fotografia de la Patum coneguda, mostra els músics al balcó, talment com a l’aquarel·la de 1838. En ella hi identifico tres violins, dos fiscorns o bombardins i un contrabaix o violó.

El 1880¹⁸⁷, en una relació de despeses dels músics, hi ha especificat l’ús dels músics per a cada cosa que Albert Rumbo va reproduir així:

per tocà la Patum 80 ptes., per acompanyà als noys de estudi 15 ptes., per
tocà las professons 27 ptes. 50 cts., per la arreplega dels administradors
18 ptes., per la beguda dels músics 6 ptes.¹⁸⁸

Hi havia una clara especificació de tocar a la Patum diferenciada. Aquell any encara es parlava d’un flabiolaire, Joan Fíguls a qui es destinaven cinc pessetes per tocar als carrers amb els gegants.¹⁸⁹ A partir d’aquest moments van començar a encarregar músiques i a ser interpretades ja per una formació concreta amb nom. Al 1889 la Unión Bergadana, dirigida per Enric Font, acabarà sent la primera versió

¹⁸⁵ RUMBO i ESCOFET (2001_b:317 i 322)

¹⁸⁶ RUMBO i ESCOFET (2001_b:319)

¹⁸⁷ 1878 segons SALA (2010:27)

¹⁸⁸ Citat per RUMBO i ESCOFET (2001_b:322)

¹⁸⁹ RUMBO i ESCOFET (2001_b:322)

d'Els Saletes. La succeeixen La Constància, dirigida per Pau Aspachs i la Catalana (més tard s'anomenaria La Queraltina), dirigida per Antonio Heras.

Durant el segle XX es va consolidar que els músics que tocaven a la Patum eren una cobla amb instruments de banda. La tendència va ser tocar les diferents tonades, aproximadament d'oïda. Hi va haver diferents intents d'ordenar, escriure i formalitzar els arranjaments de tocar-se. El model sonor transmès oralment es basava en la forma melòdica a l'uníson, terceres paral·leles per a les segones veus, una línia de baix i algun contracant en els casos que s'hi esqueia.¹⁹⁰

Es van començar a generar competències entre les diferents formacions, fins al punt de provocar que el 1911 no hi hagués Patum dimecres i dijous perquè a l'hora de repetir-se els dies entre les orquestres no es van posar d'acord. La Patum es va posposar a la setmana següent coincidint amb Sant Joan. Per resoldre-ho, tot i que una setmana més tard, es va contractar la Banda del Batalló de Caçadors de Reus.¹⁹¹ Aquest embolic causà que l'any següent es contractessin altre cop músics de fora, Los Bohemios, dirigida per Josep Safont. El 1913 es va tornar amb les orquestres locals.¹⁹² Entre elles hi va haver altre cop La Catalana, la Banda de l'Escola Municipal de Música, la Banda Armònica, la Joventut Berguedana, La Lira Berguedana (que més tard s'anomenaria la Cantora del Berguedà).¹⁹³

Joaquim Serra "Quimserra"¹⁹⁴ va ser el músic de la festa, el compositor de les primeres melodies conegudes pròpiament relacionades amb la Patum a Berga. Va

¹⁹⁰ Aquest model el trobem repetit en molts arranjaments i manera de fer populars. Va entrar amb l'estètica de la música tonal dels segles XVII i XVIII pel que fa a la polifonia per terceres, i l'oralitat ha anat reproduint aquesta manera de realitzar arranjaments de forma intuïtiva i coneixent el codi oral après. Tot i així, genera algunes problemàtiques que des de l'estètica acadèmica no són bones. Sergi Cuenca, referint-se a la música de Patum, explica així el model: "Cal tenir en compte que flautes, clarinets, saxòfons alts i trompetes tocaven pràcticament a l'uníson i en els moments que hi havia segones veus eren amb terceres paral·leles, independentment que entressin a l'acord. Pel que fa als fiscorns, de tant en tant feien algun contracant i moltes vegades doblaven la melodia a l'octava. Els trombons feien de base rítmica gairebé tota l'estona i el saxòfon tenor doblava la majoria de vegades als fiscorns." (CUENCA, 2010:12)

¹⁹¹ RUMBO i ESCOFET (2001_b:323)

¹⁹² RUMBO i ESCOFET (2001_b:323)

¹⁹³ RUMBO i ESCOFET (2001_b:323)

¹⁹⁴ Ca. 1834-1906. (RUMBO i ESCOFET, 2001_b:324)

compondre la música dels Turcs i Cavallets i la dels Plens el 1888 i posteriorment, la dels Nans Nous, al volts de 1890.¹⁹⁵ Per primer cop hi havia una fixació explícita de melodies i un autor al seu darrere, fruit de tota una construcció que Berga va fer per “modernitzar” la Patum. I és que aquest fenomen no va ser únic de Berga i és evident que es trobava d’una moda de l’època, influenciada pel gust a les melodies operístiques que identificaven personatges, obres o, perquè no, festes. El primer recull que es va publicar partitures de Patum és el llibre *La Patum* d’Antoni Sansalvador el 1916. Formava part del premi del Certamen Literari de Berga que havia guanyat el 1901.

La formació per excel·lència que va tocar la Patum durant gran part del segle XX varen ser els popularment anomenats “Els Saletes”, que a partir del 1924 van utilitzar el nom oficial de la Cobla Principal del Berguedà. Era una cobla composta per la família de Francesc Sala, amb ell i els quatre fills. La famosa frase que es deia, de tan associats com eren, era la de “quan s’acabin els Saletes la Patum a fer punyetes”. Van tocar la Patum ininterrompudament del 1939 al 1970.¹⁹⁶

Acabada la Guerra Civil (període en el que no es va celebrar la festa), *Els Saletes*, sota el nom de la Principal del Berguedà, foren els encarregats d’amenitzar les festes des del 1939 fins al 1970 ininterrompudament, amb una formació que podria estar composta per flautí, 2 clarinets, 2 saxos, 2 trompetes, trombó, 2 fiscorns, bombo i plats, amb variants que depenien sempre del vent fusta. Els músics de la fila del davant de la formació de cobla tocaven també altres instruments com el clarinet, el saxo o la flauta, per la seva condició de cobla i orquestra de ball, també com a norma general el contrabaixista és qui tocava el bombo. Aquest fet no afectava el producte final ja que amb prou feines hi havia arranjaments; generalment el segon fiscorn feia de baix (tònica i dominant) i el trombó marcava el contratemps, la resta es repartia la melodia entre vent fusta i vent metall, tocant tots al uníson (la majoria dels músics van tocar sempre de memòria sense papers des del primer dia).¹⁹⁷

¹⁹⁵ RUMBO i ESCOFET (2001b:324)

¹⁹⁶ RUMBO i ESCOFET (2001b:323)

¹⁹⁷ SALA (2010:31 i 32)

Joan Sala escrivia així la relació de tocar amb cobla i orquestra, i com funcionava de forma popular la instrumentació i músics de La Patum durant gran part del segle XX, i amb elements que també són visibles ara. Per exemple, a la Cobla Pirineu, Lluís Sellart que és l'amo de la cobla i contrabaixista, agafa el bombo per Patum.

El 1930 l'Ajuntament de Berga va acceptar l'oferta de Joan Baptista Lambert per a uns arranjaments i instrumentació de la músiques de Patum. L'Ajuntament li va pagar. El 1925 el mateix compositor havia estrenat en un concert del 25 de juliol la *Marxa de la Patum*, ell la titulava *Pasdoble de la Patum*.¹⁹⁸ Van ser estrenats a la Patum de Lluïment de dijous de Corpus. Es tractava de la instrumentació i arranjament d'alguns dels balls més identificatius de la festa. Tocava la Banda de Mossos d'Esquadra, que dirigia el mestre Lambert. Van ser xiulats i a la Patum completa de la nit ja no els van fer servir.¹⁹⁹

Joan Baptista Lambert entre 1928 i 1931 va dirigir la Banda de Mossos d'Esquadra. Va tenir molts càrrecs i va tocar moltes facetes musicals: composició, direcció, teòric i docent. La seva reputació com a compositor i director. El que va vincular el músic barceloní a proposar aquesta tasca era la relació amb el Comte de Fígols, que fou nomenat alcalde i president de la Diputació de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera. Aquests arranjaments van quedar en una capsa i fins que Ricard Cuadra no els va voler reinterpretar.²⁰⁰ Que aquests arranjaments fossin xiulats s'ha vinculat al fet que no eren prou ballables, i potser és cert.²⁰¹ Tot i així, no hauríem d'oblidar que fou un encàrrec de l'ajuntament, que era de la dictadura, i la xiulada va ser una reivindicació contra el govern, simbolitzada amb el canvi i proposta d'una nova manera de sonar. Les divergències polítiques eren mostrades amb el fet simbòlic d'un canvi en la manera de tocar la festa. Cal recordar que el 1930 es féu el nou Ajuntament, també.

La Cobla Principal del Berguedà es va dissoldre el 1971. En aquell temps s'havia acabat també la Cobla del Llobregat, que era de Puig-reig. I és així com entre els

¹⁹⁸ RUMBO i ESCOFET (2001b:324)

¹⁹⁹ MONEO (2010:9)

²⁰⁰ Els arranjaments de Joan Baptista Lambert van ser trobats per Josep Carrera en una Caixa de llauna dels baixos de l'Ajuntament.

²⁰¹ CUENCA (2010:12)

que es mantenien en actiu d'una i altra cobla van fer la Cobla Pirineu. Paral·lelament, però, el 1977 es va fundar la Cobla Ciutat de Berga. La va dirigir els primers anys Francesc Garcia Carretero. Aquestes dues cobles van ser les encarregades de tocar la Patum des d'aleshores, repartint-se els diferents dies.²⁰² Es reparteixen els dies des de 1979.²⁰³ La Patum Infantil la toquen la Banda de l'Escola Municipal de Música.

La Cobla Ciutat de Berga va començar a tocar la Patum amb notacions musicals de Francesc Garcia Carretero, director de la cobla. Ell ja havia tocat amb la Cobla Principal del Berguedà i és probable que conservés documents, i si més no la memòria i l'experiència. Bàsicament, aquestes notacions eren per algunes de les melodies de la festa, i no pas totes.

El 1963 Joan Trullàs va compondre una música per al salt de Maces. Va ser molt rebutjada per part de la gent, ja que aquest salt sols tenia el so del Tabal. Actualment, aquesta peça es toca sols a la Patum de Lluïment.

L'any 1992 Ricard Cuadra, amb la Cobla Ciutat de Berga, va repropostrar els arranjaments de Joan Baptista Lambert estrenats el 1930 per la Banda de Mossos d'Esquadra. I van ser igualment criticats i xiulats. Van només tocar els *Turcs i cavallets* de la Patum de Lluïment de diumenge de Corpus, i de seguida van tornar a tocar els altres arranjaments.²⁰⁴ Aquest episodi va engendrar que l'any següent, el 1993, es decidís fer el concert de "Música oblidada de La Patum". Aquest concert va aplegar músics de les diferents formacions que toquen La Patum. Durant aquell temps, també es va convèncer per fer l'arranjament de Joan Baptista Lambert d'*El Ball de l'Àliga*, que va ser acceptat. També es van incorporar una tonada nova per als balls de gegants, *Corpus del 1927*, de Mn. Marià Miró i als tirabols, el vals-jota *La Patumaire*, recuperada de Lluís Sellart del seu avi. L'arranjament de Joan Baptista Lambert es toca avui per a *El Ball de l'Àliga* en les dues formacions que interpreten la Patum. Aquest concert també va facilitar la incorporació a plaça de certs arranjaments de Joan Baptista Lambert i Ricard Cuadra per a diferents

²⁰² MONEO (2010:9)

²⁰³ RUMBO i ESCOFET (2001b:323)

²⁰⁴ MONEO (2010:9)

melodies de les que anomenen “populars”, és a dir, de Nans Vells i Gegants durant els successius anys. Es va realitzar de forma bianual el 1993, 1995 i 1997.²⁰⁵

El 1997 Ricard Cuadra va morir i Sergi Cuenca va passar a dirigir la Cobla Ciutat de Berga, fins a dia d'avui. Aquell 1998 es va generar la formació Memorial Ricard Cuadra, que talment com el concert de “Música Oblidada de la Patum” va aplegar gent de les diferents formacions que toquen la Patum. Des d'aleshores es fa el “Concert de Patum”, dijous i dissabte abans de Corpus. Aquest concert consta de dues parts: la primera, d'obres inspirades en la música de Patum; la segona la música de la festa amb els arranjaments de Joan Baptista Lambert i Ricard Cuadra.

La banda va créixer molt en nombre de músics en el canvi de segles XX i XXI. A més, els músics, ja feia temps que provenien de cànons acadèmics diferents, on la partitura ja no era un element tant aproximatiu, sinó quelcom per fer-li cas. Tot plegat generava un desencant per part dels músics que sentien els arranjaments que tocaven molt descompensats davant la formació que eren. A la vegada, molts arranjaments dels que havien provat alternatius eren impracticables en les situacions i condicions de la festa reals.

El 2001 músics de la Cobla Ciutat de Berga van decidir que calia millorar els problemes que detectaven dels arranjaments antics i valorar quins eren imprescindibles dels de Joan Baptista Lambert i de Ricard Cuadra per tocar a plaça, no al concert previ.

Els arranjaments de Lambert tenen, moltes vegades, un punt de dificultat que, en les condicions en què s'ha de tocar La Patum, no resulta el més aconsellable. Sense posar mai en dubte l'alta qualitat del seu treball, potser no tenia prou coneixement directe de la festa i va dotar alguna peça, com *l'Ella s'ho pensa*, d'un caràcter que no correspon amb el paper que, després, ha de jugar al carrer.²⁰⁶

La voluntat de resoldre la problemàtica de millorar els arranjaments que es tocaven a plaça, sense necessitat, potser, d'agafar els de Joan Baptista Lambert, i a la vegada

²⁰⁵ SALA (2010:12)

²⁰⁶ MONEO (2010:11)

mantenir l'estètica de Joaquim Serra i Farriols "Quimserra", va generar un treball de revisió i arranjament. Aquesta tasca la va començar Xavi Freixa, la va seguir Pep Moneo i la va culminar Sergi Cuenca. Amb la idea que ja ho feia Ricard Cuadra. Era arriscat, i tal i com Sergi Cuenca escrivia:

El públic estava acostumat a escoltar la música d'una manera i els era igual els errors que hi poguessin haver. Volien sentir la melodia i la percussió, no per una qüestió d'ignorància musical, sinó perquè a la plaça el que funciona és la simplicitat. Que s'entengui molt bé la melodia i se senti bé la percussió per poder ballar.²⁰⁷

Des d'aquell any 2001, la Cobla Ciutat de Berga i la Banda de l'Escola Municipal de Música toquen amb aquests arranjaments. L'any següent es va enregistrar aquesta tasca sota el nom *Tota la música de la Patum*.²⁰⁸ Vuit anys més tard de la publicació del CD es va decidir acabar de revisar totes les notacions i publicar les partitures i partitelles de la banda amb tots aquests arranjaments.²⁰⁹

En tot aquest transcurs podem observar que els canvis musicals han precedit canvis importants a la festa. A finals del segle XIX es van musicar tot de balls per generar un espectacle més modern i lluït de cara a mostrar-se a fora. A finals del segle XX hi va haver un altre revolució musical que augmentava els músics, s'afegien músiques, s'amplificaven més amb altaveus i es corregien arranjament per tal de compensar-los i fixar-los de cara a generar un model. Aquest model és el que rebria la candidatura de la UNESCO per a ser Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, talment com els intel·lectuals del catalanisme d'inicis del segle XX havien rebut un model renovat de la festa.

²⁰⁷ CUENCA (2010:12).

²⁰⁸ FORMACIÓ DE BANDA DE LA COBLA CIUTAT DE BERGA (2002)

²⁰⁹ CUENCA i MONEO, ed. (2010)

Músics, cobles i sardanes

Després d’haver vist un recorregut per la història de la música que ha servit per a les celebracions del Corpus Christi a Berga, i posteriorment a la Patum, hi ha un focus que val la pena posar a la transformació del model dels músics al segle XIX. I amb aquesta transformació, la relació amb les cobles, i com això després va motivar les ballades de sardanes tan emblemàtiques. A la historiografia de la festa berguedana les sardanes (igual que els balls) s’entenen com un complement de la Patum. Però tant per la forma en què es contractaven els músics abans, com per la importància de les cobles al segle XX queda demostrat que aquests balls de festa han tingut forta importància.

Les ballades de sardanes després de les Patums de dijous i diumenge han esdevingut part inseparable de la festa, i marquen el punt final de la nit, la distensió i la celebració d’haver superat una Patum més. *Corpus a Berga* esdevé, així, la sardana emblemàtica, esperada, símbol de tot. Ballar aquesta sardana vora les cinc de la matinada després de més de cinc hores de Patum, amb bótes plenes de sutge, camises suades i cremades i barrets penjant per tot arreu s’ha fet un exemple d’una ballada de sardanes molt viva i possible, només, dos dies l’any.

Però aquesta forma de viure la música de la plaça o les sardanes no ha sigut sempre igual. La forma de percebre-ho és el que ha variat més, i el paper dels músics ha anat transformant-se i adaptant-se a cada època. És per això interessant observar algunes transformacions del model de músic, especialment les que es produeixen a partir del segle XIX. Al segle XIX hi va haver una transformació a les ciutats. Hi va haver un canvi de model de l’ofici de músic: els músics no eren primer menestrals, i després músics, sinó que n’hi havia que prenien l’ofici de “mestres” músics.²¹⁰ Aquest model, en viles com Berga, no entrava per a tots igual, però sí que per a alguns. Aquest devia ser el cas Pau Grifell, que sortia d’“encarregat dels músics” el 1846.

²¹⁰ COSTAL (2014:55 i 56)

Segons Anna Costal, a molts territoris de Catalunya les orquestres naixien de les mateixes capelles religioses, que complien les funcions eclesiàstiques i les públiques civils. Se'n van anar desvinculant a mesura que s'establí una oferta d'oci als teatres que anava en augment i prenia rellevància social.²¹¹ Seria el cas de La Constància, orquestra encapçalada per Pau Aspachs i que va néixer als volts de 1898 amb molts dels músics de la Capella Parroquial de Santa Eulàlia de Berga.²¹² Cal pensar, però, que Berga es va dividir en dues parròquies al 1897: Santa Eulàlia i Sant Joan. Però aquesta segona, es va furnir de músics progressivament i de nou per a les seves funcions religioses.

Les cobles, les orquestres, és a dir, les agrupacions de músics també augmentaven i eren regides per un encarregat, o com trobem en els casos empordanesos en deien "caps de cobla":

[...] deduïm que les orquestres tenien un número estable de músics menor de vuit, perquè es fa explícit que les orquestres s'havien de «completar» amb els músics que quedessin lliures. En segon lloc, que aquest nucli de músics de les orquestres l'organitzava el cap de cobla, però que era l'Ajuntament qui es reservava el dret de penalitzar el comportament dels intèrprets que no volguessin atendre les demandes de les orquestres en les ampliacions. És a dir, hi havia un control de l'autoritat pública –que era qui pagava els balls– pel què fa a la responsabilitat i les obligacions dels intèrprets de la vila.²¹³

Aquesta forma de funcionar correspon en molts aspectes al que a l'apartat anterior era mostrat en el cas de Berga. Un augment de músics, de cinc a vuit, durant la primera meitat del segle XIX. Amb la presència cada cop més clara i imminent dels "encarregats dels músics" i el control del pagament públic.²¹⁴ Amb les altres festes de l'any s'ha d'entendre un funcionament paral·lel al que veiem representat per la Patum.

²¹¹ COSTAL (2014:57)

²¹² ROJO i VILLEGAS (2017:11)

²¹³ COSTAL (2014:59)

²¹⁴ Anna Costal va explicar el canvi de model i l'augment dels músics en aquest sentit a Barcelona, Girona i Figueres. (COSTAL, 2014:58-63)

Durant la segona meitat del segle XIX, hi va haver una nova transformació. Les orquestres de ball van albirar un nou negoci en auge, i va sortir un model de gestió privada de les formacions.²¹⁵ Amb aquella transformació, qui liderava l'orquestra obtenia el prestigi que li permetia posar un preu o un altre, i no pas tant la quantitat de músics. Es va entrar en una forma de funcionar de tipus capitalista, on la competència de mercat era el que marcava les diferències de les orquestres. La demanda associativa havia crescut, i per tant, hi havia una opció laboral per a molts músics.²¹⁶ Per això, dins el teixit berguedà es poden explicar l'augment d'orquestres que es trobaven a la dècada del 1880.²¹⁷ El joc competitiu que tenien, fins i tot va provocar l'anècdota de la Patum del 1911 que no va tenir lloc el dia que tocava per desavinences entre les dues formacions musicals. La competitivitat entre els barris també quedava reflectida en tenir el ball més lluït, i per tant, la més cotitzada.

Després de Pau Grifell, documentat al 1880 com a "representant dels músics", han sigut documentades diferents formacions. La Unió Bergadana²¹⁸ amb Enric Font al capdavant, la Constància amb Pau Aspachs i La Catalana²¹⁹ de Josep Safont, i després Antonio Heras, són les tres orquestres conegudes que es disputaven els balls i funcions públiques de la vila i el territori.²²⁰

A finals del segle XIX la Unió Bergadana era de les més reputades i la que accedia a més privilegis per contractació pública a través d'un conveni amb l'Ajuntament. Ho feia en formació de 12 músics.²²¹ Ara bé, durant els primers anys del segle XX, pel que fa a la Patum, la disputa va ser molt entre les dues orquestres: La Catalana i la Constància, que també es disputaven la funció pública de Banda Municipal.

²¹⁵ COSTAL (2014:68-72)

²¹⁶ COSTAL (2014:68)

²¹⁷ A Berga hi havia diferents societats corals: Societat Coral l'Estrella i Societat Coral La Constància. A més, hi havia el Foment Catòlic, que després es diria Regionalista. Més tard, als volts del 1900 hi hauria La Societat Coral la Unió Berguedana.

²¹⁸ Després passarà a dir-se la Nova Harmonia, i amb alguna referència a l'Harmonia Berguedana. Posteriorment, va passar a ser La Principal del Berguedà. Popularment, de tots ells es parlava d'Els Saletes. La continuïtat de la formació es pot trobar en l'actual Cobla Pirineu, que va ser creada després de la desfeta de La Principal del Berguedà i la Principal de Puig-Reig.

²¹⁹ Posteriorment passarà a anomenar-se Queraltina.

²²⁰ ROJO i VILLEGAS (2017:7) i RUMBO (2001b:322 i 323)

²²¹ ROJO i VILLEGAS (2017:13 i 14)

És en aquest ambient que es troben les primeres referències de sardanes –modernes- a Berga. El 1899 La Constància va tocar sardanes per escoltar el dia de sant Jordi, i a la nit, juntament amb altres balls també. Aquesta és la primera referència a l'activitat de ballar sardanes –modernes- a Berga, tot i que probablement ja se'n ballaven uns anys abans. Aquesta festa fou dins el marc del Foment Regionalista.²²² Dins el marc d'aquestes festes una referència semblant es troba l'any següent, el 1900, moment on també s'especifica que es va cantar “L'Himne Nacional de Catalunya Los Segadors”.²²³

Al 1902 es va convocar un concurs públic per tal de seleccionar una orquestra oficial de la ciutat. Van guanyar la Constància, però hi van haver de renunciar. De manera que al cap d'uns mesos, l'orquestra dirigida per Antonio Heras –La Catalana- va assolir el títol de “Banda Municipal” en una nova convocatòria del concurs. Es va marcar la formació de 15 músics amb clarinets, flauta, cornetins, fiscorns, trombons, “baix marcat”²²⁴ i bateria, substituint alguns instruments per a 4 violins i contrabaix a l'hora d'utilitzar-se com a orquestra. Dos anys més tard, aquest concurs el tornava a guanyar la Constància, de Pau Aspachs.²²⁵

L'orquestra La Catalana, que havia dirigit en aquells anys de Banda Municipal Antonio Heras, va tenir una baixa activitat durant un temps, però al 1908 a la Patum de Corpus i l'extraordinària del setembre en motiu de la Gala de Queralt, la inauguració del pont de l'Estret i la preparació protocol·lària del governador civil per a la visita del rei dos mesos més tard va tornar a ser-hi present. Del 5 de juliol, a més, La Catalana va fer sardanes a la plaça Viladomat, i aquesta és la primera referència coneguda on s'especifica que La Catalana feia sardanes, o que una formació berguedana tocava explícitament sardanes.²²⁶

²²² ROJO i VILLEGAS (2017:10)

²²³ Citat per ROJO i VILLEGAS (2017:12)

²²⁴ Aquest “baix” diferenciat del contrabaix es tractaria d'un instrument de vent metall, un oficleide, que va començar a ser substituït al 1860, però Berga el deuria mantenir encara. (Vegeu COSTAL, 2014:91-94)

²²⁵ ROJO i VILLEGAS (2017:8)

²²⁶ DENIS i VILLEGAS (2017:9)

Pel que fa a la primera referència escrita a la paraula “cobla” cal anar al 1901 i en referència a la Unió Berguedana. Denis Rojo i Martí Villegas l’han trobada a *Lo Pi de las tres brancas*, l’1 de maig del 1901. A la publicació es va fer una ressenya parlant de la cobla Unió Bergadana.²²⁷ La paraula cobla a molts territoris ja s’havia fet servir per designar un grup de gent, però especialment s’aplicava als músics. Ara bé, a Berga no es perceben gaires referències a aquesta designació anteriorment, com es poden trobar a altres zones de Catalunya. Per tant, la influència catalanista aplicada a les noves cobles de sardanes deuria ser la forma d’introducció d’aquesta forma d’anomenar als músics. Berga, a més, continuava rebent formacions d’orquestrades d’altres llocs, per tant, de la mateixa manera que hi havia relacions amb la resta de Catalunya, amb la música i les formacions també. Cobla començava a introduir-se com a sinònim d’orquestra també a Berga.

Els músics del segle XVIII i XIX eren molt polifacètics per canviar d’instrument segons cada funció.²²⁸ Per tant, no és estrany de veure com en entrar en aquesta època poguessin tenir en ment aquesta forma de treballar. Els canvis socials van motivar una transformació en la forma de ballar i relacionar-se col·lectivament. Paral·lelament, la indústria metal·lúrgica del segle XIX va fer possible un accés al metall que va facilitar la creativitat als constructors d’instruments que buscaven complir amb noves estètiques sonores amb la invenció de molts instruments. Arreu d’Europa les diferents orquestrades van anar incorporant instruments de vent metall diversos, i a Catalunya les orquestrades s’ampliaven amb especialistes d’aquests nous instruments.²²⁹ A Berga cal destacar la presència de dos fiscorns a la fotografia de 1868, la primera coneguda de Patum.²³⁰

El 1849 s’havia estrenat a Perpinyà la tenora, un instrument de doble-canya que permetia competir sonorament amb els instruments de vent-metall que s’hi havien introduït.²³¹ Aquest esdeveniment no seria important si després la tenora no s’hagués tornat un instrument tan emblemàtic, ja que en aquell moment es va

²²⁷ ROJO i VILLEGAS (2017:12)

²²⁸ Veure COSTAL (2014:72-78)

²²⁹ COSTAL (2014:79)

²³⁰ Veure **Figura 2**, capítol 3.

²³¹ COSTAL (2014:81)

experimentar amb la creació de molts instruments arreu d'Europa. Aquestes formacions s'ampliaren el 1860, i incorporaren un nou model d'instrumentació per als balls de plaça, progressivament. Aquest augment de músics i la incorporació de nous instruments era un cas paral·lel a Berga amb la resta de Catalunya. Tanmateix, hi hagué un temps que a l'Empordà es va posar de moda ballar sardanes i aquestes van esdevenir instrument bàsic a Barcelona com a element de construcció del catalanisme.

El 1859 la cobla empordanesa, que tocava sardanes amb instruments moderns i amb músiques d'òpera incorporades al ball, va ser presentada a Barcelona com una música antiga. Un pensament que es va desenvolupar en una percepció d'antic i català durant els següents anys i que va culminar amb les festes de la Mercè de 1871 i 1872.²³² El 1871 es van convocar a Barcelona diferents elements i danses representatives de diferents llocs de Catalunya. Encara no hi havia la "Patum", com passaria a formar part d'un d'aquests elements després que s'escolessin uns anys de la patacada de 1880, però sí que hi havia diferents elements que s'anirien repetint al llarg dels segles XIX i XX, entre ells s'hi trobaven uns balladors de sardanes vinguts de l'Empordà amb una orquestra. I el 1872, igualment, amb Pep Ventura al capdavant.²³³ Les sardanes van inspirar les elits de l'època, que van generar un discurs de puresa i catalanitat pel que desprenien.

Entre les transformacions dels músics i la simbolització catalanista de les sardanes, a Berga, el Foment Regionalista organitzava les festa de Sant Jordi, a semblança del que es feia a Barcelona i amb els elements catalanistes exposats. A Berga ja es ballaven sardanes, a finals del segle XIX, ja que les referències ja mostren una continuïtat d'activitats que es devien organitzar, primer, al marge de l'Ajuntament.²³⁴ El 1909 existia una Comissió del Foment de la Sardana que sol·licitava diners per fer dues audicions per setmana durant l'estiu, i que fou concebuda amb una justificació d'atracció pels turistes.²³⁵ El 1910 es féu el Primer Concurs de Sardanistes a Berga, amb la cobla La Principal de Santa Coloma de

²³² COSTAL (2014:161-173)

²³³ COSTAL (2014:170 i 171)

²³⁴ ROJO i VILLEGAS (2017:10) i SALA (2010:43 i 44)

²³⁵ SALA (2010:43)

Farners.²³⁶ Per tant, aquestes idees fomentades a Barcelona, van barrejar-se amb la tendència dels balls berguedans a l'última dècada del segle XIX i les orquestres de plaça i les sardanes, esteses com a moda a gran part del país es tornaven una forma de ballar i fer festa habitual a Berga.

Probablement, les orquestres es van anar adaptant a diferents instruments per a cada funció musical. Per tant, progressivament van agafar instruments de la nova formació consolidada amb els ideals de la Renaixença de la "cobla" per tocar sardanes; i barrejant-se amb el model de les orquestres i la incorporació d'alguns instruments de sardanes per altres funcions públiques, com la Patum, sota el nom cada cop més creixent de "banda".

Sansalvador parlava de "cobla" en descriure la Patum, però probablement era una orquestra amb sonoritats properes. Sansalvador, partícip del moviment intel·lectual de la Renaixença, ja no utilitzava "cobla" com a agrupació, sinó que segurament ja es referia a la cobla com a grup musical que interpreta sardanes.

Va a començar la festa; els regidors amb l'alcalde ja estàn en el seu lloc, dalt d'un empostissat aixecat expressament davant de Casa de la Vila, retruny el Tabal i la cobla del municipi inicia un aire festiu i rialler...²³⁷

Sigui una il·lusió literària, completa o no, Josep Armengou va fer, anys més tard una clara diferenciació entre l'ús de la instrumentació de cobla i les altres opcions sonores:

No sabem amb quins instruments acompanyaven antigament els ballets de La Patum, a part del tabal. No cal dir que foren els corrents a tot arreu segons els gustos de cada època fins a arribar a la típica orquestra o banda del poble més o menys nodrida. Quan els patumaires eixien el matí del dijous i diumenge de Corpus a captar pels carrers, els Gegants van anar sempre, fins als darrers temps, acompanyats de flabiol i tamborí. Aquest degué ésser el seu acompanyament primer.

Cap al 1927 el mestre Joan Lambert, de Barcelona, va fer, d'encàrrec de l'Ajuntament de Berga, una magnífica harmonització i instrumentació per

²³⁶ SALA (2010:42)

²³⁷ SANSALVADOR (1916:124 i 125)

a banda dels ballets de La Patum, i quan el 1932 van fer La Patum a Barcelona, el mestre Francesc Pujol va harmonitzar-la i instrumentar-la per a cobla. Aquest conjunt musical seria el més adient per a acompanyar La Patum, sobretot en les tandes del dijous i diumenge.²³⁸

Per tant, la Patum no s'hauria tocat en formació de cobla. Tanmateix, el 1932 al Poble Espanyol va tocar la Cobla Barcelona. En ser els músics contractats cada vegada, no devia ser estrany que una formació externa a Berga interpretés la Patum. Ara bé, si es féu amb cobla era perquè la Patum a Barcelona havia de mostrar-se amb el so que era considerat “tradicional”, “popular” i “català”. La Patum, unida a la cobla eren dos símbols molt potents.

Josep Armengou va anomenar altre cop la cobla, però aquesta vegada, en referència a la Patum de Lluïment:

Abans de la guerra civil, el compositor berguedà Mn. Marià Miró havia escrit, per a cobla, un ballet dels Gegants, tot distinció i elegància, que el tocaven a la Patum de Lluïment.²³⁹

Aquest era *Corpus de 1927*. Mossèn Armengou era prou músic per distingir una formació de cobla i per tant, no s'hauria de menystenir la idea que en aquells anys s'hagués pogut introduir la formació de cobla a plaça, encara que fos només al migdia. Joan Sala exposa arguments a favor que la Patum s'hagués pogut tocar en formació de cobla durant algun temps. El programa de 1927, buscat arran de la cita de Mn. Marià Miró, corrobora prou la idea. Tanmateix, el programa distingeix el nom “cobla-banda” quan es refereix a tocar la Patum i “cobla” quan es refereix a sardanes. Per tant, no queda clar que aquell any es toqués amb instruments de cobla, ni que fos per estrenar aquesta nova composició de *Corpus 1927*.²⁴⁰

Segons Sala, aquell any és el primer que es troben explícitament descrites “audicions de sardanes” dins el programa de Patum. Se'n van fer dijous, divendres i diumenge, i hi ha constància de sardanes acabada la Patum. Es partien la feina La

²³⁸ ARMENGOU (1973_b:89 i 90)

²³⁹ ARMENGOU (1973_b:88)

²⁴⁰ Citat per SALA (2010:37 i 38)

Principal del Berguedà i La Joventut Bergadana.²⁴¹ Es ballava al Vall: la plaça Viladomat i la continuació del passeig de la Indústria. S'intercalaven o es barrejaven amb focs artificials. Aquestes ballades ja havien sigut programades durant l'Octava de Corpus, en els dies successius dels quatre barris on el 1918 ja consten "audicions" de sardanes cada vespre a la "Plaça Viladomat" amb especial esment "a quin lloc acuden totes les classes socials bergadanes". Especificant així, l'aire modern i progressista que desprenien els valors d'aquesta dansa.²⁴²

Sala va estudiar el recorregut de l'activitat sardanística durant Patum, que fou molt elevada segons es deixa constància ja al 1927. Al voltant del ritual de Patum es va construir tota la forma i model sardanístic de la ciutat.

Des de l'any 1927 fins als anys 70, amb destacades excepcions als anys de postguerra i amb variacions constants, era habitual que la cobla intervingués tres o més vegades diàries entre dijous i diumenge de Corpus (sovint fent-ho tot la mateixa formació tots els dies). La Cobla era el complement de totes les activitats, les pròpies de Patum i també les pròpies de qualsevol Festa Major, com en definitiva era a Berga: es feien sardanes abans i després de totes les Patums (per lluïment i també a la nit); sardanes abans i després dels oficis (sempre que no es trepitgessin amb la Patum, divendres i dissabte normalment); sardanes a la mitja part del futbol (per Patum se solien organitzar partits de màxima rivalitat, amb equips de comarques veïnes i de la pròpia); sardanes després i/o abans del futbol; el Concurs Nacional de Colles, celebrat molts anys de del inici al Camp d'Esports (al 1961 es traslladà al pati de l'escola La Salle i definitivament a la Plaça Viladomat al 1965; es feien sardanes a la plaça de Sant Pere, a la de Sant Joan, a la de les Fonts, a la plaça Viladomat, al Passeig de la Indústria... (segons l'època canviaven de nom. "Plaça de la Constitució", Plaça Francesc Macià", Avda. del Generalísimo", etc.); La cobla també amenitzava amb peces del seu repertori els focs artificials, que es feien al Vall acabades les Patums, i també acompanyava en alguns

²⁴¹ Citat per SALA (2010:37 i 38)

²⁴² Citat per SALA (2010:38)

anys actuacions d'Esbarts Dansaires (actuacions en què es convidaven els millors esbarts de Barcelona).²⁴³

Per tant, es veu que les sardanes eren un dels mecanismes per celebrar i emfatitzar tot esdeveniment, i com que Patum és la màxima festa, també està puntuada per sardanes, com també ho havia estat per partits de futbol i focs d'artifici; i ara també per altres concerts de rock. La Patum ha marcat el ritme i calendarització de tot allò rellevant a Berga. Però les sardanes continuen sent una de les activitats més presents al voltant de Patum, i en certs moments, imprescindibles.

Durant tota l'època franquista hi va haver ballades de sardanes. El franquisme perseguia tot emblema català i la sardana en formava part. Ara bé, dins de certes organitzacions es va poder reconvertir i la sardana passava a representar "oficialment" un símbol regional, en front del sentiment nacional. D'aquesta manera es van anar podent fer trobades i ballar, dins el paraigües d'organitzacions franquistes i un discurs transformat.²⁴⁴

Actualment hi ha dues cobles a Berga: la Cobla Pirineu i la Principal de Berga. La Cobla Pirineu canvia alguns instruments i s'amplia per tocar a Patum dimecres i dijous. Dissabte i diumenge toca la Cobla Ciutat de Berga que no actua com a cobla la resta de l'any, però com a banda també participa a més de la Patum, als Elois.²⁴⁵ El diumenge del ple de l'Ascensió es fa la trobada infantil de sardanes, i pels quatre fuets s'acostuma a fer el Concurs, organitzat per la Colla Sardanista Cim d'Estela, que ara exerceix sols com a entitat. En aquest cap de setmana avui dia també s'hi fa el concurs i una diada castellera. A més de les diferents festes, per Patum un mínim de dues cobles assumeixen les diferents actuacions de cobla: concerts i ballades. Se'n contracten de fora, tot i que a vegades l'última ballada de diumenge s'intenta que la faci la Cobla Pirineu.

Corpus a Berga va ser compost per Mn. Marià Miró al 1925. Aquesta sardana ha esdevingut la més emblemàtica i simbòlica de Berga, però sobretot és tocada per

²⁴³ SALA (2010:41 i 42)

²⁴⁴ AYATS et al. (2009:82 i 839)

²⁴⁵ Els Elois és una de les altres festes de Berga que recorda la benedicció dels animals amb el patró dels traginers. Té lloc el quart cap de setmana de juliol.

Patum. La sardana agafa diferents melodies de Patum posades i estructurades en la forma de sardana moderna. Joan Sala n'atribueix dues instrumentacions, però explica que sols la segona que es va fer és la que es toca.²⁴⁶ La sardana fou tocada probablement cada any des de la seva estrena. Els programes de sardanes, però no n'expliciten les obres fins el 1959. A partir d'aquell any ja va apareixent *Corpus a Berga* en diferents situacions: com a última sardana de diumenge i no de dijous. El 1973 va quedar fixat que es tocaria la sardana en finalitzar els dos dies de Patum: dijous i diumenge.²⁴⁷

Aquesta sardana apareix avui a la ballada de després de Patum en una situació extraordinària de festa. Gent que no balla mai sardanes en aquest moment la ballarà i en tindrà la necessitat per concloure una altra Patum. Aquesta ballada contrasta clarament amb la voluntat esportista de les noves colles de sardanes, tan present dins el discurs oficial del món sardanista. Es ballen per fer festa i per identitat de la pròpia. Durant la resta, de sardanes, es va incrementant el nombre de gent ballant, mentre molts fan rotllana amb porrons de Mau-mau –amb porrons de plàstic des de 2016-. Al final de tot i amb repicó²⁴⁸ apareix *Corpus a Berga*, amb crits, cants i punts especials que imiten els balls de les comparses. I indica el final de la festa.

Al Vall restaran definitivament closes les festes de la Patum amb el Visca vigorós de la darrera sardana, la de «Corpus a Berga». És la darrera estreta de mans, solidària, després de la mítica celebració. És la primera, si voleu, d'un nou any que ja apunta.²⁴⁹

Exemples com *Corpus a Berga* se'n troben a altres llocs, també en relació a la culminació i resolució de la festa. Acostumen a ser a l'Empordà, els exemples, com

²⁴⁶ Sala afegeix l'anècdota que Els Montgrins van interpretar al 2002 la primera versió que féu Mn. Marià Miró i que van causar sorpresa. Segurament la conservaven de quan van tocar a al IV Concurs de Sardanes el 1946. Se'ls hi va explicar i a la nit ja van tocar-ne la segona versió. (SALA:45)

²⁴⁷ SALA (2010:46)

²⁴⁸ El repicó en context sardanístic és el fet de repetir una tirada de la última sardana interpretada en mode de bis.

²⁴⁹ FARRÀS (1986_a: [21])

ara *Cap de Creus* per Sant Sebastià a Cadaqués²⁵⁰ o *Torroella Vila Vella* per Santa Caterina.²⁵¹ Amb variants, però també *Somni* per Sant Martí a Banyoles ha passat a ser una sardana emblemàtica esperada, i en qüestió de pocs anys. En aquest moment *Corpus a Berga* actua com a himne i posa punt i final a la festa, ja sigui la de dijous o la definitiva de diumenge.

²⁵⁰ FALCÓ (2011: 51 i 89)

²⁵¹ FALCÓ (2012b: [3] i [6]-[7])

Capítol 3: anàlisi de Patum

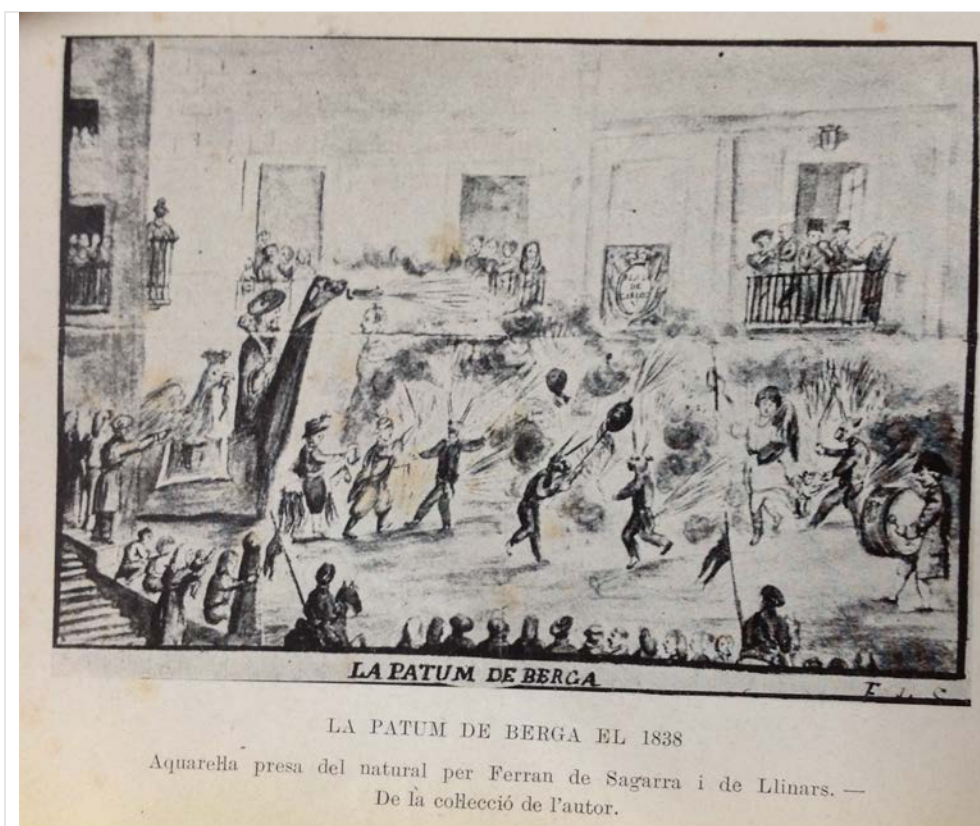
Selecció d'imatges

He fet una selecció de diferents imatges de diferents èpoques que tenen intenció de posar focus en diferents aspectes de la festa. Ja sigui l'ús històric de la imatge, ja sigui la il·lustració d'una època o persona o les que jo he pogut realitzar en viu i en directe des de dins de la festa al llarg d'aquests últims anys de recerca. Moltes d'elles són ja ben conegudes, però justament per això em semblava interessants de mirar i remirar amb mirada atenta, ja que la imatge ha contribuït a generar diferents discursos de la festa a dins i a fora.

En un inici exposaré les dues imatges més antigues que es coneixen i mostren tots els elements de la Patum a la plaça. Tot seguit, hi ha algunes il·lustracions satíriques que es van publicar el 1880 davant de la mala visió que va provocar una anomenada "Patum de Berga" a la Mercè de Barcelona. Tot seguit, hi ha una tria de dues col·leccions de postals que es van editar en dues èpoques diferents del segle XX i van ser molt difoses. En aquí hi he combinat algunes fotografies singulars de diferents moments històrics rellevants. A continuació es veuran les imatges de les diferents orquestres berguedanes que tocaven a l'espai públic de la ciutat, entre altres a Patum. I finalment, un seguit d'imatges més actuals que mostren diferents punts de vista de la festa en l'actualitat. He exclòs els retrats del Tabaler, perquè hi haurà un apartat dedicat a aquesta imatge en el proper capítol.

De totes aquestes imatges n'he fet una fitxa bàsica de documentació i identificació. Totes elles són reproduïdes en aquest treball sense finalitats econòmiques, només de recerca.

Figura 01: primera imatge coneguda



Fitxa d'identificació	<p>Títol: <i>La Patum de Berga</i></p> <p>Autor: Ferran de Sagarra i de Llinars</p> <p>Any: 1838</p> <p>Típus: aquarella al natural</p> <p>Font original: reproducció a Ferran DE SAGARRA i de SISCARS (1935). <i>La primera guerra carlina a Catalunya: contribució al seu estudi</i>. Barcelona: Barcino Pàg. [210bis]</p> <p>Font d'obtenció de la imatge: Ferran DE SAGARRA i DE SISCARS (1935).</p> <p>Drets: estudi</p>
Comentaris	<p>Primera imatge coneguda de Patum. Aquesta imatge representa els diferents entremesos de la patum a plaça. En ella s'hi poden observar l'Àliga, una Guita, una parella de gegants, un cavallet, un turc, un ple, una maça, un ple, l'àngel sant Miquel, un ple, un cavallet, un Tabal i els músics. Hi ha la placa de la plaça que hi diu "Plaza de Carlos V". També hi ha gent observant i està titulat. Els músics en són cinc i semblen ser dos violins, dos baixons i un contrabaix.</p> <p>Referències interessants: RABASEDA (2012:56 i 57)</p>

Figura 02: primera fotografia coneguda



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: <i>La Patum de Berga</i> Autor: Rafael Lozano / Manuel Lozano ajudat per Manuel Pla i Ferriols²⁵² Any: 1868 Tipus: fotografia Font original: Arxiu M. Sistach, de l'Àmbit de Recerques del Berguedà Font d'obtenció de la imatge: Reproducció de la web Museu de la Patum et al. Drets: Copyright Patronat de la Patum</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Primera fotografia coneguda de Patum. S'hi veu tot de gent aplegada a la plaça. S'hi poden veure una Guita, quatre nans repartits a banda i banda de l'espai de circular de ball, quatre cavallets, quatre turcs, quatre masses, dos personatges al centre, l'Àliga, el Tabal, una parella de gegants, autoritats assegudes, cinc músics al balcó (dos instruments que no identifico, dos violins i un baixó). També hi ha gent als balcons i mirant-s'ho.</p> <p>Referències interessants: RABASEDA (2012:56 i 57)</p>

²⁵² Segons Ramon Felipó. (2005:122)

Figura 03: postal dels Turcs i Cavallets



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, la Patum: II, salt de Turchs y Caballets Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal de cartró 10x15cm Font original: ATV-2789 Editor Àngel Toldrà i Viazo. / Arxiu Municipal de Berga / Arxiu fotogràfic de Barcelona Font d'obtenció de la imatge: Museu de la Patum Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (58/84) – Portal Postals Antiques / Portal Museu La Patum Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. En ella hi podem veure el salt de turcs i cavallets. Molta gent s'aplega en cercle, de diferents edats. Majoritàriament homes i nens ocupen les primeres files, i les dones presents es barregen més enrere. Es tracta de Patum de Lluïment. A l'empostissat del costat de les escales de l'església hi trobem tot nens. Aquest empostissat servirà en altres ocasions per col·locar-s'hi els músics, que a la imatge no hi són presents. Els turcs i cavallets són el primer salt de l'estructura de la Patum.</p>

Figura 04: postal de les Maces



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, la patum: III, salt de Diables Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal de cartró (10x15cm) Font original: ATV-2790 Editor Àngel Toldrà i Viazo. Arxiu Municipal de Berga / Arxiu Fotogràfic de Barcelona Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (57/84) – Portal Postals Antiques / Portal Museu La Patum Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. La fotografia és del salt de Maces, el segon salt de la Patum. La imatge mostra com un fuet acaba de petar i el diable cau, mentre dos diables més estan movent-se i un altre sembla quiet. L'arcàngel Sant Miquel apareix amb un casc amb gran plomatge i llança per la dreta de la imatge disposat a punxar el diable. Hi ha molts espectadors a dalt de la barana i tot de nens a davant de la barana gaudint de l'espectacle a primera fila.</p>

Figura 05: postal de les Guites



Fitxa d'identificació	<p>Títol: Berga, la Patum: IV, salt de les mules-guites Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal de cartró (10x15cm) Font original: ATV-2791 Editor Àngel Toldrà i Viazo. Arxiu Municipal de Berga / Arxiu Fotogràfic de Barcelona Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (56/84) – Portal Postals Antiques / Portal Museu La Patum Drets: -</p>
Comentaris	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. La postal mostra el salt de guites. La xica i la grossa van a la barana. Els portadors van a fora i a dins de la Guita, ara només van a fora. A la plaça hi ha tot de nens en bata dispersos mirant-s'ho i alguns senyors. La barana i les escales de l'església són atapeïdes de gent observant. La Guita grossa du un senyor a sobre, muntant-la. De la boca de les guites en surten uns fuets fumejant.</p>

Figura 06: postal de l'Àliga



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, La Patum: V, ball de l'Àliga Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal de cartró (10x15cm) Font original: ATV-2792, editor Àngel Toldrà i Viazó Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (55/84) – Portal Postals Antiques / Portal Museu La Patum Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazó. La imatge mostra el ball de l'Àliga, en aquest cas no ho titula "salt". Ha de ser a la Patum del migdia per qüestions de llum. Hi ha molta gent fent-li un cercle perquè balli, amb molts nens amb bata i senyors amb gorra. Es veu gent als balcons, a la barana, les escales de l'església. No s'identifiquen els músics. L'Àliga és ballada per una persona i té dos acompanyants a banda i banda vestits igual i amb els mateixos pantalons que el ballador de l'Àliga. Alguns nens porten el ram per espantar el foc, com es feia abans. Hi ha molts nens i homes, i també alguna dona però que no es posa a observar des de tan endavant.</p>

Figura 07: postal dels Nans Vells



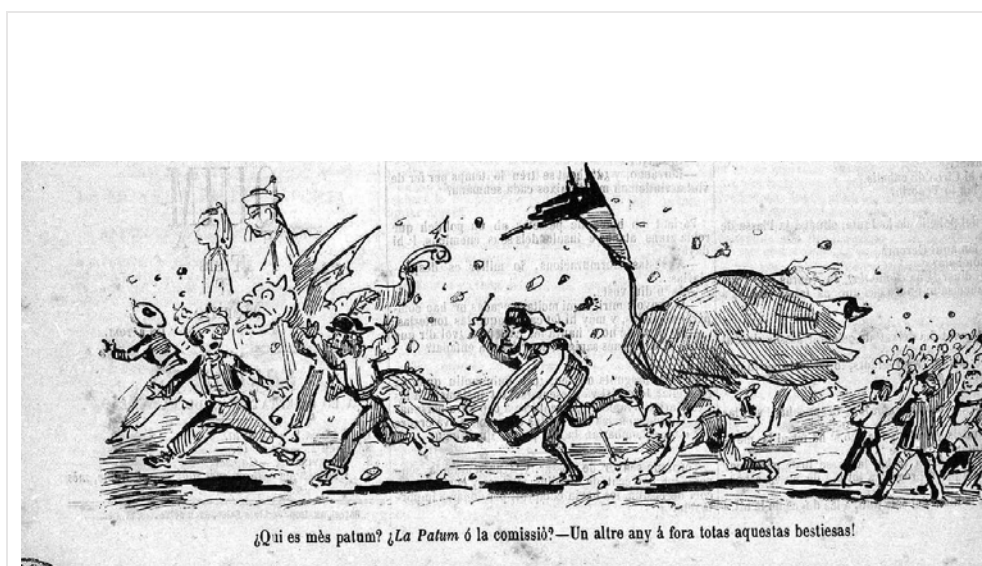
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, la patum: ball de nans Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal Font original: ATV-2794, editor Àngel Toldrà i Viazo Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix – Portal Postals Antigues / Portal Museu La Patum Drets: col·lecció Ernest Boix Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. La fotografia mostra el ball de nans vells a l'actual plaça de Sant Pere de Berga. Diferent gent s'aplega fent un cercle deixant un espai perquè ballin els quatre nans que per la posició sembla que portin les castanyoles a les mans. Un tros de plaça que queda més buit de gent agrupa una colla de nois a part. La barana, les escales de l'església i l'empostissat que en teoria seria pels músics, són plens de gent. Sobretot hi ha nens i homes, però també algunes dones, més que en altres fotografies. Els homes es cobreixen els caps amb gorra. La col·lecció de les imatges no inclou els nans nous, aquest fet pot ser per la repetició amb els vells, perquè la postal sigui anterior al que es va editar i pressuposo que es va fer o bé, no es va fer i ja està.</p>

Figura 08: postal dels Gegants



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, la Patum: VI, ball dels Gegants Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1925] Tipus: fotografia / postal de cartró (10x15cm) Font original: ATV-2793, editor Àngel Toldrà i Viazo Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (54/84) – Portal Postals Antiques / Portal Museu La Patum Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. La imatge mostra el ball dels gegants. Les dues parelles de gegants: els vells i els nous són encarades ballant. Algun home entremig guia des de fora. La gent fa un cercle al voltant observant el ball. També hi ha gent mirant des de la barana i les escales de l'església.</p>

Figura 09: dibuix satíric Barcelona 1880



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Recorts de las festas de la Mercè [fragment] Autor: La Esquilla de la Torratxa Any: 1880 Tipus: dibuix imprès Font original: LA ESQUELLA DE LA TORRATXA. "Esquellots". Dins <i>La Esquilla de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i literari</i>, núm. 89, 2-X-1880. Barcelona: Llibreria Espanyola. Pàg. 4. Font d'obtenció de la imatge: Ateneu Barcelonès, Biblioteca de Catalunya. ARCA Drets: permisos per usos externs a l'estudi.</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Dibuix satíric d'elements de Patum, els gegants xinesos, el drac de Vilafranca i el públic llançant el que poden ser tomàquets per escarnir i fer-los fora arrel del mal èxit de la representació patumaire durant la Mercè de 1880. Tots ells corren fugint del rebug que reben. El mateix diari a la pàgina 2 comenta: "no'ls parlaré dels gegants vestits de xinos, ni de la Patum de Berga. Aixó qu'era dolent, vá sortir cada dia." Al dibuix, que sembla un rengle de processó, s'hi pot identificar d'esquerra a dreta: 2 turcs, parella de gegants xinesos, drac de Vilafranca, un personatge amb barret de dues puntes, una mulassa al seu darrere —o bé tot podria representar un cavallet—, un Tabaler amb bombo diferent al Tabal de Patum, una mena de bastoner a terra, una Guita, amb els portadors a sota i tot de gent darrere llançant probablement tomàquets. Per la precisió del dibuix amb alguns elements pot ser de fiar destacar les diferències amb els elements de Patum de veritat i destacar que, tal i com apunten els darrers estudis, es tractaria d'una Patum feta amb berguedans residents a Barcelona, amb elements creats allà mateix i no els propis de Berga.</p>

Figura 10: dibuix satíric Barcelona 1880

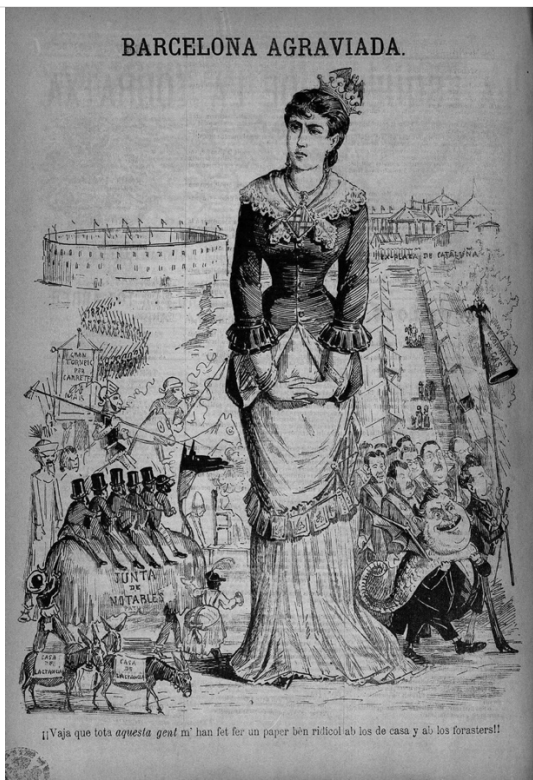
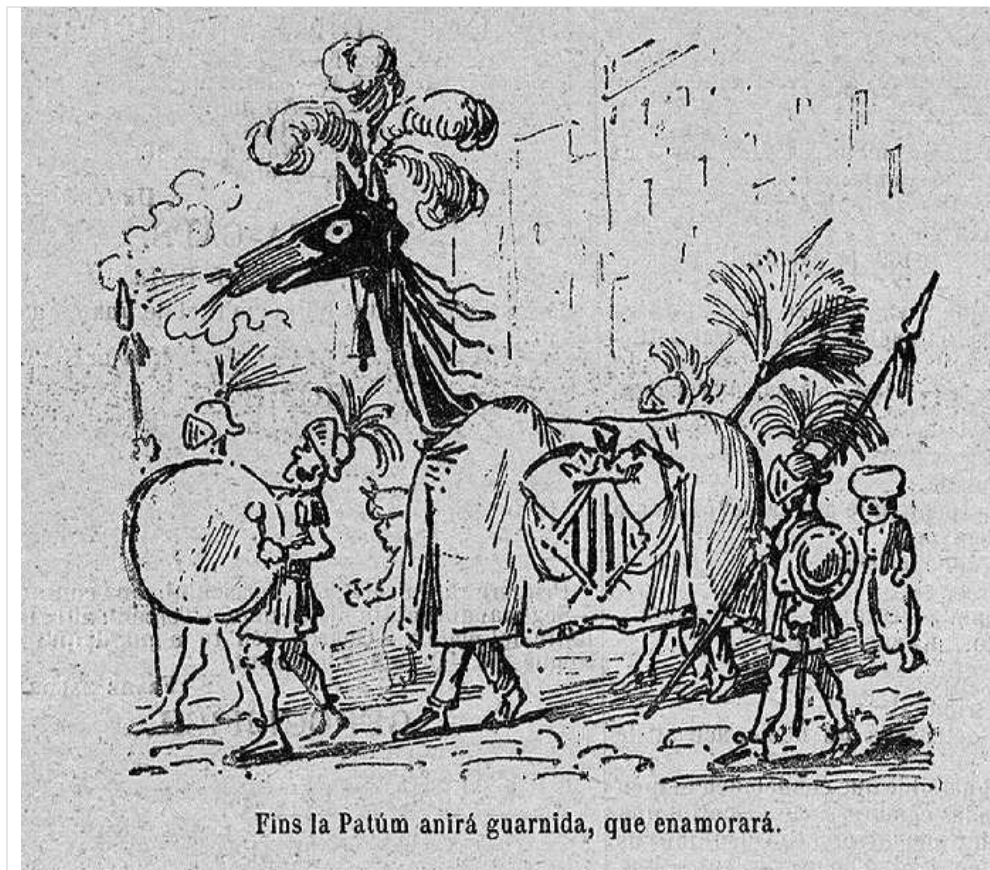
	
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Barcelona agraviada Autor: La Esquilla de la Torratxa Any: 1880 Tipus: Dibuix imprès Font original: "Barcelona Agraviada". Dins <i>La Esquilla de la Torratxa: periòdich satírich, humorístich, il·lustrat i literari</i>, núm. 90, 9-X-1880. Barcelona: Llibreria Espanyola. Pàg. 4. Font d'obtenció de la imatge: Ateneu Barcelonès, Biblioteca de Catalunya. ARCA Drets: permisos per usos externs a l'estudi.</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Dibuix satíric del que han sigut les festes de la Mercè, en crítica a la Junta de Notables. En aquest any els elements de Patum que hi sortiren van ser rebutjats i escarnits. En aquest dibuix es poden veure els burros que havien de sortir en una corrida de burros que no es va fer, un cavallet amb la peça a la mà, un turc, una Guita que porta el nom de Junta de Notables al vestit amb els representants de la Junta muntats a sobre, els gegants xinesos, cavalls i desfilades militars, el drac de Vilafranca amb la cara d'alguna autoritat, tot de gent, una de les places de bous, la representació del Passeig de Gràcia i l'<i>skyline</i> del centre de Barcelona i presidint la imatge una dona que simbolitza Barcelona enfadada.</p>

Figura 11: dibuix Barcelona 1880



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Notabilidades de las pasadas fiestas Autor: La Bomba Any: 1880 Tipus: Dibuix imprès Font original: <i>La Bomba: periódico bilingüe joco-serio</i>, núm. 283, 2-X-1980. Barcelona: Inprenta Catalana. Pàg. 3 Font d'obtenció de la imatge: Biblioteca Digital Memoria de Madrid Drets: (CC BY-NC 2.5 ES)</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Dibuix satíric que reproduceix alguns dels elements que van sortir a les festes de la Mercè de 1880. Elements de Patum varen sortir-hi i van quedar molt malament, juntament amb altres. De manera que van ser escarnits públicament. En aquest dibuix s'hi poden veure uns gegants xinesos que van sortir, una Guita, uns negres que poden assemblar-se als turcs, un turc, el detall del cap d'un turc, una mena de representació de cavallet, un Tabal tocat amb dues manetes de forma més vertical que altres dibuixos del mateix esdeveniment, aguantat per un nen, i una parella de turcs i cavallets. A la pàgina 4 del mateix diari hi diu "en la calle de Fernando se propinó una soberbia silba á la <i>Patum</i> de Berga, es decir, á aquel cajon envuelto en un paño viejo de billar que recorría las calles de Barcelona durante las pasadas fiestas. Desde que la <i>bestia</i> recibió el agasajo, no volvió á aparecer en público. Lo cual quiere decir que la <i>Patum</i> enseñó a la junta de ferias y fiestas lo que debe hacerse en cienos casos". (LA BOMBA₂, 1980:4) Referències: MERINO (2014) i PATRONAT DE LA PATUM (2014).</p>

Figura 12: dibuix satíric Barcelona 1880



Fitxa d'identificació	<p>Títol: Preparatiu per las próximes firas i festes [fragment] Autor: La Esquella de la Torratxa Any: 1884 Tipus: dibuix imprès Font original: "Preparatiu per las pròximes firas i festes". Dins <i>La Esquella de la Torratxa: periòdich satírich, humorístich, il·lustrat i literari</i>, núm. 308, 6-XII-1884. Barcelona: Llibreria Espanyola. Pàg. 4. Font d'obtenció de la imatge: Ateneu Barcelonès, Biblioteca de Catalunya. ARCA Drets: permisos per usos externs a l'estudi.</p>
Comentaris	<p>Dibuix satíric que posa tot de contrastos al que és habitual de veure. La Patum va tenir molt mala fama quan va sortir a la Mercè de 1880 i destacaven les cròniques que duïen vestits molt estranys i lletjos. Per això, aquí en fa gràcia de veure el contrast humorístic d'anar ben vestits. Es veu la Guita amb decoracions al cap i domassos amb escut, encapçala la comitiva el Tabal, també molt guarnit, van escortats per soldats molt arreglats i es poden veure dos turcs. Contrasta amb les imatges del 1880 per ser dibuixats amb elegància i caminar lent.</p>

Figura 13: Barcelona 1902


	
Fitxa d'identificació	<p>Títol: [La Patum a Barcelona, Mercè 1902] Autor: desconegut Any: 1902 Tipus: fotografia Font original: desconeguda Font d'obtenció de la imatge: Patronat de la Patum, portal web. Drets: estudi</p>
Comentaris	<p>La foto és al passeig Lluís Companys de Barcelona, sota l'arc del Triomf. A la fotografia s'hi poden identificar el Tabal, dos nans, la Guita, l'Àliga i una parella de gegants de Berga. El 1902 Berga va participar amb aquests elements de Patum i també amb quatre diables i l'arcàngel Sant Miquel i la resta de Nans. Es tractava del "Concurs de gegants, nanos i monstros típics" que es féu dins el marc i impuls festiu de la Mercè. Vingueren d'arreu de Catalunya diferents mostres de gegants i altres figures. A la imatge veiem com desfilen, després d'haver passat sota l'arc de triomf, per un espai ampli que deixa la gent.</p>

Figura 14: Barcelona 1902



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [La Patum a Barcelona, Mercè 1902] Autor: Lluís Girau Iglesias (1886-1959) Any: 1902 Tipus: fotografia Font original: Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya. Identificador: FCEC_GIRAU_X_0123 Font d'obtenció de la imatge: Memòria Digital de Catalunya Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>El 1902 diferents elements de la Patum van baixar a Barcelona pel "Concurs de gegants, nanos i monstros tipichs" que va tenir lloc a les primeres festes de la Mercè oficials. Hi van anar el Tabaler Xamberg, quatre diables, la Guita, l'Àliga i els gegants nous. A la imatge hi podem veure una Guita de Patum, seguida de l'Àliga i una parella de gegants. El lloc és proper al Parc de la Ciutadella de Barcelona. a la imatge s'hi identifica la Guita, l'Àliga, els Nans Vells i els Gegants.</p>

Figura 15: Barcelona 1902



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Els de Berga Autor: Rus Any: 1902 Tipus: fotografia Font original: <i>Cu-cut: setmanari de gresca ab ninots, surt els dijous</i>. Any 01, núm. 40. 2 d'octubre 1902. Barcelona: Marian Galve. Pàg. 648 Font d'obtenció de la imatge: Biblioteca de Catalunya i Arca: arxiu de revistes catalanes antigues. Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Gegants i Tabal de Berga a Barcelona, a la Mercè de 1902. El 1902 diferents elements de la Patum van baixar a Barcelona pel "Concurs de gegants, nanos i monstros tipichs" que va tenir lloc a les primeres festes de la Mercè oficials. Hi van anar el Tabaler Xamberg, quatre diables, la Guita, l'Àliga, uns dels Nans Vells i els gegants nous. A la imatge hi podem veure una Guita de Patum, seguida de l'Àliga i una parella de gegants.</p>

Figura 16: Barcelona 1902



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [La Patum a Barcelona, Mercè 1902] Autor: - Any: 1902 Tipus: fotografia Font original: Patronat de la Patum Font d'obtenció de la imatge: Portal del Patronat de la Patum Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Gegants i Tabal de Berga a Barcelona, a la Mercè de 1902. El 1902 diferents elements de la Patum van baixar a Barcelona pel "Concurs de gegants, nanos i monstros tipichs" que va tenir lloc a les primeres festes de la Mercè oficials. Hi van anar el Tabaler Xamberg, quatre diables, la Guita, l'Àliga, els Nans Vells i els Gegants Nous.</p>

Figura 16: Barcelona 1932



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [La Patum al Poble Espanyol] Autor: - Any: 1932 Tipus: fotografia Font original: Junta de Museus Font d'obtenció de la imatge: Portada i interior del butlletí. JUNTA DE MUSEUS (1932:[0] i 240) Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>El 1932 la Junta de Museus va engegar la Secció Vivent de Festes, Danses i Misteris del Museu d'Art Popular del Poble Espanyol. En aquest context van contactar amb l'Ajuntament de Berga per tal de poder fer una mostra de la Patum al Poble Espanyol. Van fer dues "exhibicions". Una el dia 22 de juny al vespre, exclusiva per autoritats, intel·lectuals i convidats importants; i una segona l'endemà, 23 de juny, revetlla de Sant Joan, es va fer la segona mostra per a tothom. Va tocar la cobla Barcelona. Va tenir molt ressò i fins i tot ràdio Barcelona ho va retransmetre. La festa va acabar amb una audició de sardanes. La imatge mostra aquest segon dia, on es va començar fent una marxa amb tots els elements, encapçalats pel Tabaler.</p>

Figura 17: Manresa 1951



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [Recorregut dels gegants sortint de missa a la plana de l'Om] Autor: Lluís G. Jorba Gomis Any: 1951 Tipus: fotografia Font original: Arxiu Fotogràfic de la Casa Jorba Font d'obtenció de la imatge: www.memoria.cat / Arxiu fotogràfic de la Casa Jorba Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>El 1951 Manresa es va fer la donació de la Pubilla a la ciutat, iniciativa del gremi de Sant Lluç. Aquesta era una geganta que es va unir amb la resta de gegants i nans de la ciutat. Per celebrar-ho es va fer una gran festa amb la benedicció de la geganta i amb la rebuda de diferents gegants d'arreu del territori. Els gegants de Barcelona n'eren els padrins. Entre ells hi ha els gegants Nous i Vells de Berga, que apareixen a diferents fotografies, com aquesta, sense presència de cap músic proper a les figures. La foto està feta a la Plana de l'Om de Manresa. El programa No-Do va fer una ressenya del dia 5 de novembre de 1951.</p>

Figura 18: Manresa 1957



Fitxa d'identificació	<p>Títol: La Patum: ball de nans Autor: Família Cuyàs Any: 1957 segons referència. Penso que es tracta de 1951. [1953 Felipó?] Tipus: fotografia Font original: Fons Cuyàs (ICGC) Font d'obtenció de la imatge: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya Drets: http://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/</p>
Comentaris	<p>El 1951 es va estrenar una geganta a Manresa, la Pubilla. Es féu una gran trobada de Gegants en la que hi van assistir els de Berga. L'Agrupació Manresana de Folklore va interpretar a la plaça Sant Domènec el <i>Ballet de la Patum</i>, que és la dansa dels Nans Nous feta sense els caps de cartró pedra i que es va estendre per tots els esbarts de Catalunya. En aquesta ocasió se'ls veu ballar amb els Nans Berguedans. Hi ha una discussió sobre la datació de la data, ja que al 1957 també es va anar a Manresa, però per les descripcions de les localitzacions del dia penso que es tracta del 1951.</p>

Figura 19: rebuda de Lluís Companys a Berga, 1934



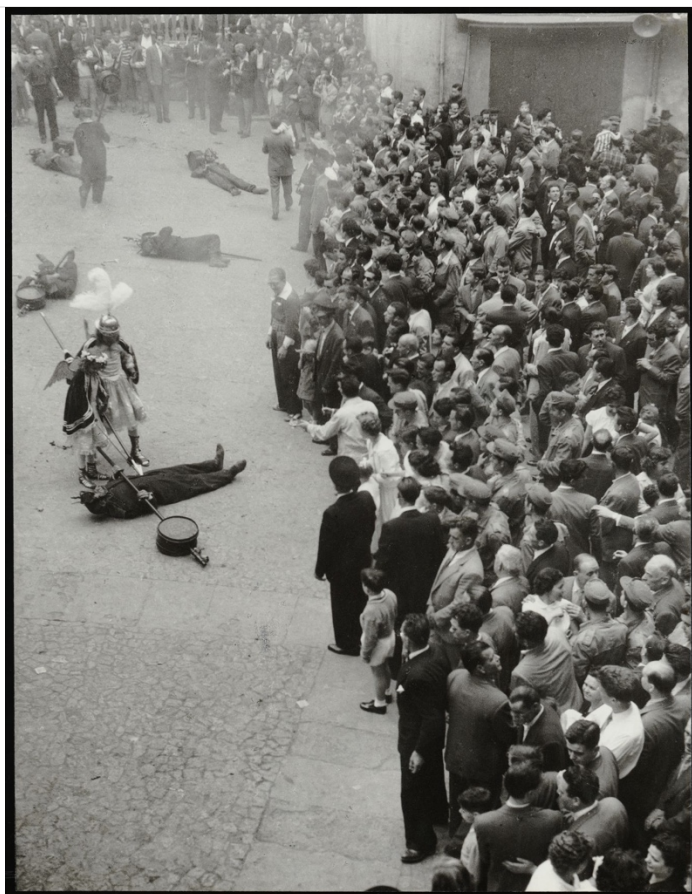
Fitxa d'identificació	<p>Títol: [Lluís Companys a Berga] Autor: Any: 1934 Tipus: Fotografia Font original: Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-651-N-118) Font d'obtenció de la imatge: Arxiu Nacional de Catalunya Drets: estudi.</p>
Comentaris	<p>Rebuda de Lluís Companys a la plaça el 1934, en plena república. Es poden veure els Gegants als peus de l'Ajuntament.</p> <p>Referències: (FELIPÓ, comp.:2007)</p>

Figura 20: Passacarrers 1975



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Salt de Patum davant l'hospital vell Autor: Manel Escobet i Giró Any: 1975 Tipus: Còpia digital del negatiu original Font original: Font d'obtenció de la imatge: Turisme de Berga / La Patum Invisible Drets: Foto Luigi – Patronat Municipal de la Patum</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Patum de l'últim any de franquisme. S'hi observa ja una forma de vestir de barrets de cotó, però barrejats. Els músics es distingeixen per dur partitures. Banderes catalanes i espanyoles (regionalismes d'aquests?).</p>

Figura 21: Salt de Maces



Fitxa
d'identificació

Títol: [Salt de Maces]
Autor: [Pere Català]
Any: [ca.1950]
Tipus: Fotografia
Font original: -
Font d'obtenció de la imatge: Fons Joan Amades. DGCPAA
Drets: estudi

Comentaris

Les Maces ja han caigut i els àngels claven les llances al diables. Es pot veure la plaça amb un altaveu.

Figura 22: empostissat dels músics



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Músics a l'empostissat. Autor: [Pere Català] Any: [ca.1950] Tipus: Fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: Fons Joan Amades. DGCPAA Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>A la imatge es pot veure l'antic empostissat amb els músics a sobre. Aquest empostissat es va substituir per un altre a la part superior per tal de no treure espai de la plaça i motius de seguretat.</p>

Figura 23: *tablado* del Tabaler



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [Tablado del Tabaler] Autor: [Pere Català] Any: [ca.1950] Tipus: Fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: Fons Joan Amades. DGCPAA Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>A la imatge es pot veure com el Tabaler aguanta el Tabal a la paret i com es col·loca en al seu espai per a tocar a plaça.</p>

Figura 24: sortida d'ofici



Fitxa d'identificació	Títol: [Sortida d'ofici] Autor: [Pere Català] Any: [ca.1950] Tipus: Fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: Fons Joan Amades. DGCPAA Drets: estudi
Comentaris	Sortida d'ofici i acompanyament de les autoritats i administradors a l'Ajuntament. Els Gegants fan passadís mentre passa el Tabaler i un Cavallet.

Figura 25: La Unión Bergadana



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: La Unión Bergadana Autor: - Any: [Ca. 1890] Tipus: fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: VILLEGAS (2008 i 2015) Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Orquesta La Unión Bergadana. Aquesta és la formació que en aquests anys era dirigida per Enric Font. Fou la primera versió dels anomenats popularment Els Saletes. Era una de les orquestres més reputades i que aconseguia tenir més sovint convenis amb l'Ajuntament.</p> <p>Referències: VILLEGAS (2008)</p>

Figura 26: Orquestra La Constància



Fitxa d'identificació	Títol: Orquestra La Constància Autor: - Any: 1907 Tipus: fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: VILLEGAS (2008 i 2015) Drets: estudi
Comentaris	És un retrat de l'orquestra La Constància, que dirigia Pau Aspachs. Un cop entrat al segle XX era una de les orquestres més reputades i que es competia les actuacions i la funció pública de Banda Municipal amb l'orquestra La Catalana. «El músic del contrabaix és el llegendari fuetaire Francesc Safont, Xeró.» (NOGUERA, 1992:[65])

Figura 27: Orquestra Nova Harmonia



Fitxa d'identificació	Títol: Orquestra "Nova Harmonia" Autor: - Any: 1911 Tipus: fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: VILLEGAS (2008 i 2015) Drets:
Comentaris	Orquestra Nova Harmonia, també coneguda sota el nom d'Els Saletes. Fou una segona versió de la família d'Els Saletes que després fundaria la Cobla Principal del Berguedà.

Figura 28: Cobla Principal del Berguedà



Fitxa d'identificació	Títol: Cobla Principal del Berguedà Autor: . Any: 1926 Tipus: fotografia Font original :- Font d'obtenció de la imatge: VILLEGAS (2008 i 2015) Drets: estudi
Comentaris	Cobla Principal del Berguedà, la última versió dels popularment anomenats Els Saletes. Aquesta cobla era composta per la família de Francesc Sala, amb ell i els quatre fills. Ells tocaren gran part del segle XX la Patum i és a ells en referència a ells que es deia "quan s'acabin els Saletes, la Patum a fer punyetes". Quan aquesta cobla es va desfer al 1971, juntament amb altres de la Cobla del Llobregat es va crear la Cobla Pirineu, encara avui activa i encarregada de tocar a Patum dimecres i dijous.

Figura 29: Cobla "Joventut Bergadana"



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Cobla "Joventut Bergadana" Autor: - Any: - Tipus: fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: VILLEGAS (2008 i 2015) Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Cobla Joventut Bergadana. Era fundada per Ricard Font "Àgata", i després fou dirigida per Just Lacau. Fou fundada el 1931, malgrat abans amb el mateix nom ja n'hi havia hagut una.</p>

Figura 30: La Principal del Llobregat, anada a ofici



Fitxa d'identificació	Títol: Cobla de Berga Autor: desconegut Any: 1976 Tipus: fotografia Font original: Col·lecció Eduard Boada Font d'obtenció de la imatge: LOREDO (s/n) Drets: estudi
Comentaris	Cobla de Berga, fundada després de la desaparició de la Principal del Llobregat i la Principal del Berguedà. A la foto sembla el Passacarrers d'anada a ofici de bon matí, que va a buscar els diferents administradors per anar a la missa dijous o diumenge. Hi destaca un possible japonès amb dues càmeres de fotos, ja era un lloc d'atracció a la mirada externa. Referències:

Figura 31: Patum infantil


	
Fitxa d'identificació	Títol: Pres per la festa Autor: Anaís Falcó Any: 2013 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: - Drets: estudi
Comentaris	El petit es mira la Patum infantil des del balcó, abduït i repetint els salts quan s'espera. Va vestit de diable de maça.

Figura 32: Els Segadors com a inici



Fitxa d'identificació	Títol: [Cant dels Segadors abans de Patum Completa de Patum Extraordinària] Autor: Carles Palacio Any: 2016 Tipus: fotografia digital Font original: Nació digital Font d'obtenció de la imatge: Nació fotos: periodisme fotogràfic i documental Drets: estudi
Comentaris	Inici de la Patum Extraordinària completa per la celebració del centenari de la coronació de la Mare de Déu de Queralt. Es canta <i>Els Segadors</i> , amb l'acompanyament musical. Els regidors de la CUP governants aixequen el puny esquerre.

Figura 33: l'Àliga avui



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [Ball de l'Àliga a la Patum completa extraordinària de 2016] Autor: Carles Palacio Any: 2016 Tipus: fotografia digital Font original: Nació digital Font d'obtenció de la imatge: Nació fotos: periodisme fotogràfic i documental Drets:</p>
<p>Comentaris</p>	<p>L'Àliga intenta entrar a la plaça i obrir-se espai entre la maça de gent. Una activitat de moviment i dificultats que provoca moltes empentes davant la voluntat de tothom de ser a primera fila. Es parla de fer el "ruedu". Sovint, la veu del presentador en off ha d'intervenir i demanar que es faciliti l'entrada de la figura a la plaça. L'Àliga du l'estelada roja al coll.</p>

Figura 34: Passacarrers de dimecres



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Tirabols de dimecres, acabat el Passacarrers Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Es fan tirabols acabats els Passacarrers. Guites i gegants ballen al so del Tabal i dels músics, que destinen un repertori determinat a aquests moments. El nombre de tirabols no és tancat, i va de forma seqüencial. Al final els músics baixen a fer una volta de tirabols amb els gegants, com deu començar a preparar-se en aquesta fotografia, on veiem els gegants predisposant-se a fer la volta.</p>

Figura 35: Músics al Passacarrers


	
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Músics al Passacarrers de dimecres Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Els músics surten de la plaça de Sant Pere per continuar el Passacarrers. La Guita Xica s'ha quedat enrere. Dimecres és un dels primers dies de saltar i de sortir dels berguedans, i un dels dies que ara més tenen per fer-ho perquè no és tan massificat com els altres.</p>

Figura 36: Passacarrers al Passeig de la Pau



Fitxa d'identificació	Títol: Salt de Maces al passeig de la Pau Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi
Comentaris	Els Passacarrers han tingut un augment de gent molt gran els últims anys. S'han massificat molt. Aquí es pot veure el salt de Maces amb tot de gent esperant al voltant. Al darrere, amb les Guites i els Gegants en ve molta més. El Tabal encapçala la comitiva i toca durant els salts de Maces i guites. És un moment on es pot aconseguir provar de participar amb altres comparses, i entre els que es coneixen es passen el Tabal, fan cua per dur una Maça, etc.

Figura 37: Cobla Ciutat de Berga sopant a mig Passacarrers



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: músics sopen al Passacarrers Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Els músics aguanten llargues hores durant el Passacarrers. Reben un entrepà de l'organització que mengen mentre fan els salts les Maces i les guites i acordonats per la brigada i la policia municipal.</p>

Figura 38: la percussió en un salt de Gegants al Passacarrers



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: El bombo i els plats al Passacarrers de dissabte Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Al Passacarrers de dissabte els músics van darrere els Gegants. El bombo i els plats es posen a davant per tal que els músics de la banda els segueixin i vagin alhora per avançar. Quan es paren per fer un salt, pot ser que es girin perquè els sentin millor, com és el cas. Al bombo: Dani Palou.</p>

Figura 39: la Guita Xica du un pernil als músics



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Els músics reben la Guita que els porta un pernil Autor: Anaís Falcó Any: 2012 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>La Guita Xica, després del seu salt obsequia els músics amb un pernil fent apartar a tothom de les escales de l'església. Els músics l'aplaudeixen amb ganes.</p>

Figura 40: Nans Vells en una Patum completa



Fitxa d'identificació	Títol: Balls de Nans Vells Autor: Anaís Falcó Any: 2013 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi
Comentaris	Ball de Nans Vells a la Patum completa. Es veu la quantitat de gent, l'empostissat del Tabaler, el balcó de l'Ajuntament i els quatre nans ballant al mig. La majoria de balcons són coberts d'estelades blaves.

Figura 41: *Corpus a Berga* a la matinada



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: <i>Corpus a Berga</i> a la matinada Autor: Anaís Falcó Any: 2013 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: Estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Quan acaba Patum completa al Vall hi ha sardanes. Aquestes acaben amb l'esperada <i>Corpus a Berga</i>. Tothom brut i extasiat de la Patum, vora les 5 de la matinada la balla en un moment molt emblemàtic. A la fotografia es veuen algunes de les rotllanes formades de jovent ballant-la vestits d'haver sigut a Patum.</p>

Figura 42: anada a ofici



Fitxa d'identificació	Títol: Anada ofici Autor: Anaís Falcó Any: 2013 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi
Comentaris	Al matí de dijous i diumenge es fa un seguici per anar a trobar els diferents administradors i acompanyar-los a ofici. Els músics acompanyen l'acte. A la fotografia es poden veure les nenes que han fet la comunió encapçalant el seguici davant les palmes.

Figura 43: últim Tirabol amb músics



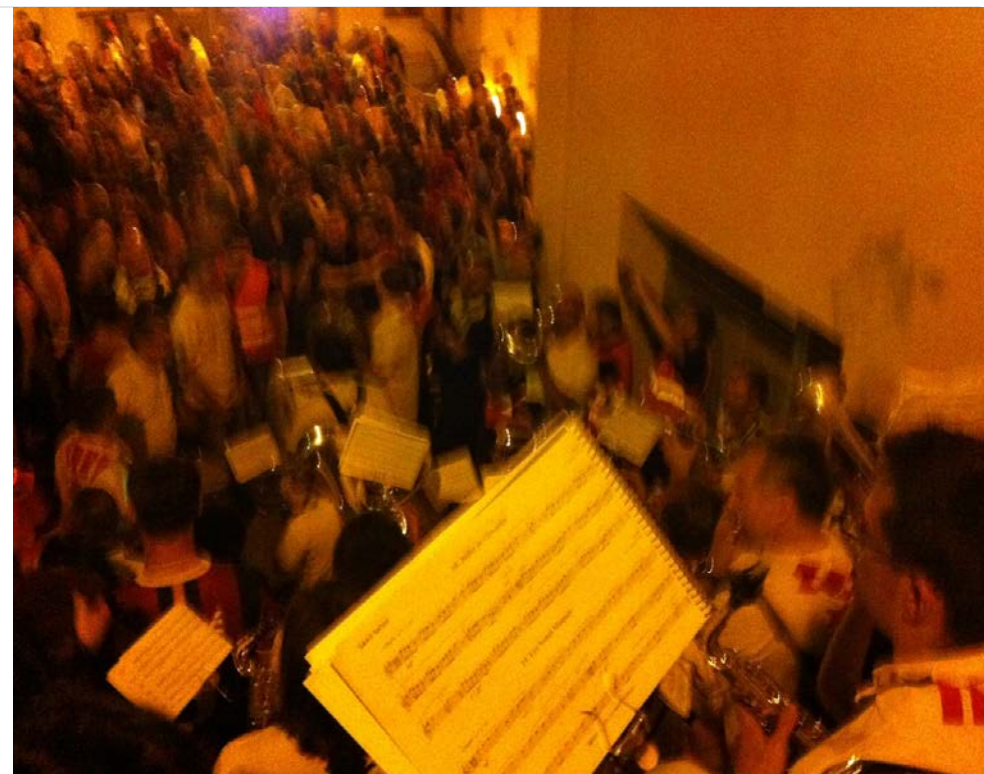
Fitxa d'identificació	Títol: Últim Tirabol amb músics Autor: Anaís Falcó Any: 2013 Tipus: fotografia digital Font original: personal Font d'obtenció de la imatge: personal Drets: estudi
Comentaris	L'últim tirabol amb els músics acostumen a baixar i fer una volta amb els gegants. Una volta difícil de fer entre la gent i les guites.

Figura 44: Guita espera



Fitxa d'identificació	Títol: Guita espera Autor: Anaís Falcó Any: 2015 Tipus: fotografia digital Font original: personal Font d'obtenció de la imatge: personal Drets: estudi
Comentaris	Les guites espera per fer el seu salt amagades des de llocs insòlits, a vegades visibles, a vegades no. En aquest cas, la Guita xica espera per fer el seu salt a la Patum de lluïment.

Figura 45: Músics al Passacarrers



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Músics al Passacarrers. Autor: Anaís Falcó Any: 2015 Tipus: fotografia digital Font original: personal Font d'obtenció de la imatge: personal Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Els músics van tocant en el Passacarrers per avançar i pels balls de gegants. En certs moments s'esperen perquè han arribat a lloc i han d'esperar els salts de les Maces i les guites abans de tocar. Als Passacarrers hi ha molta gent i van envoltats d'un cordó humà fet per la brigada municipal.</p>

Figura 46: Rebatut del salt de Gegants al Passacarrers



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Rebatut del salt de Gegants al Passacarrers Autor: Anaís Falcó Any: 2015 Tipus: fotografia digital Font original: personal Font d'obtenció de la imatge: personal Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Durant els Passacarrers es van fent diferents salts a llocs pactats. Els gegants són els únics que van amb els músics i fan diferents tonades. Sempre hi ha una part de ball pla i el rebatut. En els Passacarrers l'actitud de la gent és d'anar a saltar amb els gegants. En aquí es veu com s'aixequen les mans mentre es salta el rebatut.</p>

Figura 47: Guita Xica porta un pernil als músics



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Guita Xica porta un pernil als músics Autor: Anaís Falcó Any: 2105 Tipus: Fotografia digital Font original: personal Font d'obtenció de la imatge: personal Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>La Guita Xica s'acosta on hi ha els músics i els dóna un pernil. Ho fa apartant la gent de les escales. És una mostra simbòlica d'agraïment als músics. L'empostissat dels músics és al costat de les escales de l'església. Es pot veure la plaça plena, la il·luminació, una estelada plegada pel vent i els símbols que la plaça va posar quan va obtenir la declaració de PCI d'ela Humanitat.</p>

Anàlisi d'imatges

Per analitzar unes imatges de Patum, utilitzaré la proposta d'Erwin Panowsky.²⁵³ Erwin Panowsky, com a historiador de l'art, planteja tres passos per analitzar la iconografia. La interpretació de la imatge ha tingut diferents mètodes. Panowsky incideix en la necessitat de tres punts de vista diferents i hi afegeix l'anàlisi preiconogràfica. Aquest pas permet traslladar una anàlisi important com a iconològica: aquella que permet entendre el perquè d'aquella imatge. Panowsky entén l'expressió artística com a fruit cultural, emmarcat en un marc social i temporal. Tota creació té una intenció dins un marc cultural propi. Per tal motiu és important l'exercici d'entendre la imatge de tal manera.

Els tres nivells analítics, per tant, els seguiré en l'ordre establert. La identificació preiconogràfica és la que servirà per identificar els diferents elements que componen la imatge. Tots els elements han de ser descrits. En segon lloc, a la interpretació iconogràfica hi haurà l'explicació de què és la imatge en la seva totalitat, què representa i què explica. I finalment, la proposta iconològica, que serà el resultat d'entendre la imatge com a element social i cultural d'un determinat context.

Les imatges que he seleccionat per a l'anàlisi són de diferent tipus i èpoques i, justament per això, poden servir per veure els diferents usos que s'ha fet a cada context de la imatge, les continuïtats i discontinuïtats. La majoria d'imatges són fotografies. Aplicar el mètode d'anàlisi de Panowsky a fotografies no és molt freqüent, però la seva aplicació és igual de bona.

Aquarel·la La Patum de Berga

La imatge gràfica més antiga, coneguda, tan àmplia de la festa és una aquarel·la²⁵⁴ de Ferran de Sagarra i de Llinars del 1838 [veure's **Figura 1**]. Surt reproduïda al llibre *La primera guerra Carlina a Catalunya*, del nét de l'autor de la imatge: Ferran de

²⁵³ PANOFKY ([1955]:45-75)

²⁵⁴ Ferran de Sagarra parla d'un "dibuix", un "croquis tret del natural" i al peu de la imatge hi posa "Aquarel·la presa del natural per Ferran de Sagarra i de Llinars. De la col·lecció de l'autor." (DE SAGARRA I DE SISCARS, 1935:[210bis]-211)

Sagarra i de Siscars.²⁵⁵ L'original es troba en domini privat i no es disposa d'altra reproducció. Per tant, tota la informació referent a la imatge es basa en la publicació del llibre de 1935.

La reproducció de l'aquarel·la mostra que el títol del seu autor és *La Patum de Berga*. Tanmateix, al llibre Ferran de Sagarra i de Siscars hi posa també el peu de foto de *La Patum de Berga el 1838*. Dedicava una pàgina a la imatge i una altra a l'explicació. A la reproducció es pot veure que el dibuix ha estat doblegat pel mig, i per això hi ha una marca horitzontal que el travessa d'esquerra a dreta el mig de la imatge.

Descripció preiconogràfica

La imatge mostra l'actual plaça de Sant Pere. S'hi troben diferents elements barrejats i mostrant-se. També, als balcons tot de gent observa la plaça. El punt de vista des d'on es realitza la imatge és a l'entrada nord-oest, des d'on actualment arriben els carrers de la Mare de Déu dels Àngels i de Bonrepòs, que enllacen cap a la plaça i carrer Major. Podria tractar-se d'un punt de vista des d'una finestra de la façana de l'església de Santa Eulàlia, del cantó frontal-oest. És així, com a nivell d'espai, hi podem veure l'inici de la barana, amb escales, cap a l'actual carrer M. Buxadé. A l'esquerra hi ha part de la casa del cantó est, amb l'obertura cap a la plaça de l'Hospital, actual Abdó Sala. Però, sobretot, la visió frontal del fons de la imatge és la façana del sud de la plaça on hi ha dos balcons i el nom de la plaça: "Plaza de Carlos V". Un dels balcons és endomassat, a l'altre s'hi disposen els músics. Tret de la gent situada a la barana i als balcons, tots els elements festius es disposen al sòl de la plaça.

Al llarg de la plaça, podem observar-hi les figures i representacions. Començant per l'esquerra, i apareixent de la sortida sud-est de la plaça, hi ha l'Àliga. L'Àliga du corona i quelcom penjant del bec, allargat. Aquesta Àliga té les ales obertes, avui les té tancades. Al seu davant hi ha una mulassa, Guita com la coneixem avui, amb coll llarg, orelles, cara i a la boca el que podria semblar foc. La Guita du un domàs amb un escut que no identifico, però probablement sigui el de la vila. El seu cap

²⁵⁵ DE SAGARRA I DE SISCARS (1935:210bis)

s'interposa a la parella de gegants que són al seu darrere. Es tracta de la parella de gegants vells.²⁵⁶ El gegant porta una boina carlina i la porra ben presents. La geganta queda més difuminada i es barreja amb el fum i el foc de la Guita i els diables que té davant. Tot i així, just davant seu, la geganta té un cavallet, amb l'escut a la mà que mira el turc que té al davant amb la llança aixecada. Tots dos, a la vegada, de cara a un diable que sembla tenir foc a la cua, a les mans i a les banyes. Al seu costat, seguint cap a la dreta, hi trobem un altre diable, en aquest cas amb una maça a les mans que treu foc també. D'entremig del fum surt una altra maça sola. Al costat del diable amb maça n'hi ha una altra sense tenir foc a la cua, a les banyes i les mans. Tots els diables dansen, tenen un peu més aixecat que l'altre. Seguint a la dreta, hi trobem dos àngels, un de molt gran i un de molt petit. Són l'arcàngel Sant Miquel, amb llança, i un altre àngel petit. Al seu costat, s'hi troba, encara, un altre diable sense maça. I a la dreta de tot, amb la maneta a la mà esquerra, hi trobem el Tabaler, amb un barret que sembla, més aviat de dos pics, però també podria ser un "xamberg", tipus de barret que també acaba denominant el Tabaler en certs moments històrics.²⁵⁷ El Tabaler està en posició de caminar.

D'esquena, mirant la plaça, hi ha tot de gent observant l'espectacle. Però també s'hi troben dos cavalls muntats per dos cavallers amb llança amb bandereta, que semblen les forces d'ordre i vigilància, i no pas cap figuració de la festa. Els cavallers porten boina carlina, talment com altres observadors. Entre els dos cavalls s'hi poden observar dotze persones, algunes d'esquena, altres de perfil i una de cara al quadre. Hi ha homes i dones. Alguns d'aquests caps també són coberts amb boina carlina. A la dreta del cavall, s'hi troben tres caps més, menys detallats. Anant cap a la barana, a l'esquerra dels cavalls, hi ha un piló al seu inici, al costat del cavall, i al lloc on actualment hi ha un fanal. Aquí, una persona s'hi agafa, asseguda a la

²⁵⁶ No són els gegants vells d'ara, sinó uns de més antics. Els vells d'ara són estrenats el 1866.

²⁵⁷ Xamberg va ser el motiu familiar d'una saga de tabalers. Tot i així, més que pensar en relació amb el mariscal Charles de Shomberg que dona nom al tipus de barret, penso que el motiu familiar podia ser donat per ser la família dels tabalers que vestien així per Corpus. Altrament, si hi hagués una relació directe amb Shomberg o amb la guàrdia xamberga, caldria destacar que la família encarregada de tocar el Tabal té una herència militar associada. Tenint en compte que és un paper d'anunci, i aquests tambors eren tocats per moltes guàrdies, podria fruir d'aquesta relació el fet de tenir un Tabal i complir les funcions anunciadores.

barana. Dreta, i darrera la barana, hi ha una dona somrient que aguanta un nen petit que aixeca la mà, saludant. Seguint amunt, hi ha dues persones més, assegudes a la barana. I en un esglaó més amunt, hi ha tres persones més, la primera de les quals aixeca la mà dreta i porta boina, i assenyala la placa amb el nom de la plaça.

Als balcons, a l'esquerra de tot, n'hi ha un amb quatre persones atapeïdes que es miren la plaça. A sobre, una finestra on hi ha dos caps. Al costat del primer balcó i ja mirant la sortida de la plaça, treu el cap un senyor amb una boina grossa que destaca. A la casa de davant, frontal del quadre, hi ha dos balcons amb molta gent. En el primer, d'esquerra a dreta hi podem identificar un nen, una dona mig d'esquena, un senyor que treu al cap des del fons i el que semblen dues dones més. Al segon balcó, i sortint del fum s'hi troben quatre figures més, una d'elles a la dreta de tot, amb una mantellina al cap, com si es tractés d'una administradora. Després de la placa amb el nom de la plaça que separa els dos balcons, hi trobem el balcó dels músics, que és l'Ajuntament antic, amb l'escut a sobre. En aquest, s'hi troben cinc músics. Hi identifico d'esquerra a dreta com a: un primer que no identifico, un segon que sembla tocar la xeremia, dos violins i un cinquè que sembla tocar o un baixó, o una guitarra o un contrabaix o violó popular. Tres d'ells duen barret i dos no. El del baixó o violó va vestit amb túnica llarga i fosca i no pas amb pantaló. Tots ells, miren avall i hi dirigeixin, així, el so.

Interpretació iconogràfica

Aquesta imatge és una representació de la Patum, amb els elements propis del 1838. Es tracta d'una representació de la dansa dels diables, amb foc, i amb tots els altres elements observant-ho al voltant. Tanmateix, no deixa de ser una situació forçada, ja que els gegants, semblen en posició de ballar i la Guita també té foc a la boca. Per tant, és quelcom que força a veure tota la totalitat a la festa i no pas només d'un ball o fent processó. Hi ha un clar èmfasi en l'element de foc i dels diables. Tot plegat és observat per diferents persones importants. De fet, entre els dos cavalls i, per tant, escortats per la guàrdia, potser són les autoritats i familiars. Hi destaquen les gorres carlines. Al balcó fontal on no hi ha els músics, poden ser els administradors de la festa, i a la barana i altres balcons gent del poble que

observa: clarament representats per la dona amb fill, que a la vegada, mostren alegria i normalitat. Per tant, hi ha una celebració festiva amb tota la representació local de l'època.

Proposta iconològica

Ferran de Sagarra i de Llinars, nét de l'autor del dibuix, explica que el 1838 la Patum es feia de dijous de Corpus fins al següent diumenge i que aquell any havia caigut del 14 al 17 de juny.²⁵⁸ També explica que totes les despeses foren a càrrec de l'Ajuntament. El seu avi era vocal de la Junta de Carlins, que es trobava amb seu a Berga. L'autor explica que el seu avi va fer aquest "croquis al natural".²⁵⁹ La plaça dibuixada en fa ressò: "plaza de Carlos V" i la simbolització del gegant, portant la gorra carlina, juntament amb diferent gent. Per tant, es mostra clarament com la plaça de Carles V té la festa, de Patum, com a pròpia.

El 1838 ens trobem en plena primera guerra carlina. Berga era una vila central per al carlisme, s'hi va establir la Junta de Catalunya durant aquest temps. En aquella època es feia Patum per Corpus, però també es va establir el costum de fer-ne per celebrar moments especials. Tanmateix, en principi, cal relacionar la representació de l'aquarel·la amb la Patum que es va fer per Corpus d'aquell any.

De la gent de la barana, la tercera persona, senyala el nom de la plaça. El nom de la plaça es troba a l'espai central de la imatge. Per tant, és aquí on l'autor vol que centrem la mirada. L'ús de la Patum com element propagandístic per a l'autor, berguedà, és mostrar el poder i la identitat local. Canviar el nom d'una plaça, és més, la plaça dels diferents poders (eclesiàstic i civil) és quelcom únic i que només podria ser per poc temps. Demostra una presa de possessió on la Patum és un ajut a la celebració, mostra de festa i pompositat. De fet, el nom surt entre el fum dels diables amb claredat, com si sortís d'una guerra. Ferran de Sagarra i de Siscar destaca que aquella Patum la va assumir l'ajuntament.²⁶⁰ La imatge pot mostrar la

²⁵⁸ En realitat, durant aquells anys, hi havia l'octava de Corpus, que anava fins al següent dijous. En aquest cas l'autor es deu referir als dies que pròpiament va pagar l'ajuntament aquell any i que corresponen a la festa gran a plaça, anomenada Patum, i no les dels barris de tota l'octava.

²⁵⁹ DE SAGARRA I DE SICARS (1935:211) 210bis

²⁶⁰ DE SAGARRA I DE SICARS (1935:211)

força de la celebració que pot assumir un ajuntament carlista. Dir que la Patum és carlina, és dir que Berga és carlina i és sota el seu domini.

Aquest dibuix el va fer un membre de la Junta Carlina, va voler documentar i mostrar la força del moment. Aquesta aquarel·la formava part d'un gran artefacte propagandístic de l'època. En aquell mateix any, i citat per SAGARRA I DE SISCARS d'*El Restaurador Catalán* del 21 de juny publica la següent nota amb una dècima:

Con motivo de haver un cristino pedido, por un modo algo burlesco, noticias sobre la Patum de esta villa, una musca catalana y gloriosament carlista contestó con la siguiente Décima:

De Berga he vist la Patum
 Y'm sembla que en aquest dia,
 Demostran gran alegria,
 Ella dels cristins se'n fum.
 Tot se'n porta l'atenció
 Y si bé que tot és bó,
 Mulassa, Caballs, Gegants,
 Aguila y Dimonis tants,
 La Patum és lo milló.²⁶¹

Amb aquesta dècima s'afegeix la idea de l'element burlesc que pot representar de cara a fer festa quan s'està en guerra, i una ofensa clara contra els *cristins*. La imatge mostra amb tota la pompositat tota la Patum, la festa, la normalitat, malgrat ser en guerra, com una mostra de triomf.

Primera fotografia de la Patum

El 1868 Rafael Lozano va fotografiar la Patum [veure's **Figura 2**].²⁶² Rafael Lozano era un enginyer de mines, que per poder adquisitiu i atracció dels aparells moderns va tenir la maquinària per fer la fotografia. En aquell any era director de "La Carbonera Española". Durant aquells anys la mineria al Berguedà va passar a ser

²⁶¹ DE SAGARRA I DE SISCARS (1935:211)

²⁶² Ramon Felipó associa la imatge a Manuel Lozano i no pas a Rafael Lozano. També diu que va ser ajudat per Manuel Pla i Ferriols. (FELIPÓ, 2005:122). Manuel Pla i Ferriols fou tinent d'alcalde i triat alcalde posteriorment, el 1893. (NOGUERA:83 i 93)

cada cop una producció creixent. Aquesta explotació neix el 1851 i finalitza el 2008. Rafael Lozano va fer una altra foto aquell mateix any, la del Tramvia de la Sang, una obra que ell impulsà. Cal imaginar Rafael Lozano com un empresari important a la comarca i aficionat a la fotografia. Rafael Lozano va ser ajudat per Manuel Pla i Farriols, que era un empresari i industrial, de família política, important.²⁶³ La fotografia original es troba al fons Sistach i va ser descoberta per Manuel Sistach. Es tracta d'una fotografia en blanc i negre. És considerada la primera fotografia coneguda de la Patum.

Descripció preiconogràfica

S'hi pot veure tot de gent aplegada a la plaça, amb diferents elements de Patum, tots disposats per a la fotografia. A grans trets, es tracta de l'actual plaça de Sant Pere, una fotografia feta des de l'est, amb elevació, probablement des d'un balcó. Tota la plaça i balcons són atapeïts de gent, excepte a la part central en què un cercle de persones deixa espai als diferents elements.

Dins d'aquest cercle es disposen els diferents elements festius. Tots porten el vestuari específic, excepte dos personatges centrals. Component el cercle s'hi poden observar quatre nans, repartits entre esquerra i dreta, es tracta dels anomenats avui Nans Vells. Al costat dels nans que trobem a l'esquerra i formant part del cercle de gent hi ha la Guita amb uns fuets a la boca, que semblen encesos, per una bola de fum que es troba a la punta.²⁶⁴ Cal pensar en la sola Guita que hi havia en aquell moment. Entre els caps dels dos nans i entremig de la Guita en surt una maça amb dos fuets al capdamunt, apagats. D'esquena a la imatge quatre turcs es troben encarats amb quatre cavallets, a tres dels quals els veiem la cara i un queda tapat per un mateix turc. Sembla que hi hagi un altre turc també d'esquena i davant del nan que hem comentat de l'esquerra. Darrere els nans de la dreta, fent cercle, i just a l'altre costat de la Guita hi trobem l'Àliga. L'Àliga porta al bec una mena de vel que cau. Al seu costat i més enrere es troben dos personatges que poden ser-ne els portadors. Darrere l'Àliga, i entre la gent hi ha el Tabal, costa

²⁶³ NOGUERA (2013:93)

²⁶⁴ Per la durada que suposava fer una fotografia és dubtós que s'encengués un fuet normal. La imatge sembla dur fum, o quelcom simulant-ho a la punta.

distingir-hi el Tabaler. A l'espai central hi ha dos homes vestits amb corbata, un amb barret i un sense. Darrere d'ells es troben dos àngels. L'arcàngel sant Miquel amb cap de màscara i l'àngel petit. Darrere d'ells es veuen quatre Plens, diables, amb Maces a les mans. Tots ells vestits amb fulles i amb fuets a les Maces i al cap. Tancant el cercle per darrere, s'hi troben tot d'homes asseguts, que en principi, són les autoritats. Després de molta gent i tocant la casa del final, en sobresurten la parella de gegants.

Al balcó de la punta esquerra hi ha molta gent i els músics. Aquest balcó es troba a la zona on hi ha l'ajuntament actual, però no pas el de 30 anys abans, on, en principi, era la casa del costat, a l'esquerra de la fotografia. Els diferents músics entremig de tot de nens asseguts i deixant penjar els peus entre les reixes, i al costat dels músics també una dona asseguda, que sembla gran. És un balcó molt atapeït i sorprèn que aguantí el pes de tanta gent. Entre els músics només hi identifico tres violins, dos fiscorns o bombardins i un contrabaix o violó. El balcó té un seguit de ferros que probablement servien per posar-hi estors. A sota, el portal és rodó.

El balcó de l'esquerra, que probablement sigui l'antic Ajuntament i del qual en veiem un tros, és curiosament buit. En canvi, en els que es troben a l'altra paret de la plaça, un cop passat el balcó dels músics, hi ha molta gent. A la primera casa a l'esquerra, tocant a l'edifici de l'ajuntament, s'hi poden veure dos pisos amb dos balcons cada un. De tots quatre, als dos de baix s'hi poden veure, plegats, els estors. En el primer balcó de baix a l'esquerra hi ha com a mínim cinc persones. Un nen ajagut, uns adults home i dona, recolzats a la barana, un altre nen a la dreta i algú que treu el cap per darrere. Al balcó de baix a la dreta de la mateixa casa hi ha tota una família molt ben col·locada. S'hi poden veure sis nens en primera línia, dos dels quals probablement siguin nenes molt petites, i vestides de blanc, potser són part de les nenes dels administradors. En segona línia, treu el cap una altra persona que sembla asseguda i vestida de blanc. Just darrere, asseguts hi ha un home i una dona, la dona porta un mocador al cap. I dretes a darrere, s'hi poden veure dues persones, sobretot una dona amb un mocador al cap. Als balcons de dalt el primer de l'esquerra, només s'hi identifiquen trens nens asseguts que treuen els peus per les reixes del balcó, i ningú al balcó dret. A la casa del costat i sobre d'uns baixos que

semblen ser un comerç hi ha un balcó allargat, també amb els estors recollits. Al peu del balcó hi ha una mena de lleixa, potser perquè els nens s'hi posin drets a sobre, o bé de decoració. Aquí s'hi troben moltes dones i algun home. Tots semblen molt guarnits amb mocadors i barretines. D'esquerra a dreta identifiquem una dona gran i una noia amb faldilles grosses. Tot seguit, i davant de la primera porta es troben clarament tres nenes amb un mocador al cap. A darrere seu, sembla que hi hagi sis persones més, alguna dona asseguda, i alguna nena més alta, dreta... Semblen vestir totes igual. Entremig dels dos balcons hi ha alguna altra noia, probablement en siguin dues. I finalment hi trobem tres nenes encerclades per una dona amb mocador al cap, un home amb barretina, dues dones més amb mocador al cap, dos homes amb barretina asseguts, i un nen assegut, a darrere es veuen dues dones cap a dins la casa. De la casa del costat ja només es veuen un tros de façana, un fanal a la paret i un placa que no es llegeix.

Si mirem les autoritats assegudes a primera fila del cercle i davant la càmera veiem que van vestits amb jaqueta, corbatins i sis d'ells, bandes. A l'esquerra de tot sembla, però, haver-hi un general, amb un barret més imponent, de tres pics i jaqueta amb botons i muscleres. Els que porten banda estan costat per costat de quatre homes, un d'ells és més gros i porta la jaqueta més oberta. Sembla algú diferent.

Entre la massa de gent que es troba ocupant la resta d'espai de la plaça i la barana es veuen homes i dones. La majoria de dones amb mocador el cap, i d'homes n'hi ha que porten corbatí i no porten barret i n'hi ha que porten gorra, sobretot als llocs menys privilegiats de la foto i la visualització de la plaça. Per tant, segurament, gent amb un estatus públic més important i que no van tan mudats. El terra visible es veu amb un empedrat irregular, i la barana de paret de pedra i morter.

Identificació iconogràfica

Es tracta d'un retrat de conjunt de la Patum a Berga. El moviment d'alguns demostra, especialment els gegants, la Guita i el Tabal, que hi ha hagut moviment. També d'alguns personatges, com un portador de l'Àliga i altres persones més protagonistes de la imatge. Que tots dos gegants es moguin i la Guita, fa pensar

que els estaven aixecant a pes. Deurien ser a dins i aguantant-los a pes tenen un moviment. L'exposició de la fotografia en aquest temps en aquesta època era de minuts i fer una fotografia era un acte especial. Aquí hi ha una posada en escena on es representa el conjunt de la festa. És estiu, els balcons tenen els estors posats, per tant, cal pensar a priori que es tracta de la Patum del Corpus de 1868 que s'ha aturat i preparat per disposar tots els elements amb estabilitat per a la fotografia.

Proposta iconològica

El 1868 és un dels auges de l'explotació minera al Berguedà. L'enginyer, autor de la fotografia, aquell any va impulsar diferents obres, entre elles un tren que unia Berga amb les mines de Fígols. El van anomenar el "Tramvia de la Sang". No seria d'estranyar, que els dos personatges que es troben al mig del cercle de la imatge, davant dels àngels, siguin empresaris importants vinculats a aquest projecte. Fer aquesta fotografia, una cosa tan única i especial en aquella època, que només algun ric podia disposar de l'aparell, i a la vegada tenir la potència per preparar tot un retrat de poble per fer-ho, fa pensar en l'acceptació i poder d'aquesta indústria minera. Mostrar la Patum és símbol de progrés en aquesta imatge, d'acceptació pública i celebració. A la vegada, no deixa de ser un enginy tècnic i un repte de modernitat fotografiar quelcom com Berga fent Patum, una atracció que fins i tot avui atrau fotògrafs de tot el món i un espai on es proven tots els enginys tècnics d'enregistrament més moderns.

Recorts de las festes de la Mercè [fragment]

[Veure's **Figura 09**] Es tracta del fragment d'un dibuix satíric que es va publicar al diari *L'esquella de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i liderar* el 2 d'octubre de 1880. Fou uns dies després de les festes de la Mercè a Barcelona. La totalitat de la il·lustració mostra diferents atractius que va tenir la celebració, que fou prou controvertida. Aquell any les festes foren molt criticades en base a diferents propostes i expectatives del programa que no varen sortir bé. S'hi poden veure cinc il·lustracions amb el seu peu que parodiaven diferents situacions de la festa sota el títol general de "Recorts de las festas de la Mercè". Foren un seguit de despropòsits: la il·luminació que no s'aconseguí, una gran font que queia a trossos,

etc. Entre tot això hi havia una mena de cercavila en que hi varen intervenir diferents elements convidats de cultura popular d'arreu. El Drac de Vilafranca, que era molt criticat, uns Gegants Xinesos i "la Patum". El fragment que mostro es troba a la pàgina 4 del número 89 que fou publicat el 2 d'octubre de 1880.

Descripció preiconogràfica

A la imatge s'hi identifiquen diferents personatges corrent i ensopgant, que són abatuts per tot d'objectes que un grup de gent els hi llença a sobre. Se'n van corrents cap a l'esquerra. A davant de tot hi trobem dos personatges vestits de turc, dins l'ideari popular. Un és d'esquena l'altre està saltant mirant enrere. Porten un mocador al cap i una lluna, jaqueta, botons i pantalons bombats. Darrere seu, i també encapçalant la comitiva dos gegants caminen amb cara d'enfadat. Són dos gegants "Xinesos". A davant hi ha una geganta, i al seu darrere el gegant, un xic més alt i amb una expressió d'exotisme xinès més gran, pels ulls, el barret i el bigoti. Mirant avall i tenen una expressió enfadada. Davant seu, i darrere els turcs el Drac de Vilafranca surt corrents i esbufegant per la boca. Davant seu, un personatge que du un cavallet de cartró pedra corre a cor que vols amb les mans alçades. Porta un barret bicorn. Darrere seu, un home amb un barret i barba, vestit amb bótes porta un gros timbal amb la baqueta alçada a punt per picar-lo, també corre. El seu timbal és molt gros, però no és molt fondo. Se li veuen els tensors i és col·locat de forma molt horitzontal. Darrere seu un personatge cau a terra, du un bastó a la mà, barret, faixa i camalls amb picarols. Darrere seu una representació d'un animal gros corre amb dos homes que té a sota. És fet amb roba de parracs, té el coll llarg i cara de bèstia tintada de negre. A la boca hi té quelcom allargant, semblant a un coet. Al cul hi du una mena de cua.

Darrere seu una multitud de gent va llençant els objectes que es veuen repartits per tota la imatge. Tenen més o menys forma de pedra, tot i que no queda identificat. De gent llençant hi ha una massa de gent a darrere, amb el cap difuminat i a davant s'identifiquen quatre personatges. Quatre nois, tres llençant coses i un collint-ne del terra. Tots els personatges corren desordenadament, i la gent els hi llença amb molta decisió tots aquests objectes. El peu de la imatge diu "¿Qui es

mès patum? *¿La Patum o la comissió?* – Un altre any á fora totas aquestes bestiesas”.

Identificació iconogràfica

La imatge és una representació de com foren rebutjats tot de personatges que havien de lluir pels carrers de Barcelona a la Mercè de 1880. Es barregen Gegants Xinesos, una representació de la Patum, un bastoner i el Drac de Vilafranca. Relata els fets ocorreguts al carrer Ferran quan foren xiulades totes aquestes figures i varen haver de marxar, especialment la Patum.

Proposta iconològica

Un seguit de berguedans que vivien a Barcelona feren una mostra del que és Patum amb figures improvisades per a l’ocasió. Passà en unes polèmiques festes de la Mercè en que la comissió fou molt criticada per tal de portar representacions tan “poc cuidades”. L’ambient era ben tèrbol i la Patum els hi va semblar d’allò més anguniós. El mateix diari, a la pàgina 2 comentava: «no’ls parlaré dels gegants vestits de xinos, ni dela Patum de Berga. Aixó qu’era dolent, vá sortir cada dia».²⁶⁵

La imatge vol mostrar el rebuig, però el seu peu llença la culpa a la comissió, per tant, es tracta d’una crítica a la Comissió organitzadora de les festes d’aquell any. Probablement, amb aquest esdeveniment va néixer l’expressió de dir que certa persona és una Patum. Ara bé, les critiques començaren a salvar els elements ja que la premsa va començar a culpar a l’organització per no haver sigut capaç de triar ni avisar que no era manera de funcionar a ciutat. Aquesta visió queda reforçada amb la imatge que publicà el mateix diari a la pàgina set dies més tard (veure **Figura 10**). La Patum quedà marcada en una imatge ridícula que perdurà durant molts anys abans que esdevingués emblema de catalanitat.

La Patum a Barcelona, Mercè 1902

[Veure’s **Figura 13**]. Aquesta fotografia és d’autor desconegut i forma part de tota una col·lecció d’imatges que el portal web del Patronat de la Patum ha fet a partir

²⁶⁵ LA ESQUELLA DE LA TORRATXA (1880a:4)

de les fotografies que s'han pogut anar recollint de la presència de la Patum al "Concurs de gegants, nanos y monstros típics" que tingué lloc a la Mercè de 1902. Vingueren d'arreu de Catalunya diferents figures representatives d'arreu del país.

Descripció preiconogràfica

La fotografia té molta gent aspectant a banda i banda fent passadís per tal que hi vagi passant una cavalcada plena de diferents personatges. Es troben en un passeig ampla en el que s'identifica una part de l'Arc del Triomf de l'actual Passeig Lluís Companys. Mirant a banda i banda es troben homes i dones ben posats en fila. Dos homes s'enfilen més enrere en alguna pedra de l'Arc tot sobresortint, un du barretina. Al mig, diferents figures surten barrejades amb nens i altres persones que passen per dins.

A l'inici de tot es pot identificar un tros de Tabal gros amb un nen caminant al costat.²⁶⁶ Darrere, un Nan (figura de cartró pedra) amb barret tricorni camina amb una bandera a la mà dreta, porta una jaqueta molt elegant, representant un càrrec reial amb vestuari del segle XVIII. Darrere seu un altre Nan camina amb dos nens al seu costat, no du una jaqueta tan elegant. Presidint la imatge treu el cap ben llarg la Mulassa de llarg coll, la Guita Grossa (la premsa de l'època parlaria d'ella com a "la Patum" en si mateixa). Al seu costat un home vestit de forma elegant camina, com en si fos el responsable. La bèstia és agafada per diferents homes que queden tapats pel Nan i la mateixa Guita. A darrere, l'Àliga de Berga coronada és portada per algú. Tot seguit, es veu més gent sense identificar-se gaire ja la imatge, però en surten dos Gegant, primer un Gegant, després una Geganta, pot semblar per la constitució, tot i que no queda clar. En resum, la imatge té molta gent, amb una centralitat a aquesta Guita i a un Nan molt elegant.

Interpretació iconogràfica

La fotografia mostra la representació de la Patum de Berga en la rua que es féu per la Mercè de 1902, mateix any que es feia el "Concurs de gegants, nanos y monstros típics". Exactament, es troba en el moment que passa per sota l'Arc del Triomf i

²⁶⁶ En el record havia vist aquesta imatge completa amb el Tabal sencer, però no he pogut tornar-la a localitzar en els diferents intents d'identificació de la matge.

s’hi veuen gran part dels elements que hi van anar. Tots ells desfilen. A la imatge, però, sols hi ha les figures vingudes de Berga, expressament.

Proposta iconològica

La imatge vol mostrar la totalitat de la Patum en un lloc icònic de la Barcelona: l’Arc del Triomf. El monument havia sigut construït el 1988 arran de l’Exposició Universal que tingué lloc a Barcelona. Era una imatge de modernitat de la ciutat: la porta que havia donat accés al recinte fira d’un esdeveniment que modificà l’estructura urbanística de la ciutat i la seva situació al món.

Al 1902 la Patum havia començat a ser vista com una festa catalanista amb l’adjudicació d’un seguit de valors propis dels ideals de la Renaixença i la cultura del catalanisme. Convidant la Patum a Barcelona s’entenia que era una mostra d’un conjunt de figures per ser observades com a objectes, i no tant com una festa en sí en que es ballés. Mostrar la Patum a l’Arc de Triomf com ho fa la imatge és la idea mateixa del catalanisme, que triava els seus valors més “autèntics” per dur-los a la ciutat i mostrar-los als llocs més moderns. Per tant, la fotografia passa a ser exemple de la projecció barcelonina del catalanisme pel que fa a la cultura popular, la seva tria i un de les seves grans descoberta: la Patum.

Resum anàlisi d’imatges

L’anàlisi d’aquestes quatre imatges ha permès veure quatre visions i expressions diferents que s’han fet servir de la festa en un context històric determinat. Totes quatre reflecteixen diferents moments de la història de la festa i un ús concret.

Amb l’anàlisi de les dues primeres imatges he pogut veure dos usos polítics de la festa diferents. En la primera un triomf de la I Guerra Carlina, a la segona el progrés industrial amb la creació d’una imatge amb tot el poble. D’elles, a la vegada, he descobert les diferents situacions de la plaça i els seus músics.

A les altres dues he comprovat dues visions diferents de la festa berguedana a Barcelona. La Patum havia sigut representada a la Mercè el 1880 en un context completament contrari al del 1902. Aquell cop l’Ajuntament havia fet una carta desvinculant-se’n. En canvi, aquesta vegada, el mateix Ajuntament va organitzar la

comitiva i triar les comparses que anirien a Barcelona. Havien passat moltes coses entremig per part dels berguedans que havien modernitzat la festa per tal de passar a ser una icona visual que quedaria refermada amb les posteriors visites, especialment ja el 1932 al Poble Espanyol.

Aquests moments reflecteixen diferents contextos de la festa que ajudaran a interpretar millor tot l'aspecte musical. Aquestes mirades tindran les seves relacions musicals des de molts altres punts de vista.

Músiques de la festa

La música ordena i marca els moments de la festa. També identifica les diferents comparses i permet saber en quin moment de Patum ens trobem i fer els càlculs pertinents de quan un vol entrar a plaça. Les televisions de cases, bars i restaurants tenen posat el canal local que retransmet la Patum en directe i que es repeteix al llarg de les posteriors hores. Caminant pel carrer mentre hi ha Patum, fora de plaça, sense mirar les pantalles, la música d'aquestes televisions et marca el moment que t'estàs perdent o deixant perdre, o que has hagut de viure'l diferent per diverses circumstàncies. Quan ets a prop de la plaça també t'arriba la música en viu, que ho fa tot més real. Quan es barreja el so directe i el d'una televisió, com passa a les cases i bars de la plaça, la simultaneïtat d'imatges i músiques genera una distorsió tècnica que s'obvia amb freqüència. Les televisions, permeten, també, veure de prop comentaris del que passa abans no comenci el següent ball, unes estones que poden durar al voltant d'entre cinc i quinze minuts, aproximadament. I així, cada moment té les seves possibilitats musicals, que successivament i amb un ordre que tothom sap de memòria, permeten les gestions de cada Patum personal de cadascú, la visqui com la visqui.

Però a plaça, cada música marca un salt, amb un ordre establert. Sols hi ha marge de sorpresa en quina melodia els músics tocaran els Nans Vells i els Gegants, per la resta és una tonada esperada, per a un salt diferent cada vegada. Mirar com ho ballen les comparses no deixa de ser l'objectiu general, veure si ho han fet bé, si han tingut lloc, si han pogut desplaçar-se el que tocava o l'estat de la gent. De fet, no deixa de sorprendre mai tot l'impuls físic cap a un petit cercle aguantat amb força, *ruedo* que en diuen alguns, per dansar amb cada comparsa, amb cada tonada de Patum. La vivència entre suor i contacte, olors, colors, moviment i so és d'una retòrica dels sentits elevada i molt extraordinària i on un no pot restar quiet ni que ho vulgui.²⁶⁷ Els diferents moviments són transmesos per aquest contacte físic que la plaça et porta a fer. Oscil·lacions i rebots amb els balls plans, saltar als rebatuts,

²⁶⁷ La retòrica dels sentits ha sigut anomenada al capítol 1. És un concepte treballat per AYATS, et al. (2011).

esquerra i dreta amb l'Àliga, fugir de la Guita des d'una quietud absorbent al so d'un Tabal continu que acompanya el monstre a rossolar per sobre la gent, etc. Tots aquests moviments van plasmats amb una música i uns rituals concrets que basats en la repetició de moltes vegades han esdevingut cada cop una creació d'un moment únic, himne de cada salt que es vol reviure i superar. Tot això, no deixa de ser una construcció moderna, en què cada dècada s'ha anat dirigint d'una manera i d'una altra i modificant, sobretot per la massificació en augment any rere any.

He seleccionat algunes de les músiques i balls de Patum per tal de comentar-les i analitzar-les. He entès les músiques com a representació d'un moment que s'intenta reproduir amb el record i voluntat de fer de nou quelcom igual i de nou. Per tant, cada música representa un moment, a la vegada que identifica una comparsa i un ball. De totes elles he documentat les relacions i història quan ha sigut pertinent. En aquest cas he exclòs el Tabal, ja que li dedico el següent capítol.

Hi ha diferents músiques que apareixen en altres moments, poc rellevants avui per a la totalitat de la festa, però sí que són interessants per entendre el context des d'altres punts de vista, com pot ser la dels músics. No tinc en compte aquí les obres de creació basades en aquestes músiques o la imatge de Patum en el context extern de la pròpia festa, exceptuant algun detall. Per aquestes obres remeto al treball de Joan Sala que va treballar aquest aspecte pel que fa a la música amb cobla, entre altres. Però en canvi sí que incloc *Els Segadors* o *Els Goigs de Sant Ceferino. Corpus a Berga* l'he exclòs dels comentaris d'aquest apartat perquè ja l'he comentat al final del capítol anterior.

Les músiques de Patum van relacionades amb cada salt de comparsa. Algunes comparses tenen una sola possibilitat melòdica, i altres en tenen més. És el cas, com ja he comentat, dels Nans Vells i els Gegants, que tenen moltes opcions i, a la vegada, les poden intercanviar. Hi ha diferències entre la Patum de Lluïment i la Patum completa de la nit. Tot seguit, reproduïxo un esquema hipotètic d'un salt complet de Patum de nit, tot i que marco les diferències principals amb la Patum de Lluïment. Pel que fa als Tirabols, se segueix l'ordre especificat i es torna a començar cada vegada. En canvi, el Tabal és constant, amb certes adaptacions al salt. Aquest model és basat en la Patum d'ara i no hi tinc en compte les excepcions

de peces proposades en alguna ocasió o efemèride especial. Ni allò extern al propi salt de Patum. És a dir: *L'Himne de Berga*, *Els Segadors* o *Corpus a Berga* no les he posat en aquest model, de la mateixa manera que no hi ha els Passacarrers.

Taula 01: model del repertori musical d'un salt complet de Patum

Moment Patum	Salt / Tirabol	Presència del Tabal	Melodia / Peça
Salt de Patum	Inici	Tabal	3 repicons d'inici a l'hora indicada.
	Turcs i Cavallets	-	<i>Els Turcs i cavallets</i>
	Maces	Tabal sempre	Lluïment: <i>Les Maces</i>
	Guites	Tabal	-
	Àliga	-	<i>Ball de l'Àliga</i>
	Compartit per Nans Vells i Gegants	-	<i>Els nans vells</i> <i>Els nans vells 2</i> <i>Nans Vells primitus</i> <i>A Gironella</i> <i>Ball de Nans Vells o Gegants</i> (Jaume Sala) <i>Ballet d'Alp</i> <i>Ballet de Gironella</i> <i>Ballet de Déu</i> <i>Corpus de 1927</i> (Mn. Marià Miró) Dansa de Falgars L'Espunyolet La gaita gallega Ballet vell dels Gegants Ballet dels Gegants Ball de Gegants núm. 2 Ball de Gegants popular
	Gegants	-	La Torre Xica El Pobre Pagès <i>Les Nenes Maques</i> <i>Ball de Gegants</i> (Francesc Garcia, per a la Patum infantil)
Nans Nous	-	<i>Els Nans Nous</i>	
	Plens	Tabal	Patum completa: <i>Els Plens</i>
Tirabols	1.	Tabal	<i>El Tirabou</i>
	2.		<i>Vals-jota</i>
	3.		<i>La Patumaire</i>
	4.		<i>El Patumaire</i>

Quines músiques entenem que formen part de la Patum és una decisió. Per una banda, cal pensar si entenem la Patum com el que passa a plaça, tots els rituals amb comparses que tenen lloc al voltant de la Patum a plaça, tot allò que surt al programa de la festa o tot el que passa durant el temps de Patum. Aquesta decisió determina triar les músiques que sonen a plaça només en el primer cas, totes les que poden sonar als Passacarrers o els dies previs en el segon cas, o obrir en els

tercers i quarts casos a tot el que conforma el programa: concerts, balls, cançons que es canten o que es fan sonar electrònicament en una barraca o bar.

Per tant, he mostrat dues categories subdividies pel repertori, tenint en compte només allò que de forma *èmic* es considera imprescindible a dia d'avui per reeixir la festa:

1. Músiques associades als elements de Patum

1.1. Músiques associades a una o diverses comparses: danses.

1.2. Músiques per avançar en les passades: avançar.

1.2.1. Passades de dia.

1.2.2. Passades de nit.

2. Músiques alienes als elements de Patum

2.1. Repertori associat a plaça.

2.2. Repertori per completar la festa fora de plaça, allò que és esperat.
(sardanes/missa)

Així doncs obvio totes aquelles activitats que poden variar considerablement cada any i que no tenen una relació directa amb la festa. Seria el cas d'un concert posat al programa, però que no té un repertori imprescindible i pot variar cada any. Per tant, segons aquestes categories relaciono les músiques de Patum. En el primer cas, de músiques associades als elements de la Patum cal entendre-ho com allò que identifica més la festa.

Els músics de la festa

El transcurs de la història ha dut a fer les músiques de Patum amb formació de banda. Aquesta banda, avui molt àmplia, és l'encarregada de tocar la festa. Les dues formacions, Cobla Pirineu i Cobla Ciutat de Berga, s'organitzen diferent per cada un dels dies. La Cobla Pirineu són menys que la Cobla Ciutat de Berga. Els instruments que es troben a la formació de banda popular avui a Patum són els següents:

- Flauta
- Clarinet
- Saxòfon alt
- Saxòfon tenor
- Trompeta en si bemoll
- Fiscorn baix²⁶⁸
- Trombó
- Tuba
- Bombo
- Caixa
- Plats

La Cobla Pirineu treballa tot l'any com a cobla i per Patum amplien la formació amb antics músics i companys. Tanmateix, insisteixen a remarcar que és una formació en actiu i en què per Patum fan uns extres, però forma part de la seva activitat. Tracten Patum com una feina més en què cobren per igual tots ells.²⁶⁹ Fan l'assaig més important dilluns abans de Patum i aquest assaig compta.²⁷⁰ És un assaig simbòlic i de repàs però important per complir amb la feina. A la cobla Ciutat de Berga hi ha més diferències, ja que hi ha molta més gent que forma part del Memorial Ricard Cuadra. Els concerts de la banda del Memorial Ricard Cuadra, encara que siguin amb altres arranjaments serveixen prou d'assaig i escalfar motors. La Patum Infantil la toca la Banda de l'Escola Municipal de Música de Berga. Ells també han passat a cobrir el Passacarrers de dimecres al migdia i la Patum de la Llar.²⁷¹

Els músics es disposen a un empostissat. Aquest empostissat era creat a l'alçada de les escales de l'església, al seu cantó esquerra. Davant l'augment de gent es va

²⁶⁸ El fiscorn es toca en formació de banda ja que tradicionalment han sigut els mateixos músics que han tocat en formació de cobla per a les sardanes, inclús fent totes les funcions en un mateix dia. Els bombardins, a més, són més pesats i per tal de dur-los als "Passacarrers" són més pràctics els fiscorns. (Moneo, 2010:11).

²⁶⁹ Un músic de la Cobla Pirineu pot cobrar entre 300 i 500 euros per Patum, assaig inclòs.

²⁷⁰ Informacions extretes d'entrevistes a Queralta Roca i Maria Gelabert, contrastades amb l'informant Joan Sala.

²⁷¹ Patum realitzada a la residència d'avis.

canviar l'empostissat i es va posar més amunt per tal que no ocupés espai viable de la plaça.

Tocar a Patum amb una de les dues formacions principals implica un gran esforç físic. En els Passacarrers hi ha al voltant de vuit hores tocant. Si s'acaba vora les quatre de la matinada, a quarts de deu ja s'és a plaça per començar a anar a buscar els administradors i acompanyar-los a ofici, després d'ofici Patum de Lluïment i a la nit una bona Patum completa. L'esforç és gran, i a més, hi ha músics que participen a la vegada de cantar a l'Ofici o tocar sardanes, i fins n'hi ha hagut que han tocat tots els dies en certes ocasions. Hi ha un esforç físic gran, però tocar a Patum ha motivat a totes les noves generacions a fer música a Berga i tocar un instrument que permetés sonar-la. Sigui per l'esforç o per les realitats socials, el cas és que la majoria de músics són prou joves.

Totes les músiques són avui introduïdes per un cop de bombo de la banda que serveix d'avís per a músics i balladors. Els músics coneixen les músiques de Patum com tot berguedà que ha crescut a Berga. Les canten, saben la dinàmica i el tempo en que cal tocar-les i a més, ho han pogut provar i fer en situacions iniciàtiques molt diverses. Per tant, hi ha un context cultural que facilita una comprensió de molts codis adquirits en comunitat, i poc ensenyats a les aules de les escoles. Tot seguit comentaré moltes d'aquestes músiques que es coneixen i que els músics han fet créixer, han transformat i han adaptat per tal de conformar l'experiència melòdica de la festa, i amb ella la conducció de la festa, puntant-la, ordenant-la i dinamitzant-la.

Repertori de músiques de Patum

Els Segadors

La Patum de la nit de diumenge de 2014 va començar amb un canvi. Normalment, sonen les campanes que marquen 2/4 de deu en punt del vespre, el Tabal fa el seu toc i una remor d'emoció omple la plaça: els turcs són a punt d'entrar, la Patum comença. Però no va ser així aquell diumenge. No van sonar l'entrada dels Turcs i Cavallets: la cobla Ciutat de Berga va interpretar l'himne d'*Els Segadors* amb totes

les comparses presents alçades. Des d'aleshores, ja l'any següent es va incorporar a la Patum de dijous i diumenge. I el 2016, tant per Corpus com per a la Patum Extraordinària del centenari de la Coronació de la Mare de Déu de Queralt es va fer. Fins i tot, ja al 2015 a la Patum del Borratxos se'n va fer la paròdia incorporant l'himne.

La incorporació d'*Els Segadors* a la festa fou amb caràcter excepcional per a l'efemèride del tricentenari de la fi de la Guerra de Successió. Però hi ha hagut continuïtat, de moment. És l'exemple de la incorporació d'un ritual que dubtosament ja, no en podrà marxar. L'emoció d'una plaça tan atapeïda, cantant, amb les autoritats a peu dret, gent amb puny alçat i la veu per sobre dels músics ha sigut una emoció compartida molt gran que no s'ha pogut deixar de tornar a fer d'ençà d'aquell diumenge 22 de juny de 2014.

La Patum s'ha d'entendre, en molts aspectes, com a funcionament d'acte de masses. 2014 havia de ser l'any de la consulta, i de la somiada independència de gran part de catalans, i amb un percentatge prou elevat representat a la plaça de Sant Pere (estelades als balcons i en forma de mocadors i crits d'independència sovint cantats en moments d'espera feien evident el clam). Les macromanifestacions d'aquesta dècada a Barcelona cada 11 de setembre van normalitzar i oficialitzar una expressió catalanista en molts sectors, quan els crits havien estat fets per alguns sectors de gent. A Patum fa anys que se sent cridar "in, inde, independència" entre altres eslògans.²⁷² *Els Segadors* s'han cantat com a acte espontani en un grup de gent, com també s'ha fet amb el Virolai o la famosa cantarella de "o no, pixapins, pixapins, pixapins!". Però oficialment, començar la Patum amb *Els Segadors* va ser extraordinari.

En la decisió de provocar un cant d'*Els Segadors* a l'inici de la Patum hi ha una clara voluntat de marcar que allò que es fa forma part d'un desig col·lectiu ampli, però és també aprofitar un moment de massificació i concentració per a una expressió col·lectiva. Jaume Ayats va acabar el llibre d'*Els Segadors* d'aquesta manera:

²⁷² Veure apartat xx.

El panorama d'una certa «normalitat» -on l'himne és un artefacte simbòlic més d'un país quotidià que es preocupa més aviat poc dels símbols- té, a l'altre plat de la balança, la capacitat reivindicativa d'*Els Segadors*, encara del tot vigent i, sembla ser, prou necessària, tal i com es va fer evident en la manifestació del 10 de juliol del 2010.²⁷³

Per tant, aquesta introducció de l'himne no s'hauria d'entendre sols com una marca d'efemèride d'un fet històric que es vol commemorar sinó com un acte oficial adherit a un protocol. Vol ser una expressió reivindicativa perquè s'aspira a quelcom més enllà. Sentir físicament, amb el cant de tanta gent, que es comparteix aquesta necessitat de cantar-se és una voluntat intencionada i necessària. Un "bon cop de falç" de gairebé set mil persones marca que no només són patumaires, sinó que són catalans amb una necessitat d'expressar-ho i sentir-ho. En un moment, pel fet de cantar tanta gent junta, la comunitat somiada és real i present. La festa té molts himnes propis, i per a diferents moments, tanmateix el nacional s'ha incorporat amb una clara necessitat d'expressió de comunitat, novament construïda, i amb un posicionament independentista des dels principals poders, les comparses i gran part de la massa de gent, també dels músics.

Turcs i cavallets

S'atribueix a Joaquim Serra i Farriols i fou introduïda el 1890. Antigament, la comparsa ballava al so del Tabal, en principi. La melodia es compon de dues tonades diferenciades: una que serveix per a l'entrada i una altra que ja és pròpiament la dansa dels turcs i cavallets. La primera és a ritme de marxa, la segona a ritme binari més pausat. La unió de les dues parts es fa a partir de quatre acords. La forma de compondre, per a les músiques de festes i ball de l'època, prenia cançons i fragments d'òpera, himnes, tonades populars, en definitiva les cançons de moda d'un moment. D'aquesta manera hem d'entendre la formulació d'aquesta tonada que després d'un avís del Tabal és la primera que se sent en una tanda de Patum.

²⁷³ AYATS (2011:209)

Aquesta primera part d'entrada és clarament una melodia prou popular a finals del segle XIX. Moltes cançons prenen motius d'aquesta. Va ser utilitzada amb diferents lletres. Podria haver sigut introduïda com a rebuig als carlins, ja que una de les lletres més conegudes amb una tonada prou semblant és *Aquests de la capa negra* que diu així:

Aquests de la capa negra
 que ens ensenyen la moral
 més valdria que ensenyessin
 la llei del bon federal.
 I aquí baix a aquesta plana
 i un arbre molt ben plantat
 i a cada cap de fulla
 n'hi ha un carlí penjat
 si n'hi ha algú que en digui
 mal de la llibertat
 agafeu-lo i tireu-n'hi
 quatre bales al cap.²⁷⁴

La segona part, equivalent als llargs d'aquesta "sardana curta", és la part on trobem el motiu conegut. Després de l'avís que enllaça les dues melodies comença pròpiament el ball. Aquest enllaç té moltes similituds amb el que es troba als Cavallets d'Olot.

Aquests han tingut la connotació de ser el salt més lent. Fins i tot s'ha dit a Berga "és més llarg que els Turcs i Cavallets".²⁷⁵ Aquesta melodia té dues parts repetides. El tipus de ritme és de les danses de moda de l'època com el rigodon i el xotis, que es ballaven molts cops en contradansa dins la suite dels *llancers* o independentment com a ball de parella. Hi ha diferents testimonis que mostren la presència d'aquest ritme a la comarca i que porten a deduir que a finals del segle XIX es ballaven rigodons i xotis al Berguedà.

²⁷⁴ Escrita a partir d'enregistrament a Pere Blanc (TRAM, 1999). Contrastada amb ROSELL (2012:43); ARNELLA (2001:44 i 45); BLASCO (2006:407)

²⁷⁵ Entrevista Queralt Roca, entre altres.

Els llancers és una suite de danses que es va posar de moda al segle XIX. Era una dansa en forma de Quadrilla, un tipus de contradansa en què hi ha quatre parelles a cada “quadre”. Va ser molt estesa arreu d’Europa i molts compositors en van compondre les parts a partir de la base estructural i rítmica. Com a dansa s’emparenta amb les primeres contradanses, amb una coreografia difosa i de moda, com el *coutillon* ho havia fet un segle abans.

Han quedat versions de dansa tradicional dels llancers a gran part d’Europa. Fins fa pocs anys a Tuixent encara es ballaven els *llancers*, pràctica que han reproposat amb la nova festa de les Trementinaires. La tocava amb el violí en Josep Ferrer i Costa, conegut com Pepito Ferrer.²⁷⁶ A Tuixent s’hi veuen representades aquestes figures:

- Figura 1: Els Braços
- Figura 2: La Cadena
- Figura 3: La Balança / La Creu
- Figura 4: L’adéu
- Figura 5: El xotis

La cinquena figura és la que en més exemples de la ‘quadrilla dels llancers’ s’anomena pròpiament “els llancers”. Té una entrada simbolitzant un toc de trompeta de militar. I després va a ritme de xotis, però potser més pròpiament caldria parlar de rigodon, també per la forma coreogràfica en què els balladors ballaven aquests rigodons. Diferents ballables, per aquells anys, incloïen cites revolucionàries melòdiques a les contradanses:

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.²⁷⁷

²⁷⁶ Tuixent, ca. 1900-1981. [Dades preses d’entrevista personal inèdita a Pepita Vilà Badia el 19-IV-2007.] Hi ha casos paral·lels de violins de ball, com en Ferrer de Tuixent, a Occitània, que tocaven els llancers. (MOURET, 2002)

²⁷⁷ COSTAL (2014:317)

Als llancers era una pràctica habitual sentir-hi, per exemple, la Marsellesa, que es podia sentir a Els llancers de Mataró.²⁷⁸ Un altre exemple citat per Anna Costal és els llancers *Los voluntarios catalanes* de Joan Ginot, que apel·lava directament a la Guerra de l'Àfrica.²⁷⁹ La connotació bèl·lica de la batalla de la comparsa podria haver inspirat a voler fer la representació dels turcs i cavallets amb una contradansa tant de moda, que simbolitzava la lluita. Joaquim Serra, "Quimserra" segur que com a músic estava a la moda i tocava llancers als balls de les diferents societats per a cada festa i diumenges. En base a la contradansa dels llancers va generar una música per al *Ball de Turcs i Cavallets*.

L'entrada a plaça es fa per parelles de Turcs i Cavallets amb salt galopant fins entrar al cercle on es disposen de cara a l'ajuntament en dues files: turcs davant, cavallets darrere. És l'única comparsa que entra ballant sense haver entrat al cercle. Els acords d'enllaç serveixen per fer dues reverències. Tot seguit comença la nova tonada en què turcs per un cantó, cavallets per l'altre, marxaran en fila cada un cap a una banda diferent del cercle. La dansa juga en passos correguts per uns, amples pels altres, on turcs i cavallets s'enfronten en sentits contraris al voltant del cercle. Quatre cavallets corren en sentit de les agulles del rellotge mentre els quatre turcs en sentit contrari van brandant les simitarres amunt i avall a cada temps fort, encavalcats de manera que quan dos van amunt, els altres dos van baixen la llança. L'últim va girant sobre ell mateix. Els cavallets envolten els turcs amb passos curtets i correguts, al doble de velocitat que els turcs. A la segona part, els turcs canvien el seu moviment aproximant-se cada un a un cavallet. Una parada deixa pas a encaixar les simitarres amb els escuts picant fort. A l'última vegada, però, els turcs ja no piquen i són els cavallets que simbolitzen haver-los guanyat amb el cop de simitarra.

Malgrat que les simbolitzacions tenen un gran recorregut històric, abans havien ballat sense música o qui sap si en algun moment n'havien tingut alguna. En tot cas, al segle XIX, Joaquim Serra "Quimserra" va preparar una música amb una dansa amb clares connotacions operístiques i amb inspiració dels balls de moda dels

²⁷⁸ LA PRINCIPAL DE LLOBREGAT (2015)

²⁷⁹ COSTAL (2014:370)

salons de ball del moment, com la quadrilla dels llancers. La cinquena figura dels llancers és la que probablement l'inspira, amb clares cites a la introducció a una música prou popular i utilitzada amb diferents lletres al moment: entre elles les revolucionàries.

Ball de l'Àliga

Des de quan es fa silenci a la plaça? El silenci d'una massa de gent emociona de forma increïble avui dia, però fins fa poc encara se sentia un tro que algú llançava boicotejant-lo per recordar que temps abans no se'n feia, o per trencar esquemes. En tot cas, el silenci ara queda només trencat pels crits dels que intenten fer rotllana d'una comparsa que, més que mai, els més valents volen veure en primera línia.

Durant gran part del segle XX diferents intel·lectuals de la música han explicat que la música de l'Àliga de Berga és de les més boniques. Inclús, a vegades, l'han salvada com a única melodia "popular" salvable. Però totes aquestes valoracions són fruit d'una visió d'una època i uns canons estètics –sinó ideològics– de valorar les músiques per harmonies, perfeccions cadencials o regust de música culta antiga.

El *Ball de l'Àliga* no deixa de ser una melodia de dansa, amb uns baixos i unes variants melòdiques que es van estendre per gran part d'Europa i, en especial, de la zona mediterrània fa uns segles. Moltes melodies popularitzades recorden a aquesta tonada, al seu baix o estructura. Per exemple, la *Muixeranga d'Algemesí*, himne no-oficial del País Valencià i dansa per a la muixeranga. Al segle XVII moltes músiques es construïen amb una línia de baix i unes variacions melòdiques que s'entenien com a possibilitats i que eren variades constantment, amb el nom de mudances pel que fa a la dansa, i glosses pel que fa a la música. Ja fa uns anys, ens sorpreníem de trobar les mateixes línies de baix amb músiques de transmissió oral de violí de ball dels Apenins i fins als Alps²⁸⁰, passant per nombrosos exemples entre

²⁸⁰ Hi ha diferents exemples estesos de músiques populars que tenen maneres de fer similars a les que haurien funcionat segles enrere. Amb models de construcció semblant. Amb baixos així i sota el nom d'Espagnoletto, un dels grans exemples es troba a la Vall del Savena i ha sigut molt estudiat per Placida Staro. (STARO, 2002:81). També a la Península Itàlica, és molt emblemàtica la melodia de Busulú que es toca repetidament durant el Carnaval de Ponte Caffaro e Bagolino.

manuscrits de llibres amb Llibertats d'Orgue i Quaderns de Violí.²⁸¹ Espanyolets i espanyoletes, són un dels gèneres que més s'hi han identificat. Mica en mica, s'han anat estudiant aquestes relacions i en els contextos musicals de l'època en què es va difondre aquesta música.

En algun moment, potser a finals del segle XVIII, temps en què es coneix la compra d'una Àliga a Berga, es va fixar la melodia que va arribar al segle XIX. Tanmateix, hi hagués Àliga abans o no, aquesta ballava, i ho feia amb diferents melodies i danses. Aquesta idea queda reforçada per Carles Mas, Teresa Soler i Rafel Mitjans, contextualitzant la dansa de l'Àliga en general a Catalunya:

Però caldria trobar sospitós que es coneguin tan pocs exemples de balls històrics de l'Àliga, que siguin tan tardans i fins que, majoritàriament, s'hagin conservat en quaderns d'organista: a l'època del seu màxim esplendor, segles XVI i XVII, l'Àliga devia ballar les danses de prestigi de cada moment i no cap peça "pròpia" que pogués anomenar-se pel nom de l'entremès.²⁸²

Daniel Vilarrúbias i Àngel Vallverdú van posar sota aquest context el *Ball de l'Àliga* de Berga i en relació a la melodia Mantuano que anys abans s'havia descobert a l'arxiu parroquial de Santa Maria del Pi i que és molt semblant, pràcticament idèntica.²⁸³ Aquest manuscrit de Barcelona s'ha datat del 1756 i fou una gran descoberta que va desvetllar moltes hipòtesis. Vilarrúbias i Vallverdú també van relacionar les dues melodies (la de Berga i la de Santa Maria del Pi) amb el baix i certa forma de "l'Espanyolet/Espanyoleta/Espunyolet" o "Spagnoletta".²⁸⁴ Van especificar que això era per a la primera part, amb el reforç de l'anàlisi que dos anys abans havia fet Robert Agustina.²⁸⁵ Pel que fa a la segona part, la "ràpida" que diuen Vilarrúbias i Vallverdú, van fer un estudi acurat de comparació entre diferents melodies del segle XVIII i XIX, principalment. Hi veuen una altra melodia que es

²⁸¹ Manifestacion de revalentes aplausos de la música (BC-M1452); Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y muchas otras cosas de aquell temps vell, que ara son poch usades; pero ab tot son bonicas y molt alegres (BC-M741/22), entre altres.

²⁸² MAS, SOLER i MITJANS (2013:3)

²⁸³ Notícia redactada per Josep M. Vilar (VILAR, 1991: 11-14)

²⁸⁴ VILARRÚBIAS i VALLVERDÚ (2013:44)

²⁸⁵ AGUSTINA (2011:28-33)

repeteix en molts exemples del segle XVIII a França i Anglaterra que s'assembla, i és en forma de contradansa.²⁸⁶ A Catalunya les contradanses entren amb Carles d'Àustria, provinents d'una moda francesa de la cort de Lluís XIV, talment com els instruments que ja hem vist al capítol anterior. Per tant, segons Viarrúbias i Vallverdú, hi hauria un baix conegut a la primera part lenta de la dansa, i una part de contradansa molt difosa a la segona. Òbviament, reformulada i amb les variants pertinents.²⁸⁷ De fet, moltes d'aquestes ja eren reformulades a partir de danses anteriors com els canaris o el *saltarello*.²⁸⁸ Aquesta part "ràpida" pren material d'aquestes contradanses de moda, però a la vegada, aquestes contradanses també es varen basar en aquests models de dansa i melodies tan difoses, provinents de variacions melòdiques en base un baixos concrets com els de l'Espanyoleta. De fet, Vilarrúbias i Vallverdú ja ho van deixar entendre a les seves conclusions:

En el cas de l'Àliga de Berga ens sembla més que probable la configuració de l'actual Ball com la juxtaposició de dos elements que li feren de substrat: el *mantuano* de Barcelona que tenim copiat a l'Arxiu de música del Pi (datat el 1756, almenys la còpia) i una barreja de la segona part del mateix amb un prototip de contradansa que hom tindria al cap per aquelles mateixes dates.

Però, en canvi, van mantenir la idea que la base era la *Mantuana* de Barcelona. Des del meu punt de vista hi havia un baix i unes variacions melòdiques que es van difondre a l'època, i una forma de ballar que s'adequava a la voluntat representativa de l'Àliga. La Mantuana era una dansa noble, el nom prové d'una variació del conegut *O baile de Mantua*, gènere molt important ja al segle XVI.²⁸⁹ Als segles XVII i XVIII els mestres de dansa transmetien arreu del país aquestes danses. Per tant, va tenir una gran difusió arreu. Una referència important que cal tenir present: per ballar les àligues es contractaven mestres de dansa, perquè ballessin «especialment bé».²⁹⁰ La Mantovana representava un ball lluït, i si a l'Àliga se li havia de donar solemnitat, aquesta era una bona forma. Per tant, cal entendre

²⁸⁶ VILARRÚBIAS i VALLVERDÚ (2013:46 i47)

²⁸⁷ VILARRÚBIAS i VALLVERDÚ (2013:47)

²⁸⁸ MAS, SOLER i MITJANS (2013:6)

²⁸⁹ MAS, SOLER i MITJANS (2013:17)

²⁹⁰ MAS, SOLER i MITJANS (2013:2)

la Mantovana com a dansa difosa arreu i utilitzada per a certs usos privilegiats, com, per exemple, fer ballar l'Àliga. La Mantovana citada de l'Església del Pi n'és un exemple, però no penso que s'hagi d'entendre com una base absoluta, sinó com un bon exemple. La Mantovana més completa es considera que té tres seccions llargues, però molts dels exemples que es troben en són parts.²⁹¹ A Catalunya hi ha un dels exemples més rellevants de l'explicació del ballet de la Mantovana, sota el nom de Mantuana.²⁹² Els Espanyolets citats uns paràgrafs més enrere són de la mateixa família de danses.²⁹³ Això féu que en moltes músiques de danses que ara situem en la categoria de "tradicionals" incloguin una melodia o variant d'aquesta forma.²⁹⁴ Un altre exemple de *Ball de l'Àliga* es troba en un manuscrit del segle XVIII que pren motius de Mantovana, més curt i amb cert rebatut a la segona part.²⁹⁵

Aquests motius que trobem a la Mantovana i als Espanyolets, també se senten reflectits en parts del rebatut del *Ball de l'Àliga*. Joan Tomàs va recordar, amb exemples d'Olot, com a moltes danses se'ls afegia una gallarda, que en exemples de danses tradicionals, també es parla de rebatut.²⁹⁶ Aquest costum no deixa de venir de les alternances que els mestres de dansa ja provocaven als segles XVII i XVIII. Sobre el terme rebatut, hi tornaré a incidir a l'apartat següent.

Per tant, hi ha una "interrelació existent entre diversos gèneres, que s'adapten i cristal·litzen en formes musicals, noves o velles, per adaptar-se a les estructures i als usos de les danses específiques."²⁹⁷ I tot allò que estèticament genera tanta

²⁹¹ MAS, SOLER i MITJANS (2013:5)

²⁹² Es troba en unes memòries d'un manuscrit d'un deixeble del mestre Francesc Olivelles, conegut com a Josep Faust de Potau. Memòria de las danças que don Joseph Fausto de Patau y de Ferran aprèn ab Mestre Francesc Olivelles en Barcelona y yuntamén después à escrits y notats los moviments se fan en elles segons sa doctrina y enseñansa avent començat a aprendre'n lo dia 8 de abril de 1701. AHCB, Manuscrit Potau (8A-30). Citat per MAS (2009:264-272 i 293)

²⁹³ MAS, SOLER i MITJANS (2013:5)

²⁹⁴ El Ball de l'Espanyolet, en alguns casos es basa. En el cas de l'Espanyolet que s'utilitza a Patum, a la segona part es pot trobar algun dels motius del baix del mateix espanyolet/espanyoleta.

²⁹⁵ Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltes altres coses de aquell temps vell, que ara son poch usades; pero ab tot son bonicas y molt alegres (BC-M741/22), full 28r.

²⁹⁶ TOMÀS (2011:46 i 47)

²⁹⁷ MAS, SOLER i MITJANS (2013:6)

admiració amb aquesta melodia també és fruit d'un fons comú i general de molts segles d'interacció.

Els pocs exemples coneguts de peces històriques identificades com a balls de l'Àliga no basten per afirmar que responguin a una tipologia musical característica, però estem segurs que els balls de l'Àliga coneguts han estat generats per aquest fons cultural, comú des del Renaixement per la difusió que en feien arreu els mestres de dansa i els músics. Això no obstant, per entendre la diversitat de formes interrelacionades dins una unitat d'estil, no n'hi ha prou identificant gèneres musicals o de dansa: convé, més aviat, analitzar les maneres de fer música que deixen entreveure: com, a partir de perfils melòdics molt simples, es generen uns moviments recurrents dels baixos... Són les maneres de fer música i dansa les que generen l'estil, i no les formes concretes.²⁹⁸

Per tant, a Berga hi ha una melodia que té relació amb la resta de danses que han ballat àligues arreu, està conformada per melodies i formes de dansa que es van difondre molt als segles XVII i XVIII a través dels 'mestres de dansa'. Les melodies documentades sobre els balls de l'Àliga apleguen, especialment, la Mantovana com a tonada de referència.²⁹⁹ Berga n'és un exemple.

Tot això explica parts de l'acollida d'aquesta música i, a la vegada, part de l'emoció que ens provoca. Té un regust de moltes referències musicals que hem sentit arreu. Joan Baptista Lambert en va fer l'arranjament, amb tots els altres, el 1931. Aquest és el preferit de fer a plaça d'ençà del 1993. El perquè és la necessitat de generar un moment molt especial i únic, tranquil i solemne, i aquest arranjament es considera "especial". El diumenge del ple de l'Ascensió, al primer moment que surt el Tabal després de l'acord municipal de fer Patum, just uns minuts abans, els músics interpreten la música del *Ball de l'Àliga*. Aquest moment és molt simbòlic,

²⁹⁸ MAS, SOLER i MITJANS (2013:6 i 7)

²⁹⁹ MAS, SOLER i MITJANS (2013:3-7). El 7 de novembre de 2012, Carles Mas va fer una conferència al Palau Reial Major de Barcelona sobre aquest tema. Es titulava "La dansa a la Barcelona del segle XVIII: l'Àliga com balla l'Espanyolet". Tot seguit, es va fer la prova de ballar segons la interpretació dels tractats de dansa de la Mantuana es va ballar amb l'Àliga de Barcelona per provar-ne les possibilitats. Fou possible. La companyia Xuriach va ser l'encarregada de dur-ho a terme, i fou organitzat pel Museu d'Història de Barcelona.

perquè tothom sap que es farà Patum, però tanmateix es fa el ple i s'acorda que sí per unanimitat, fins ara. És clar que les àligues simbolitzen Sant Joan, i es rendeixen als diferents poders, han simbolitzat reis i es reivindica que simbolitzen la ciutat. La corona de l'Àliga ha rebut diferents canvis segons qui governava a cada moment. Des del 2013 llueix una bandera estelada roja al coll. Tot i així, l'Àliga que avui apareix és tota ella l'autoritat, símbol per sentir la respiració d'una plaça en moviment capaç d'aturar-se un moment i dansar amb l'Àliga.

La massificació l'ha tornat un dels moments perillosos. Tothom vol ser a davant, com amb la majoria de comparses, però la rotllana, a la part ràpida es mou per la plaça i s'ha de fer espai, a la vegada que la gent vol seguir-la de prop. Tota la part lenta és un moment d'espera, contenciós i pau. El ball és un punteig amb rebots fets amb flexió dels genolls prou exagerats perquè es reflecteixin a la figura. La primera part lenta té dues parts musicals que mantenen la mateixa coreografia de forma simètrica i de forma cadencial. Pot recordar simplificacions de danses anteriors. La calma és per un uns moments, el redoble de la percussió anuncia que ve la part ràpida i es tornarà al moviment. Dues parts musicals repetides són les que componen aquesta secció "ràpida". Uns passos caçats laterals a dreta primer i a esquerra després inicien la part ràpida, fet que la gent intenta repetir al seu voltant. I tot seguit intenta avançar en sentit contra horari al voltant de la plaça, en certs moments amb moltes dificultats. El moment final, mentre gira, hom s'ha d'ajupir per no rebre un cop de cua. Hi ha la llegenda que un guàrdia civil durant el franquisme no es va ajupir i va morir a l'acte.³⁰⁰

Tot el seguit de rituals l'han feta tan especial, i són uns rituals més aviat recents i construïts als últims cinquanta anys. L'emoció ha estat construïda de forma col·lectiva, adaptant el simbolisme al fet de fer silenci. Es va començar a fer a la plaça, amb l'emoció del que suposava una massa de gent en silenci. Un silenci propi d'un acte de masses, i d'un simbolisme acordat. Des d'aproximadament el 2015 ja no se sent el tro d'un petard que volia trencar el silenci d'aquest moment.³⁰¹ Aquest

³⁰⁰ També es comenta que fou un soldat.

³⁰¹ A l'últim salt de l'Àliga de diumenge de 2017 s'ha tornat a setnir el petardo. Prové de la zona de les Guites.

tro alguns l'argumenten com un acte brètol i entremaliat, altres com a record d'un temps en què no es feia el silenci que avui fa que sigui un moment especial. De fet, amb ironia i paròdia, més d'un s'apunta a fer exagerats "xxx", una altra forma de canviar el so de la plaça damunt d'aquest silenci, o riure del propi protocol abans no comencin els primers acords de la cadència inicial.

Balls Plans i Rebatuts

Sempre s'ha parlat que Gegants i Nans Vells ballen al so de melodies populars, variables. Que hi ha una part lenta "a ritme de vals" i una part ràpida que permet saltar, normalment dita "rebatut". Tanmateix, la forma i l'estructura són molt acotades a una rítmica concreta i en el moment en què s'incorporaren (probablement a la dècada de 1880) s'agafaren les tonades més identificatives a l'hora de fer balls de plaça en moments de festa. Les formes de ballar a plaça més populars al segle XIX a Catalunya eren amb el gènere del ball pla. El ball pla rep molts noms diferents i formes conegudes: el ballet de Déu o ball cerdà són de les més anomenades encara avui i a Berga mateix. Pep Moneo ja apuntava a explicar-ho així el 2010:

Tots els balls plans i cerdans, molts dels quals continuen ben vius, tenen una estructura similar. Consten bàsicament de dues frases de vuit compassos de tres temps, que es van repetint seguint l'esquema AABB. El nombre de repeticions pot variar i, en el cas dels balls plans en què es van incorporant parelles a cada repetició, poden ser nombrosíssimes. A Berga, quan interpretem el ballet de Déu (que és exactament el mateix que el ball de l'Almoratxa de Gironella) per la festa dels Elois, es fan tres repeticions. En el cas dels balls dels Gegants a La Patum, les repeticions en són dues.³⁰²

La majoria de tonades utilitzades a Patum mantenen aquesta estructura, però n'hi ha d'altres que tenen sols una part melòdica que es repeteix successivament quatre vegades, en no tenir dues parts. Seria el cas de *Les Nenes Maques* o *El pobre pagès*. Inclús es poden variar la proporció de compassos, com en el cas de *La torre xica*,

³⁰² MONEO (2010_b:19)

que és una sola tonada a dotze compassos, i es fa quatre vegades en forma de ball pla i dues en forma de rebatut. Talment passa quan hi ha dues parts amb diferents proporcions de compassos, amb la coneguda com a *Gaita Gallega* que té una primera part de dotze compassos i una segona de vuit, però no afecta directament en l'estructura del ball i entra dins aquest model general.

El ball pla no és un ritme de vals, de fet, és anterior a la moda del vals, tot i ser ternari.³⁰³ La cadència es diferenciaria del vals pel fet de no fer cicles ternaris dobles, i en canvi fer cicles de tres temps amb molta importància a la llargada del tercer cap al nou primer. A Berga, sols cal entrar a plaça en un salt de Gegants o Nans Vells i deixar-se portar pel moviment de la massa de gent per comprendre aquest ritme, que es marca amb el rebot dels genolls flexionats i un lleuger moviment oscil·lant d'esquerra a dreta. Aquest moviment d'esquerra i dreta, gens conscient, en realitat marca molt la diferència, ja que es canvia de sentit al tercer temps i no al primer. La flexió dels tres temps és també un dels aspectes més rellevants. La moda del vals que va entrar amb força a finals del segle XIX l'ha confós i barrejat. A Patum, alguns arranjaments sembla que s'hagin tractat de vals, però el moviment de la gent i la rítmica tenen un model únic, però més proper a la idea de ball pla. El bombo marca sempre el primer temps, i al final de frase marca el primer i segon seguits.

Pep Moneo recalca que en cada una de les dues parts que componen la part de ball pla de Patum hi ha un caràcter diferent per a cada una. És a dir, si la melodia del ball pla la dividim en A i B repetides, les parts B són diferenciades de les A. Això és un tret característic de la interpretació de Patum i que Moneo explica que s'aconsegueix amb una interpretació amb "més força" i deixant la primera part A sense el vent metall. Això provoca que el ball també es diferenciï amb aquesta diferència d'impuls. Aquesta caracteritza, l'autor recalca que Joan Baptista Lambert

³⁰³ Hi ha diferents territoris que tenen danses anomenades ball pla. Aquest ritme ternari que comento fa referència, principalment, al que trobem a la Catalunya Vella i pirinenca. Al País Valencià hi ha diferents denominacions a Ball pla que són ritmes "coixos". La relació entre uns i altres s'apunta que hi pot ser, ja que el ternari regular o coix pot haver tingut diferents recorreguts. Tanmateix, ara i aquí em basaré en la forma de ternari regular que és tocat i sentit al territori berguedà i proper.

no ho va tenir present.³⁰⁴ Aquesta característica, a més, es busca molt pel que fa als Nans Vells:

El Gegants, a les frases B, evolucionen dibuixant una figura diferent, donant una volta completa que fa obrir el cercle de la gent. Els Nans, en canvi, fan tota l'estona el mateix pas, i es diferencien les frases A de les B, simplement, per la força i l'aire dels salts. Quan la música no acompanya, l'efecte queda força deslluït.³⁰⁵

L'annexió d'una part ràpida al ball pla ha tingut diverses fórmules. En alguns casos s'annexa una melodia nova, anomenada de moltes maneres, però de forma freqüent "corranda". Hi ha exemples d'annexió de jotes. I després, també hi ha la fórmula berguedana i present en el cas de Patum: la transformació rítmica de la melodia de ball pla. Aquesta transformació es basa en transformar la divisió ternària a binària encabint-hi la mateixa melodia. Aquesta, a vegades, a més, es transforma o es barreja amb una subdivisió que pot esdevenir ternària. Explicat en compassos moderns podríem dir que si un ball pla l'escrivíssim a 3/4 en fer la transformació rítmica el podríem passar a 2/4 o a 6/8, o combinar-ho.

Aquesta segona part passa anomenar-se de forma freqüent a Berga "rebatut" –i a gran part del territori català. Moneo, però, també informa dels usos de "repicat" i "juli", i inclús personalment fa servir la paraula "rasa" i "ball final".³⁰⁶ Els noms de rasa, juli, rebatut, i també llesta i jota, són repetits per anomenar aquestes parts a altres llocs.³⁰⁷ "Rebatut" i "repicat" són formes que remetent a la reformulació i barreja del material anterior. "Juli" és una forma utilitzada per doblar el temps i anar molt ràpid en saltar a corda: el joc de "fer juli". I "rasa", des del meu punt de vista remet al final, igual que "llesta" i ball final. En el cas de Patum es fa un sol cop la melodia en rebatut i amb un *ritardando* final. Aquest rebatut provoca el salt de tota la plaça amb les mans alçades. Aquesta transformació és un mecanisme que el músic coneix i sap aplicar. En els darrers anys, el costum de fer-ho d'una manera o una altra i la necessitat de lectura actual han fet que els rebatuts s'escriguin i es

³⁰⁴ MONEO (2010_b:19)

³⁰⁵ MONEO (2010_b:20)

³⁰⁶ MONEO (2010_b:19)

³⁰⁷ ALONSO (2000:35)

trii'n les fórmules que s'aplicaran en els llocs on hi poden haver diferents possibilitats. Tot i així, encara hi ha ballets que no disposen del rebatut escrit i per coneixement i costum els músics el toquen sense dificultats.³⁰⁸ Moneo explica així el procés de fer-se un rebatut:

Per convertir tres temps en dos es comprimeixen dos temps en un pel senzill sistema de dividir els valors. El temps que es respecta pot ser qualsevol i, en alguns casos, es duplica la nota per igualar els valors en tot el compàs si la frase que en resulta "queda" millor. Això podria semblar que aporta solucions diferents, però, potser per tants anys de tocar-ho i/o sentir-ho, la solució que es dóna en cada cas acaba semblant l'única possible.³⁰⁹

Un cop més, "la tradició és la transmissió del foc, no pas l'adoració de les cendres"³¹⁰, és el saber fer, el coneixement de les eines i de saber-les fer anar el que permet fer l'activitat. Es troben molts exemples a tota la Catalunya central i vella de fórmules semblants, tanmateix el Berguedà és un dels llocs que té menys fixada la melodia i utilitza més el procés de transformació a l'hora de fer rebatut.

Fer rebatuts és quelcom que prové ja dels costums dels segles XVII i XVIII de combinar diferents gèneres de danses pausades (pla) i saltades. «[...] en base a aquests models, que se'n bastien tant la part pausada, de *dansa baixa*, com les de *dansa alta*, més saltades, que en català s'anomenen *rebatuts*, [...]».³¹¹ També, quan es tractava d'utilitzar la mateixa melodia. Carles Mas, Teresa Soler i Rafel Mitjans així ho expliquen:

Són les *danses à double emploi*, en què el material comú s'adapta amb ductilitat a la forma musical característica del gènere, com en els acoblaments allemande-saltarello, pavana-gallarda o, en la tradició

³⁰⁸ Pep Moneo fa referència al fet que els mateixos músics que toquen a Patum amb la Cobla Ciutat de Berga també toquen el Ballet de Déu a la festa dels Elois i no disposen del rebatut escrit però l'executen bé. En aquest cas, es juga a anar molt ràpid, cosa que a Patum hi ha un control. (MONEO, 2010_b:10)

³⁰⁹ MONEO (2010_b:19)

³¹⁰ Gustav Mahler citat per Guifré Miquel (MIQUEL, 2014:[5])

³¹¹ MAS, SOLER i MITJANS (2013:3)

popular catalana, ball pla-corrandes, ballet-llesta, entrada de ball-sardana, etcètera.³¹²

Les melodies que es toquen no són úniques de Patum, excepte les que s'han compost o arranjat per a l'ocasió o, també, que s'han acabat fixat en una versió única i pròpia de la festa. Les melodies de composició són *Corpus de 1927*, de Mn. Marià Miró, un *Ball de Gegants o de Nans*, atribuït a Jaume Sala i una pròpia de la Patum infantil: *Ball de Gegants* de Francesc Garcia. En el cas de *Corpus de 1927* es varia una mica l'estructura, ja que té tres frases musicals: ABCC. Com a anècdota, cal destacar l'arranjament extraordinari en motiu del 150è i 125è aniversari dels Gegants Vells i Nous, respectivament. Aquest va ser a mans de Sergi Cuenca utilitzant la melodia de la cançó *If I should fall behind* de Bruce Springsteen.³¹³ Més enllà de la discussió del canvi i l'ús de la cançó d'un cantant popular de masses, és el fet que Sergi Cuenca és qui, coneixedor i músic de la festa, tenia les eines sobre els sistema estructural d'aquests balls, on al final la melodia és una excusa per a realitzar el ball amb un motor rítmic i forma concrets.

Moltes de les músiques són de gran abast a la zona i també aplicades com a ball pla. Una de les més populars és el ballet de Gironella. És una cançó representada en molts cançoners que apleguen cançons de la Catalunya Vella. Una referència del *Cançoner del Calic* de 1913 interessant del *Ballet de Gironella* demostra que ja ha sigut sovint utilitzada així:

Aquesta cançó [...] és de les més populars. Amb la tonada amb que la canta el Calic, molt diferent de la d'en Briz, hi ballaven el ball cerdà en molts llocs d'aquestes montanyes.³¹⁴

M'he preguntat si les melodies són realment intercanviables entre Gegants i Nans Vells, i el cert és que n'hi ha que sí, però n'hi ha que han quedat fixades més en una comparsa que en una altra. La raó, en principi, és que algunes s'adeqüen més a les necessitats dels *Nans Vells*:

³¹² MAS, SOLER i MITJANS (2013:17)

³¹³ SPRINGSTEEN (1992)

³¹⁴ SERRA (1913:95)

Els balls anomenats *Ball de Nans Vells* comencen amb anacrusi, cosa que facilita enormement que els balladors no comencin el ball fent tard al primer pas. Ambdós balls tenen una frase B especialment airosa, característica que revesteix més importància en el ball de Nans que en el de Gegants.³¹⁵

Per tant l'inici anacrúsic i una segona part més enèrgica són trets que decanten la balança a determinar que algunes melodies són clarament millor per als Nans Vells. Tanmateix, els músics afirmen rotundament que totes serveixen i s'han utilitzat per uns i altres en moltes ocasions. Excepte les melodies de dotze compassos, que no encaixen amb l'estructura coreogràfica dels Gegants (la Gaita Gallega i La Torre Xica). La durada que apleguen aquestes estructures és d'una mitjana de dos minuts de música.

De les tonades que s'interpreten n'hi ha poques que siguin exclusives de Patum. Algunes s'han utilitzat en patums concretes: la infantil o la del carrer de la Pietat. Però en general es tracta de diferents tonades difoses arreu del territori, especialment la Catalunya central i al llarg del Pirineu català. Totes elles han quedat fixades amb unes formes que es repeteixen durant els diferents dies de Patum, i on la gent canta a sobre amb el rebot ternari esperat d'alçar les mans pel rebotut. Les més clares són les que porten el nom de la cançó. Altres, es poden trobar en molts ballets de Catalunya en diferents seccions. Tot seguit faig un resum de les tonades que s'interpreten avui perquè ballin Nans Vells i Gegants, amb el matís que algunes no acostumen a fer-se pels Nans Vells pels motius que ja he comentat un paràgraf més enrere.

³¹⁵ MONEO (2010_b:20)

Fragment taula 01

Compartit per Nans Vells i Gegants	-	<i>Els nans vells</i> <i>Els nans vells 2</i> <i>Nans Vells primitius</i> <i>A Gironella</i> <i>Ball de Nans Vells o Gegants (Jaume Sala)</i> <i>Ballet d'Alp</i> <i>Ballet de Gironella</i> <i>Ballet de Déu</i> <i>Corpus de 1927 (Mn. Marià Miró)</i> <i>Dansa de Falgars</i> <i>L'Espunyolet</i> <i>La gaita gallega</i> <i>Ballet vell dels Gegants</i> <i>Ballet dels Gegants</i> <i>Ball de Gegants núm. 2 / L'Ave Maria</i> <i>Ball de Gegants popular</i>
Gegants	-	<i>La Torre Xica</i> <i>El Pobre Pagès</i> <i>Les Nenes Maques</i> <i>Ball de Gegants (Francesc Garcia, per a la Patum infantil)</i>

De totes elles se'n troben referències arreu. Tot seguit alguns comentaris d'algunes d'elles. *Les Nenes Maques* remet a la cançó coneguda sota aquest nom. Tot i així, no es tracta de la melodia més generalitzada.³¹⁶ El grup de música Sa Cobla va incloure la tonada a la peça *Obertura* que també dóna nom al disc. S'hi pot sentir aquesta tonada i la lletra associada a la mateixa:

A la baixada de Sant Francesc
 no hi torneu noies, no hi torneu noies
 a la baixada de Sant Francesc
 no hi torneu noies, no hi torneu més.

Vindrà el meu pare i el meu germà
 i a garrotades, i a garrotades
 vindrà el meu pare i el meu germà
 i a garrotades vos faran entrar.

Si a garrotades m'hi fan entrar
 per la finestra, per la finestra

³¹⁶ Referències a diferents versions de *Les Nenes Maques*: GARCIA (2006:191); HUCH (1950c:120 i 221).

Si a garrotades m'hi fan entrar
per la finestra m'haig d'escapar

Si voleu gresca i sabeu on és
mireu d'anar-hi, mireu d'anar-hi,
si voleu gresca i sabeu on és
a la baixada de Sant Francesc.³¹⁷

El grup de folk Clau de Lluna va publicar aquesta lletra a la peça *Obertura*.³¹⁸ Els del grup havien après aquesta lletra de gent del Berguedà. Just després de sentir la lletra citada, feien un rebatut amb aquesta part i una segona que ja tocaven de forma instrumental cada dues estrofes. Just al final, se sent com el llaüt tocava l'incipit del *Ballet d'Alp*.

Una de les músiques més conegudes que apareixen entre tot aquest repertori de Balls Plans és la de *La Torre Xica*.³¹⁹ Verdaguer també la va donar a conèixer com a *La cançó del rossinyol*, amb el seu particular poema.³²⁰ Moltes de les melodies que s'han documentat oralment i de forma escrita no són a ritme ternari de ball pla, aquest és el cas. La majoria de versions més difoses són a ritme binari. Aquesta característica remet a pensar que els berguedans han sigut sempre bons adaptadors de cançons a la seva forma de balls plans.

La Dansa de Falgars també s'ha estès per gran part del territori.³²¹ Tot i així, a Berga també se n'havia cantat una versió que deia una altra lletra:

Si aneu a Súria
porteu llanterna
que el qui governa

³¹⁷ .Francesc Tomàs ha explicat per a aquest treball que aquesta cançó, la cantaven dues persones familiars del Berguedà i la van fer servir per a la peça *Obertura*. Transcrit de CLAU DE LLUNA (1996).

³¹⁸ Agraïxo la resposta a la consulta personal feta a Francesc Tomàs per completar la informació.

³¹⁹ Algunes referències a *La Torre Xica*: BLASCO (2006:287); BLASCO (2010:187 i 188); CAPMANY, [1913]:66 i 67; HUCH (1950_c:121 i 122). JUAN, ed. (1998:39,305 i 306)

³²⁰ REQUESENS (2015:361-376)

³²¹ Algunes referències a *La Dansa de Falgars*: HUCH (1950_c:122 i 123); JUAN, ed. (1998:119 i 120). La seva melodia també pot recordar al ball pla aranès "En Canejan".

diu que no s'hi veu.³²²

El pobre pagès sempre ha sigut una cançó estesa en referència a Nadal, amb la ironia de filar i no filar.³²³ Ha sigut molt parodiada arreu. Una de les paròdies més conegudes és la que va donar a conèixer La Trinca amb *El tramvia de Mataró*.³²⁴ I *A Gironella* o *El Ballet de Gironella* és coneguda a molts llocs, i també s'ha convertit en un estàndard de molts aprenents de gralla.³²⁵ L'anomenat *Ball de Gegants* núm. 2, també és conegut com a *L'Ave Maria* i sembla ser que la gent hi cantava: «Ja ve, ja ve / ja ve la Maria, / ja ve, ja ve / per cal Parraquer».³²⁶

Un esment a la *Gaita Gallega*. Aquesta tonada s'ha entès com a melodia que tocava una cornamusa, i encara més una cornamusa gallega. El 2013, commemorant el cent seixantè aniversari de la comparsa dels Nans Vells varen convidar un gaiter galleg i es va interpretar aquesta peça amb ell, deixant-lo solista a les primeres parts del ball pla i combinat amb la Cobla Ciutat de Berga a les segones. Raül Lacilla va ser el solista i es va fer a l'últim salt de diumenge. És obvi que avui dia la paraula 'gaita' ha quedat associada a la cornamusa, sobretot gallega. L'instrument i la seva música han tingut molta difusió, ja sigui per la icona comercial o també per la immigració gallega a Catalunya. Tanmateix, gaita és un mot que ha volgut dir moltes coses al llarg de la història. De fet, el significat de l'arrel 'gai' és d'alegre i festiu. I 'gaita' s'ha aplicat a moltes músiques i instruments, ja que fan gatzara i festa. Entre ells la cornamusa, entre molts dels seus noms i malnoms que rep. Però no només, s'ha aplicat especialment a instruments sorollosos i de doble-canya, com la que coneixem per gralla avui a Catalunya. Les tonades que es diuen 'gaita' no deixen de ser una "follià", "alegria". Per tant, probablement la melodia no provingui pas del

³²² HUCH (1950_c:123).

³²³ Algunes referències a *El pobre pagès* es troben a: GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA i REBÉS (2002:56); HUCH (1950_c:119).

³²⁴ LA TRINCA (1969). També Christian Simelio, educador social, m'ha informat d'una versió que els malalts ingressats a l'Hospital Psiquiàtric de Martorell cantaven: «allà Martorell / hi havia un psiquiàtric / que donen pastilles / que bones que estan».

³²⁵ Algunes referències a *A Gironella*: GARCIA (2006:177 i 178); HUCH (1950_c:120). També fou molt difosa pel Grup de Folk durant els anys 1967 i 1968.

³²⁶ HUCH (1950_c:124).

fet de ser tocada específicament per una cornamusa, i encara més dubtós una cornamusa -gaita- gallega.

Pel que fa a l'adjectiu de "gallega" a les partitures podríem pensar que algun músic ho escrivís de tal manera en algun moment, afegint "gallega" per falsa relació i entrat el segle XX per la influència globalitzada de les cornamuses gallegues. Tanmateix, hi ha exemples d'una tonada al segle XVIII sota el nom "gaita gallega", que d'entrada caldria pensar en una tonada i no en l'instrument que avui coneixem com a tal. Un dels exemples es troba al manuscrit *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usades; pero ab tot son bonicas y molt alegres.*³²⁷ Aquesta tonada pren el motiu que avui coneixem amb la cançó d'*El noi de la mare*. Jaume Ayats va treballar aquesta tonada i apunta a dues teories de difusió de la melodia: una la que té relació amb el ritme de siciliana:

El primer element és el ritme de siciliana que desplega, i que en els segles moderns va esdevenir emblema dels balls de pastors a tot Europa: quan els compositors de finals del segle XVII i del XVIII volien evocar l'ambient dels pastors amb cornamuses i l'estampa d'aquest paradís pastoral (d'altra banda, tan allunyat de l'aristocràcia que l'imaginava), ho feien amb aquest ritme i amb una melodia en terceres paral·leles ben semblant a la cançó. En trobareu exemples al deliciós *Concert per a la nit de Nadal*, d'Arcangelo Corelli (1653-1731), i a la simfonia pastoral del *Messies* (1742), de Georg Friedrich Händel (1685-1759).³²⁸

Però aquesta idea no acabaria de resoldre el fet d'anomenar-se "gaita gallega", sinó la relació i la popularitat de la melodia d'*El noi de la mare*. Si agafem la melodia de Patum sota el nom de *Gaita Gallega*, cal dir que té motius recurrents amb la tonada d'*El Noi de la mare*, més evidents a la segona part. Ayats apunta a una segona teoria lligada directament amb Galícia:

³²⁷ Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres cosas de aquell temps vell, que ara son poch usades; pero ab tot son bonicas y molt alegres (BC-M741/22). Full 29v.

³²⁸ AYATS (2009b:61)

L'altre camí ens condueix a una *munheira* gallega que té la mateixa melodia i que es va fer molt coneguda en els dos darrers segles, ajustada a la fama que va adquirir també a Catalunya la «gaita gallega», una particular cornamusa que ha acabat prenent l'espai a les denominacions catalanes. Aquesta melodia la podem resseguir també per Portugal i fins al Brasil, i Romeu i Figueras [...] troba el refrany i la melodia en el cançoner espanyol. Amades [...] considera que probablement s'havia ballat en la missa de matines de Nadal, i per argumentar-ho aporta la versió publicada a mitjan segle XIX per l'imatger barceloní Joan Llorens (*Letrillas en catalán y castellano dedicades al nacimiento del Niño Jesús*), on s'indica que en el moment de cantar el cor s'han d'aixecar els braços i donar voltes tal com fan els gallecs.³²⁹

Per tant, segons aquesta explicació hi ha una melodia i un instrument, amb una imatge folkloritzada concreta, ja més antiga que els gallecs a Catalunya, i associada a la melodia del Noi de la mare, que també es troba sota el nom de “gaita gallega”. Ara bé, aquesta evocació no penso que hagi de menystenir la nomenclatura de gaita com a tonada, ni que la idea gallega impliqui una instrumentació de gaita gallega moderna a Catalunya. La insatisfacció en veure una cornamusa gallega en aquesta música m'ha fet apuntar cap a un nou camí: la versificació denominada ‘gaita gallega’, difosa als segles XV i XVI de la mètrica castellana per autors que arriben fins a Rubén Darío.³³⁰ Aquesta mètrica es basa en un decasíl·lab amb rítmica d'accentuació a la primera (si no és anacrúsic), quarta, setena i desena síl·laba (un ritme ternari, des del punt de vista musical, que s'associaria a aquesta *munheira* citada). És una forma mètrica galaico-portuguesa popular.³³¹ Milà i Fontanals va publicar aquesta relació d'anomenar la mètrica com a “gaita gallega” ja el 1877.³³² Aquesta mètrica és precisament la que es troba en la melodia d'*El Noi de la Mare*. A Galícia hi ha el conegut vers: «Tam parrantán, que as uvas son verdes», ben semblant a molts dels nostres versos més coneguts d'*El Noi de la Mare*.³³³ En aquest

³²⁹ AYATS (2009b:62)

³³⁰ ROMEU (2000:76)

³³¹ REQUESENS (2015:360)

³³² MILÀ i FONTANALS (1877:50)

³³³ Citat per ROMEU (2000:82)

punt sols podria resumir que hi ha una melodia que es va difondre molt i que, a la Península Ibèrica, s’hi va associar una cançó gallega, i que sovint duia el nom de “gaita gallega”. Talment com trobem amb altres evocacions a allò foraster i exòtic en els documents del segle XVIII. La seva cançó va marcar una forma de denominar la seva mètrica, en evocació a la coneguda tonada. Diferents variacions, mudances i glosses van moure la melodia i la van fixar, com la que podria ser la *Gaita gallega* de Patum. La relació amb la cornamusa la deixaria en dubte, davant d’un estudi més acurat dels diferents significats de la paraula gaita en les diferents llengües ibèriques.

Els arranjaments potenciats per aquesta tonada han volgut simbolitzar els bordons de la cornamusa, i la percussió queda parada sense marcar-ne els tres temps habituals. Aquesta agrada per canviar la dinàmica d’aquests ballets i suposa un descans als músics pel fet de variar. La gent també deixa de moure’s igual, fent un moviment més valsejat en què no marca tant els tres temps. És l’exemple de com un discurs d’immobilitat i patrimoni xoca amb una realitat de la gent que any rere any té les seves iniciatives i pot generar llegendes col·lectives per viure noves experiències.

Ball dels Nans Nous

Talment com *Els Turcs i Cavallets* i *El Salt Plens*, és una tonada atribuïda a l’autor Joaquim Serra, en *Quimserra*. Talment com aquestes altres dues, la relació en la forma de compondre de l’època on el llenguatge operístic i les melodies populars entraven en joc a l’hora de compondre músiques de ball, el *Ball dels Nans Nous* rep un tracte d’aquest tipus. Aquesta melodia i la seva dansa han sigut de les més difoses al llarg del segle XX. Els Esbarts se la feren pròpia ja a inicis del segle XX i passà a formar a part del repertori bàsic de danses tradicionals de Catalunya, forma amb la qual també es féu bandera de la Patum. En aquest àmbit es va difondre sota el nom “el ballet de la Patum”.

Es creu que la melodia s’incorporà un any més tard que la comparsa, és a dir el 1891. La dansa es produeix entre dues parelles de Nans. Té tres parts diferenciades. Cinc tocs de *llarg-llarg-breu-breu-llarg* que Nans i espectadors recalquen amb el

picar de les mans inicien la primera de les tres parts de la melodia.³³⁴ Aquesta fórmula es reproduïx a cada inici de la primera part, un total de quatre cops. La tonada s'interpreta dues vegades seguides, i cada part té vuit compassos repetits. Les dues primeres parts tenen una fórmula rítmica bàsica igual i la tercera és diferenciada amb un canvi de subdivisió rítmica de binari a ternari, fet que provoca un moviment en la posició de la gent a la plaça, també per la necessitat d'eixamplar la rotllana per els moviments més amples dels Nans. Especialment, en el segon i últim, que es posa més força a fer-ho ample. Cada un dels dos finals que s'interpreten en un salt hi ha un acord final sec que motiva la plaça a aixecar la mà fermament tot remarcant-ho. Anna Vila comparava aquest toc final amb el dels finals d'una sardana.³³⁵

Enric Vigo, folklorista del Pallars, en el seu recull de danses va relacionar el *Ball de Sant Ferriol* amb el *Ballet de la Patum*. Vigo va escriure aquest recull al voltant del 1908. Va relacionar-ne més danses com: el *Ball de cascavells de Salà*, la *Morisca de Gerri de la Sal*, el *Ball de cascavells del pla de Bages* i els *Cavallins d'Olot*.³³⁶ Aquests últims també s'assemblen molt als Cavallets de Solsona, i clarament la segona part és idèntica a *El Ball del Sant Ferriol*. La segona part té el motiu melòdic més característic d'*El Ball de Sant Ferriol*, motiu molt repetit en balls com els que Vigo referencià. El mateix Vigo feia esment al *Ball de figuetaires*, i en relació al voltant de Besalú. El *Ball de figuetaires* ha jugat sempre també amb aquesta tonada. Un dels exemples més vius es troben amb el *Ball de figuetaires* de la festa major de Sant Fèlix a Vilafranca del Penedès. Balls que tenen punts marcats, com a la segona part de Sant Ferriol, però, se'n troben a altres llocs de la Mediterrània i formen part de barreges de moltes modes de ball, sorgides entre contradances d'aires carnavalescos.³³⁷

³³⁴ És una de les formes que utilitzen més berguedans per detectar als forasters, que volen picar a la segona frase de la primera part per mimetisme a la primera, però justament és diferent.

³³⁵ VILA (2010:16)

³³⁶ *Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, consultat a la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals i propietat de l'Abadia de Montserrat/SèrieB, B-128, rotlle microfilm 24.

³³⁷ Placida Staro referencia un balls semblants, com el *Ballo dei gobbi* a la zona dels Apenins italians. Staro els categoritza com a balls de "pantomima figurada". (STARO, 2002:78-80)

Per aquest camí, podem trobar una relació a la primera part amb el *Patatuf*, ball estès per gran part de Catalunya, especialment per Carnaval. La primera part té molta relació amb el *Patatuf*, no per l'estricta melodia o ritme, però sí en el fet de marcar una entrada i en la successió d'aquesta.

El Ball de Nans Nous ha sigut el més conegut i famós de la Patum dins el món de la dansa tradicional del segle XX. Diferents programes d'espectacles d'esbarts mostren que va ser una dansa apresada i realitzada com a espectacle. Fins i tot, coneguda com a simplement "La Patum". Ara bé, aquest fenomen va generar que s'incloguessin arranjaments per a cobla i reduccions de piano diverses. Mirant-les bé, se'n troben dues versions diferents: la que s'interpreta avui a plaça i una altra. De fet, a la sardana *Corpus a Berga*, quan cita els Nans Nous com a segon tema dels "llargs", a l'inici fa una variant que rítmicament és propera, encara que melòdicament no és directament la versió de plaça. Joan Sala va estudiar diferents aspectes d'aquesta peça anomenada, directament *La Patum*. Ell també va descobrir les dues versions, arran d'analitzar la sardana *Corpus a Berga*.³³⁸ Sala ha treballat amb dues hipòtesis respecte de les dues versions: la que avui es coneix a plaça i que s'atribueix a Joaquim Serra i la que es troba com sota el nom de *La Patum* en quaderns de dansa i de forma fragmentada a la sardana *Corpus a Berga*. Les dues hipòtesis són que Mossèn Marià Miró hagués compost una nova melodia dels Nans Nous, o bé, que seria una altra melodia més antiga i que no ha arribat en relació a la Patum fins avui. En aquest sentit, i segons Joan Amades, Joaquim Serra podria haver arranjat un ballet anterior, però els motius amb què ho justifica són basats en la percepció més que en cap dada:

[Els nans nous] dansen al so d'una tonada molt escaient i graciosa, i la coreografia del ball està així mateix plena d'una singular bellesa i escaiença. Amb tot i ésser qualificat de nou, el ball d'aquesta segona comparsa té un marcat regust de rancier, que fa suposar que tant la melodia com els moviments han estat emprats d'un altre ballet molt anterior a la data de formació de la comparsa.³³⁹

³³⁸ SALA (2010:48 i 69-73)

³³⁹ AMADES (1932:286)

Mirant la col·lecció del fons d'edicions musicals Arrahona he pogut identificar tres peces per a cobla, amb reducció de piano, relacionades amb el nom de Patum:

- Ball de Nans (de la Patum de Berga); Arranjament: D. Sanahuja Capella; Extret de: Joan Rigall.³⁴⁰
- La Patum (Berga); Arranjament: D. Sanahuja Capella; Extret de: Joan Rigall.³⁴¹
- La Patum (Solsona); Arranjament: Francesc Juanola; Extret de: Joan Rigall.³⁴²

Joan Sala va estudiar també una reducció de piano escrita per Francesc Pujol i és en la qual Ricard Quadra es va basar per fer un arranjament per al concert de Música Oblidada de la Patum de Berga del 1997.³⁴³

Cada una d'aquestes melodies presenta similituds. Tot i que la que du el nom de *Ball de Nans (de la Patum de Berga)* és la que remet a l'actual que s'interpreta a plaça. Aquesta té tres parts. En canvi, les altres dues s'assemblen més entre elles i tenen dues parts. Aquestes dues, que són diferents, es corresponen rítmicament amb el *Ball de Nans*, i entre elles conformen, amb petites variants, la mateixa melodia.

Joan Sala també va referenciar el programa de Patum de 1981 on s'exposava que Mossèn Marià Miró havia compost un ball de Nans Nous diferent, que era una variant. Però que no se'n guardava cap còpia.³⁴⁴ *Corpus a Berga* pren material de les dues melodies.

Les edicions publicades per Arrahona remetent a un recull de Joan Rigall, totes tres. Inclús la que fa referència a "Solsona", aspecte que també pot encuriosir. Joan Rigall fou un mestre d'esbarts que treballà juntament amb Joan Matas i Aureli

³⁴⁰ Arranjat el 1956. Núm. 9 de la col·lecció. DGCPAA. Topogràfic: Edicions Musicals Arrahona 1.6.

³⁴¹ Arranjat el 1956. Núm. 18 de la col·lecció. DGCPAA. Topogràfic: Edicions Musicals Arrahona 1.11.

³⁴² Arranjat el 1954. Núm. 60 de la col·lecció. DGCPAA. Topogràfic: Edicions Musical Arrahona 1.33.

³⁴³ SALA (2010:69)

³⁴⁴ SALA (2010:71)

Capmany, en especial a l'Esbart Folklore de Catalunya. També fou fundador de l'Esbart Català de Dansaires (1908). També va fer feina de folklorista i recollí diferents danses d'arreu de Catalunya. Els seus documents manuscrits es troben a l'arxiu de l'Associació Excursionista d'Etnografia i Folklore.

Aquesta variant de la melodia que avui es coneix podria haver sigut un arranament fet per als esbarts, també podria haver sigut una variant melòdica que s'hagués tocat, o la versió prèvia a la que ara es coneix. En tot cas, en vinculació amb Solsona, la barreja de noms i tonades que hi va haver en un camp de difusió barceloní i a través dels esbarts i les cobles seria tot un camp per recórrer. Aquesta segona melodia apareix citada a la sardana final, però els Nans tenen a plaça una entitat pròpia i una sola melodia que els identifica.

El Nans Nous, quan van segons en una Patum completa, desprenen un canvi d'actitud a la plaça perquè ja anuncien que després hi haurà Salt de Plens: moment apoteòsic, perillós i de màxima transformació de la plaça i els cossos que la conformen.

Salt de Plens

Salt de Plens, Els Plens, etc. són diferents noms amb què s'identifica la tonada que acompanya el salt de la comparsa de foc. Aquesta melodia ha sigut durant les últimes dècades del segle XX la més emblemàtica i identificativa de la Patum, però també un himne de festa, foc, catalanitat i llibertat. Però a Patum i dins el ritual de la festa aquesta melodia s'ha d'entendre formant part d'una excitació màxima de tots els sentits.³⁴⁵

Quan els Nans Nous s'han amagat, totes les figures que abans esperaven a davant de l'Ajuntament ja s'han amagat després de la seva dansa, la plaça queda sense Gegants, Àliga ni Guites visibles. Una remor envaeix la plaça, amb un moviment accentuat entre les empentes. Els colors canvien i passen a formar un autèntic mosaic trencadís de vermell, negre i verd conformat per mocadors i barrets de cotó.

³⁴⁵ AYATS et al. (2011) van construir la idea de la "retòrica dels sentits" en referència a un ritual de setmana santa a Còrsega. Aquesta manera d'explicar la creació d'un moment únic i especial és de les que més s'adequa per explicar en què consisteix un salt de Plens.

Les camises verdes i de quadres són posades. Un avís de megafonia adverteix que qui no hagi vist mai un Salt de Plens s'ho miri des del voltant del pla de la plaça. A la vegada, adverteix de les normes de giravoltar la plaça en sentit contrari i deixar voltar el Ple sobre ell mateix. També, s'anuncien els accessos que cal deixar lliures i que en cas d'accident un bengala s'encendria i tothom restaria quiet. Tothom qui es prepara per fer aquell salt comença a silenciar-se, a l'espera, espera llarga, de neguit a la panxa i rendició al que vindrà, prou incontrolat. És normal: "saps com entres, però no saps com en sortiràs".³⁴⁶ Finalment, un aplaudiment anuncia que els Plens ja entren a plaça i es distribueixen entre la de Sant Pere i la de Doctor Saló, coneguda per la de l'Hospital. En surten un centenar, emmascarats, coberts de vidalba i de nou fuets.

S'apaguen els llums de la plaça, el Tabal fa el seu toc d'avís, s'encenen els fuets que ara il·luminaran la plaça i comença la música. Els Plens comencen a saltar, per ballar i perquè cert aire entri per sota la màscara. Una massa de barrets giravolta i segueix els Plens en sentit contra horari de la plaça, amb cada cop més dificultats de respiració, pel fum, i amb escalfors inesperades a qualsevol punt del cos. De bracet amb la persona amb qui fan el salt, es lluita per sobreviure i gaudir com més i millor entre colors de foc, masses compactes de gent i rendició a un totpoderós i infernal. Comencen els primers trons al voltant dels cinc minuts. Els músics han de mirar algú que els dirigeixi per seguir tocant junts.³⁴⁷ I el Tabal segueix comptant durant tot el salt. La por a tenir un fuet a sobre a punt de petar accelera moviments en un cansament acusat i l'últim esforç de superació, intentant no perdre la direcció i no quedar atapeït en un pou sense moviment de punts perillosos de baixada de la plaça: sempre amunt. Tota la plaça retruny i la música ja no se sent dels espetecs que esclaten pertot arreu, fins que l'últim acord de la segona part anuncia el final, malgrat que algun fuet encara acaba de petar i s'obren els llums de la plaça. La distensió, alegria i ambient de superació personal i col·lectiva envaeix l'eufòria de la plaça, com un miracle físic i humà. Els Plens es treuen la màscara i comença a circular l'aire. Cants col·lectius recordant encara la melodia dels Plens i crits amb

³⁴⁶ Comentari verbal de Jaume Farràs abans de saltar plegats.

³⁴⁷ Informació explicada per Maria Gelabert.

eslògans importants sortiran de la gent en aquest moment. Una estona d'espera abans de tornar a començar: moment que s'aprofitarà per sopar o fer el got. O bé, ja començaran Tirabols entre Guites i tonades esbojarrades que en un temps donat eren la moda general, i ara representen la relaxació i disbauxa, la bulla final.

La tonada s'atribueix a Joaquim Serra "Quimserra" també. La seva melodia no deixa d'evocar als *villanos*, molt utilitzats per les danses d'entremès d'arreu de Catalunya. Però, en tot cas, ha agafat una entitat molt pròpia caracteritzada per un inici de dos nuclis de tres temps, i un de set per a la primera part. Als anys setanta va agafar molta força, i ha acabat esdevenint, com deia al capítol anterior, un himne de festa, llibertat i catalanisme.

La melodia té dues parts de vuit compassos repetits cada una i així successivament. Pot arribar a repetir-se una mitjana de nou vegades.³⁴⁸ La tonada és de motor amb compàs binari, simbolitzant una marxa. La primera part té una reducció rítmica que pot haver imitat el Tabal en un cert temps i la segona part fa una continuïtat rítmica més constant. És prou senzilla de recordar i cantar, fet que li ha permès tenir tan èxit per ella mateixa.

En aquesta taula es pot veure una breu anàlisi de les vegades que es toca la melodia de dalt a baix durant uns salt de Plens. He comparat diferents salts des de 2010 i fins a 2016. Les vegades són comptades fins abans de la represa final. És a dir, sempre es fa una primera part sense repetir amb *ritardando* final per acabar, excepte si s'ha aturat. Quan hi ha un accident hi ha el protocol d'encendre una bengala, obrir els llums de la plaça i parar la música –i a conseqüència el moviment-. A vegades, quan es veu que no ha passat res greu o s'ha resolt el problema es reprèn. Això queda marcat als comentaris i amb el símbol + quan es tracta d'un "abans" i un "després" quan hi ha hagut una parada. D'aquesta anàlisi he pogut extreure la dada que sovint es toca fins a nou vegades de mitjana, i que hi ha una oscil·lació de temps d'entre 145 pulsacions per minut a 160. Hi ha una tendència diferent per cada una de les dues agrupacions. Dijous toca la Cobla Pirineu i aquesta té una tendència general a anar més ràpida, exceptuant algun dia. En canvi, la Cobla

³⁴⁸ Mitjana feta amb l'anàlisi de diferents salts de Plens entre el 2010 i 2016.

Ciutat de Berga té una tendència a anar 10 pulsacions per sota. També hi ha diferències quan es tracta del primer o últim salt, hi ha una tendència a anar més ràpid al primer que al segon. Aquest fet deu ser a causa del cansament. Els que no he pogut especificar és perquè no he accedit a cap document per analitzar-ho, però no ho he trobat rellevant perquè ja hi ha un exemple general.

Taula 02: Salt de Plens

Any/Dia	Salt	Pulsacions	Vegades	Comentari
2010				
Dijous 3-VI	1r salt	150	9	-
	2n salt	-	-	-
Diumenge	1r salt	150	9	-
	2n salt	-	-	-
2011				
Dijous 23-VI	1r salt	160	9	-
	2n salt	-	-	-
Diumenge	1r salt	-	-	-
	2n salt	150	7	-
2012				
Dijous 7-VI	1r salt	155	10	-
	2n salt	160+160	4+3	Aturat i reprès
Diumenge	1r salt	150	8	-
	2n salt	150	11	-
2013				
Dijous 30-V	1r salt	160	9	-
	2n salt	155 + 160	4 + 6	Aturat i reprès.
Diumenge	1r salt	145	9	-
	2n salt	-	-	-
2014				
Dijous 19-VI	1r salt	155	9	-
	2n salt	160	6	Aturat
Diumenge	1r salt	150	9	-
	2n salt	155	9	-
2015				
Dijous 4-VI	1r salt	145	8	-
	2n salt	165	5	Aturat
Diumenge	1r salt	-	9	-
	2n salt	150	8	-
2016				
Dijous 26-V	1r salt	160	11	-
	2n salt	145	10	-
Diumenge	1r salt	-	-	-
	2n salt	-	10	-
Extraordinària	1r salt	-	-	-
	2n salt	-	-	-

La durada general de mitjana que té un salt de Plens és de quatre minuts. Durant aquest temps l'emoció i transformació física d'un mateix i de la plaça fa que la

música en formi també part i que el sol fet de sentir l'olor de vidalba i pólvora, l'escalfor, els nervis, la compressió, records de llums i colors vermells, verds i negres i esforços físics vinguin directament al cos, com una marca que a cada salt ha quedat marcat a la memòria corporal, siguin pocs o molts els viscuts, siguin, ni tan sols, observats i olorats des d'un racó o balcó de la plaça.

Voldria fer esment a *La marxa de la Patum*. Aquesta obra fou creada per Joan Baptista Lambert sota el nom de *Pasdoble de la Patum* i estrenada en un concert al juliol de 1929.³⁴⁹ Aquesta agradà tant que va provocar l'encàrrec de dels arranjaments que Joan Baptista Lambert va estrenar al cap de dos anys provocant una greu xiulada. Aquesta melodia avui coneguda *Marxa de la Patum* està basada amb la tonada del *Salt de Plens* i l'entrada dels *Turcs i Cavallets* i només té certs matisos rítmics que la varien. Aquesta marxa es toca al Passacarrers de dimecres al migdia, primer moment de la festa en què surten els Gegants Vells.

Per últim, voldria comentar els *Goigs del Gloriós Sant Ceferino* que agafen la melodia dels mateixos Plens per ser cantats. A la dècada del 1980 i 1990 un Ple que saltava, just abans de posar-li la careta, cridava amb insistència "que sant Ceferino ens ajudi". D'aquí nasqué una apropiació que derivaria cap a tots els Plens. Aquest Ple era Ramon Ferrer que va dibuixar el sant vestit de Ple, amb una paperina per barret, mitja lluna al pit i un fuet a la mà dreta. Fou oficial a partir del 1991 i en varen compondre uns goigs dedicats en base a la música del *Salt de Plens*.³⁵⁰ La lletra la féu Josep Freixa i Ñaco i diu així:

Ja hi som tots, ja hi som tots
els "merders" dels vestidors,
tremoleu, tremoleu
o sinó no saltareu.

Al gloriós sant Ceferinu
nomenem patró i guia
perquè sempre nit i dia

³⁴⁹ AGUSTINA (2010:17)

³⁵⁰ FREIXA (2010:33 i 34)

fem dels “Plens un niu d’amor”.

Nostra eina és la careta

els fuets i la corona

tots plegats farem rodona

al voltant del sant patró

Ja hi som tots....

Nostre lema és l’alegria

la Patum nostra senyera

i dels Plens la gran foguera

enarbora el nostre cor

Si pot ser us demanem ara

que tingueu un xic de vista

no allargueu gaire la llista

i que tots puguem saltar

Ja hi som tots, ja hi som tots...³⁵¹

Fer paròdia de goigs ha sigut una pràctica habitual en molts contextes festius. Un exemple proper pot ser el d’*Els Goigs de les Botifarres*.³⁵² Aquest sant Ceferí no té cap relació directe amb els Plens, el nom devia fer gràcia al que l’apel·lava. Uns anys després s’ha anat instaurant la processó de Sant Ceferino plena d’humor i paròdia amb la comparsa dels Plens i els afins. Un cop més ens trobem davant d’una anècdota d’ús i formulació que musicalment genera un seguit de rituals.

Tirabols

Els Tirabols marquen el final d’una Patum o d’un Passacarrers. Exceptuant la tanda dels de la Plaça Sant Joan els dies de les passades de nit, són a la plaça de Sant Pere. Guites i gent giravolten la plaça en sentit contra horari, mentre Gegants giravolten en un costat fins a l’últim Tirabol. El Tabal no para de sonar, té un so continu, el de les Guites, i després un toc diferent per cada melodia que sona. De melodies de tirabols n’hi ha quatre que es repeteixen seqüencialment en el següent ordre: *Tirabou*, *Vals-jota*, *La Patumaire* i *El Patumaire*. Normalment es fan quatre tandes,

³⁵¹ Extret del full de goigs reproduït a FRREIXA (2010:[36])

³⁵² SERRA (1913:105)

i l'encarregat de marcar-ho amb un codi intern amb els músics és el cap dels Gegants. A l'últim Tirabol els músics baixen de l'empostissat i es fa una volta amb els Gegants a la plaça, mentre les Guites segueixen la seva dansa. En aquest últim es toca *El Patumaire*, també conegut com *L'U*. També es juga entremig de les tandes en alentir el pasdoble per després accelerar-lo o amb *La Patumaire* fer ajupir tota la plaça amb la música aturada per reprendre-la amb un salt col·lectiu, talment com en els concerts de masses.

El nom prové d'una variant de la paraula *Tirabou*, nom amb què també s'associa la primera melodia del Tirabol. Els Tirabols podrien ser la bullanga que es genera quan es fixen més les comparses a finals del segle XIX. S'introdueixen tot de músiques com a final de festa, gresca final, amb tot de comparses barrejades i fent voltes per la plaça. Per això hi van anar a parar una tonada de joc representativa de festes del segle XIX com el *Tirabou*, i tot de melodies de moda com el vals-jota i el pasdoble que han restat fixats avui dia.

El 1978 aquesta gresca final es va instaurar també al final d'ela Patum de Lluïment. Anteriorment hi ha el record que es feia una sola tanda de Tirabol, però progressivament a finals de segle XX s'han ampliat molt els cicles fins a augmentar-se a fer-se quatre tandes, habitualment. És una forma d'allargar més la festa. No estan tancades les tandes que es faran, i es tria cada vegada. Aquesta decisió es pren entre el cap dels Gegants i els músics, que amb un codi gestual marca les tandes de Tirabols que es faran.³⁵³ Tot i així, els músics poden fer-ne o no cas. Dependrà molt de l'hora i el cansament general. Solen ser entre una tanda i quatre, com a molt.

El 1993 Ricard Cuadra va aconseguir introduir la quarta melodia dels Tirabols (que es toca en tercer lloc), que consisteix en un pasdoble que anomenen *La Patumaire*, atribuït al músic Lluís Sellart i Espelt.

Fer Tirabols d'aquesta manera no hauria sigut exclusiu de Patum, i hauria pogut ser una manera habitual de fer el toc final de moltes festes berguedanes, possiblement també al Elois. En tot cas, a Patum, serveix per allargar i fer bullícia i eternitzar més

³⁵³ Codi explicat per Maria Gelabert.

el final. A la vegada, després d'un salt de Plens permet fer fluir la plaça i generar-hi moviment. Perquè quan no hi ha música no hi ha moviment, i quan no hi ha moviment hi ha problemes.

Tirabou

El *Tirabou* és la melodia original d'aquest moment. De fet, *tirabol* i *tirabou* són la mateixa paraula amb variants fonètiques finals en què la [l] i [u] canvien amb facilitat. Aquesta melodia té dues parts i és una melodia família del contrapàs. Cada part consta de sis compassos (divisió binària, subdivisió ternària) repetits. Es toca dos cops seguits i prou, a cada tanda. També rep el nom popular de *La banya de bou* i en partitures antigues hi consta el nom de "contrapàs".³⁵⁴

El contrapàs és una dansa que va predominar a gran part de la Catalunya Vella. Es va ballar molt durant l'Antic Règim. Carles Mas l'ha associat a una família de balls que trobem a gran part del Pirineu, una mena de cadena pirenaica que comparteix la part basca, gascona i catalana que emparenta contrapassos amb *sauts* de Biarn o els *jautziak* bascos. Aquests balls tenen en comú diferents aspectes.³⁵⁵ Per una banda, un sistema de motor rítmic continu basat en un caminar amb rebot constant. A partir d'aquí, hi ha unes melodies de frases de diferents llargades. Coreogràficament, la dansa juga a marcar el final de cada frase, fet que Mas anomena "sistema cadencial", i concretament "estructura coreogràfica cadencial irregular continuada".³⁵⁶ El contrapàs és ballat de forma circular, en cadena oberta. Molts d'aquests balls de la família són en cadena o cercle, agafats o no de les mans. Les sardanes, en model antic, formen part d'aquesta família de balls, però més senzilles i curtes que els contrapassos. Hi ha una relació antiga amb la família de balls de *branles* antics que es ballaven a gran part d'Europa en època del Renaixement. El coneixement de ballar el contrapàs, tret d'algunes poblacions que han seguit ballat certes formes de contrapàs i sardana antiga³⁵⁷, és una forma de ballar que va passar de moda. Sobretot rep un trencament amb la moda de la

³⁵⁴ RUMBO (2001_b:338)

³⁵⁵ MAS (1988:23)

³⁵⁶ MAS (1988:21-23)

³⁵⁷ Prats de Molló, Sant Vicenç de Torelló, Sant Feliu de Pallerols, Banyoles, Sant Genís de Palafolls, etc. (Molts d'ells reproposats a partir d'estudi de documents).

segona meitat del segle XIX de les sardanes. Els contrapassos eren vistos antics, i se'ls atribuïa, des de la intel·lectualitat, els atributs de rural i de muntanya (juntament amb sardanes curtes i altres balls de plaça com les corrandes, balls rodons, etc.).³⁵⁸ Anna Costal ha destacat el punt ideològic per sobre i tot de les modes: “[...] el contrapàs va desaparèixer definitivament de l’Empordà després de La Gloriosa per motius ideològics, no pas per *invasió* dels balls moderns [...]”³⁵⁹ Hi va haver diferents intents de “recuperar” aquest antic contrapàs al llarg del segle XX, però el cert és que a finals del segle XIX hi va haver un trencament volgut amb el que representava el contrapàs. Havia adquirit una connotació de mostra dels estaments socials amb les figures dels capdansers. També, el contrapàs utilitzava com a recurs mnemotècnic la història versificada de la passió de Crist, una història sabuda i controlada per algú dels segles XVIII i XIX. Els liberals, titllaven aquesta vinculació de simbolització conservadora i carlista, en contra la llibertat anhelada que veien reflectida en les noves sardanes modernes.³⁶⁰ Coreogràficament, les sardanes modernes van simplificar molt el sistema respecte els contrapassos i amb un clar èmfasi a l’aspecte modern i alfabetitzat de comptar i repartir, cosa que amb els contrapassos es feia sense càlcul matemàtic.³⁶¹ La sardana passà a ser un símbol republicà, mentre que el contrapàs fou vist com a carlí. Aquest fet fa que a certs llocs de muntanya i pobles de marcada tendència carlista mantinguin uns anys més el contrapàs.³⁶²

Quan es va anar deixant de ballar el contrapàs, algunes melodies i fragments van restar en un format més curt, associat a danses carnavalesques o d’un moment concret. Seria el cas de molts balls –ara reduïts al món infantil– com poden ser el *Contrapàs Xinxina o Xinxilla, de la Pila, la Sardana de l’Avellana* i altres formes que no en porten el nom. Anna Costal associa algunes formes de contrapassos curts com a mofes fetes pels republicans. En aquest ambient i citant Aureli Capmany ha explicat:

³⁵⁸ COSTAL (2014:176)

³⁵⁹ COSTAL (2014:360)

³⁶⁰ COSTAL (2014:359-361)

³⁶¹ MAS (1988:20-23)

³⁶² COSTAL (2014:359-364)

Els republicans no només van deixar de ballar contrapàs 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 el pretext de fer gatzara». [...]. Aquesta època «relativament moderna» bé podia ser la dels anys 1860 i fins a 1875.³⁶³

Per tant, el *tirabou*, segons aquesta cita i visió seria un malnom d'una burla paròdica i irònica del contrapàs que va tenir lloc a finals del segle XIX. El DCVB té cinc excepcions de la paraula. Entre elles en destaco tres:

1. Contrapàs llarg que ballaven moltes persones formant cadena i guiades pel ballador del cap, el qual sovint havia d'estirar la corrua de balladors i fer-la seguir gairebé arrossegant-la, perquè molts dels dansaires no sabien ballar. [...]
2. Ball final de la revetlla de Sant Joan, en què els més agosarats ballen a cavall dels animals (Berga, ap. BDC, XVIII, 70).
3. Joc d'infants, en el qual agafen una corda o cordill llarg, que a un cap porta lligat un objecte qualsevol, i corren estirant la corda i fent xivarri (Empordà). [...] ³⁶⁴

En aquestes tres accepcions es troba una connotació despectiva a la paraula *tirabou*. En el primer cas, queda clar. Ve citada del *Diccionari de la dansa* que tot seguit explicaré. En el segon, hi ha la idea de proesa, divertiment i follia. Aquesta ve citada de l'obra del perpinyanenc Pau Berga. En la tercera, hi ha la idea fer soroll pesat, i estirar-ho com a joc de nens, i amb soroll. La referència a Berga va associada. El *Diccionari de la Dansa*, a la veu de "Ball de tirabou" ho defineix directament així:

Nom despectiu aplicat al Contrapàs. És degut aquest nom al fet que quan els que ballaven el Contrapàs no el sabien bé, el davanter que menava el ball i que rebia el nom de cap tenia grans treballs per a fer seguir la renglera de dansaires, la qual, com que lliscava amb dificultat, havia ell

³⁶³ COSTAL (2014:362)

³⁶⁴ ALCOVER i MOLL (1986)

molt sovint d'estirar-la i gairebé arrossegar-la, cosa que donava la sensació d'un bou estirant un pes feixuc.³⁶⁵

Tot seguit, també ha apuntat alguna cita en aquest sentit, però també ha afegit que en alguns llocs va substituir plenament el nom de "contrapàs". En aquest aspecte el diccionari cita el fragment d'un poema de Riera que diu:

Mare meva, quin xivarri!
 Reina pura, quin soroll!
 Mig Girona formigueja
 per los voltants de la font
 i dóna adéu a la festa
 despedint-la amb *tirabous*
 i sardanes com aquella
 del «Bon dia, Lianor.»³⁶⁶

Per tant, el tirabou fa una referència de disbauxa del contrapàs i que sovint serveix per tancar festes i gatzara final, bullanga conclusiva d'una festa. Els Tirabols de Patum es troben en un moment on tot gira, tot se sent superat, s'està concloent la festa. Un joc més lliure després del marcat ritual de cada dansa, de cada salt. Com si tot embogís finalment, en un moment sentit de màxima llibertat.

Enric Vigo, en referència al Pallars, va explicar una forma de ser d'aquest contrapàs de sobrenom "tira bou". Tot el poble s'agafava la mà, la gent més gran es posava a davant i els anaven seguint els cada cop més joves, progressivament. Tanmateix hi havia un joc a "la caiguda de la música"³⁶⁷, en què alguns estiraven en sentit contrari, provocant una lluita d'estirar entre un cantó i un altre, com si fos un joc d'estirar la corda, afegint-s'hi gent a ajudar. Vigo, hi va afegir un element llegendari en aquest punt:

Armant-se una batalla fenomenal, [els] uns tirant endavant i els altres estirant enrere, fins haver-se donat casos d'haver arribat la tossuderia dels uns i dels altres a ser tan gran que anaven a buscar un parell de bous

³⁶⁵ AMADES i PUJOL (1936:471 i 472)

³⁶⁶ Citat per AMADES i PUJOL (1936:472)

³⁶⁷ Segons les referències al contrapàs xinxa, entenia per "la caiguda" la segona part de la tonada.

per arrencar-lo, posant-los en un cap, agafant-s'hi ben fort els del davant a la cua i d'aquesta manera podien anar endavant, i per això en diuen el contrapàs del Tira Bou.³⁶⁸

Sigui veritat o no, aquesta idea remet més a danses-joc com tantes altres hem anat trobant en referència als Nans Nous i d'altres. I aquesta idea de tira bou, pot recordar la mateixa idea del joc d'arrencar-cebes. Les melodies que va citar Vigo són molt semblants entre elles i són representades sota els noms de *contrapàs xinxilla*, *contrapàs de la pila*, *contrapàs de la teia* i *contrapàs tira bou*.³⁶⁹ Aquests contrapassos tots tenen una mena de joc associat, que es pot relacionar amb tot de balls de Carnaval com el *Ball del tio-tio*, *del Drac*, o les farandoles, entre altres.³⁷⁰ Aquesta melodia, amb breus variants melòdiques, és a la vegada pràcticament igual a la que trobem sota el nom de *tirabou* a Berga.

La tonada que sona a Berga no és exclusiva, per tant. Se'n troben moltes variants a altres zones, com el Pallars, la Cerdanya. Una referència molt semblant és la que al *Costumari Català* Joan Amades referència amb una tonada molt semblant, notada per Josep Tomàs, en relació a un ball de falles de Sant Joan.

Vals-jota i La Patumaire

Durant gran part del segle XX molts balls de plaça van incorporar la "jota aragonesa" i el "vals-jota" com a finals de festa. Molts exemples ho mostren. Proper a Berga, a Tuixent, Josep Ferrer i Costa "Pepito Ferrer" després de tocar la suite dels *Llancers* acabava tocant un vals-jota. Era un moment que permetia agafar-se amb diversió entre parelles en un ambient considerat distès, alegre i per a tothom, a més d'una opció per ballar en parella.³⁷¹ Enric Vigo també va explicar casos semblants a

³⁶⁸ *Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, consultat a la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals i propietat de l'Abadia de Montserrat/SèrieB, B-128, rotlle microfilm 24.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ FALCÓ (2012:34-39)

³⁷¹ FALCÓ (2006:25)

principis del segle XX al Pallars on en acabar els balls plans es feia una “jota aragonesa”.³⁷²

Les jotes es van posar de moda com a ball popular al nord de Catalunya en aquesta època. Abans es trobaven com a dansa habitual a gran part de la Catalunya Nova i arreu de la Península Ibèrica. Va ser una forma musical molt difosa durant el segle XVII i XVIII. A finals del segle XIX es va folkloritzar, s'estandarditzà i s'adoptà com a identitària d'Aragó –un fet que quedaria remarcat durant el franquisme-. Compositors de balls de moda, que difonien les seves músiques amb el primer cinema mut i amb rotlles de pianola, van ser partícips de difondre l'exotisme d'aquestes jotes, juntament amb els pasdobles toreros. Per tant, a diferents balls de festa major de Catalunya s'incorporen tota aquesta moda de jotes instrumentals i pasdobles amb clars aires exòtics. Van ser molt difoses a través de les sarsueles, que van generar aquesta imatge exòtica. És més, els compositors catalans van començar a imitar i ser grans compositors i arranjadors d'aquestes músiques. A gran part de Catalunya, es van acabar anomenant aquestes jotes, com a valsos-jota, ja que es ballaven en forma de vals, però més saltat.

Les jotes tenen diferents variants melòdiques que, a certs llocs, han quedat fixades en una estructura i han esdevingut “dansa” d'un lloc i una festa concreta. A les Terres de l'Ebre es pot observar aquest fenomen plenament. Aquestes acostumen a ser fixades de forma instrumental i per ser ballades. Tenen una part de melodia fixa que es repeteix com a inici, i entremig, equiparable a la idea de “tornada” d'una cançó, i una part de solista, amb valors rítmics més llargs, imitant la veu cantada. Pel que fa al ball, el sistema d'aquesta segona part hi ha els punts en què les dones provoquen els homes de seguir. Quan aquestes s'han tocat al nord, com a vals-jota aquesta variació només és pràcticament melòdica i no representa un canvi coreogràfic destacat, més enllà de la intenció i adaptació dels balladors. Aquestes melodies acostumen a incloure una introducció que presenta el ritme i el to i una cua final.

³⁷² *Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, consultat a la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals i propietat de l'Abadia de Montserrat/SèrieB, B-128, rotlle microfilm 24.

Quan al mig dels Tirabols sonen el vals-jota i la incorporació de la Patumaire, formen part d'aquesta tendència de principis del segle XX que va quedar fixada i com una forma de festa.

Ricard Cuadra va trobar la partitura de *La Patumaire* que havia compost el berguedà Lluís Sellart i la va introduir el 1993, any en què va també començar la proposta del concert de Música Oblidada de la Patum, o es van introduir nous i antics arranjaments a plaça. El nét de Lluís Sellart dirigeix avui la Cobla Pirineu.

El Patumaire

Aquest pasdoble no només sona com a Tirabol sinó que és la melodia itinerant de les nits de dimecres i dissabte que condueix Gegants i gent d'un salt a un altre entre els carrers de Berga. És una de les melodies que al segle XXI marca més la globalitat de la festa. Això és degut a l'augment i massificació dels Passacarrers. S'ha tornat la manera necessària i de seguretat per fer avançar totes les passades de nit. Sense el so del pasdoble de *L'U*, com també és conegut *El Patumaire*, la gent no avança, i a conseqüència hi ha dificultats de generar situacions de bloqueig gens desitjables.

S'atribueix la melodia, o arranjament, a Josep Cristòfol "Pepito Manyà", fiscorn dels Montgrins. S'explica que es basà en dos pasdobles: *El arte taurino* i *El Algabeño*.³⁷³ *El Algabeño* és un pasdoble de José Salvador Martí.³⁷⁴

Segurament, talment com es fa a les passades de dijous i diumenge al matí, s'anaven fent més melodies, i el pasdoble va bé per caminar, pel fet de ser de dos temps. Aquesta peça en algun moment va prendre forma de ser pràcticament l'única utilitzada per fer aquest avançament. Rumbo situa el moment de "fixació" d'aquest pasdoble el 1939.³⁷⁵

³⁷³ MONEO, M. (2009:21); RUMBO i ESCOFET (2001_b:339); BERTRAN (2014)

³⁷⁴ També hi ha un pasdoble homònim d'Antonio Sánchez Jiménez, compost a finals del segle XIX. Però aquest no l'és. La publicació en piano surt el 1901- BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (s/n).

³⁷⁵ RUMBO i ESCOFET (2001_b:339)

El pasdoble segueix un estructura prou recurrent d'aquest ballable. L'esquematzitzo de la següent manera:

Introducció	
acords	
A	
acords	
A	
B	
B	
Pont	Modulació a Major
C	
C	

Un pasdoble que també és tocat a les passades del matí, *L'Aligot* de Joaquim Saderra, té la mateixa estructura. Pel fet de ser tocat en un moment diferent i per no ser tan exclusiu de Berga avui, no ha esdevingut *El Patumaire*. En canvi, a Olot, sense *L'Aligot* es fa difícil d'imaginar l'entrada de festa major amb els Gegants. El moment, el ritual, la repetició eterna transforma el significat i l'emoció que provoca cada música, i aquest n'és un exemple.

Un altre cas semblant, tot i que no combina mode menor i major com en els altres dos pasdobles, és *El Gegant Vell* de Jaume Sala.³⁷⁶ Jaume Sala havia tocat i dirigit gran part de les formacions musicals que van transcórrer amb el sobrenom d'*Els Saletes*. Segons Joan Sala la va compondre entre els anys en què hi va tocar (entre 1887 i 1971).³⁷⁷ Ricard Cuadra el redescobrí i el va reinstrumentar per al concert i enregistrament de *Música Oblidada*.³⁷⁸ La part final del pasdoble és equivalent – amb variacions- a la part C d'*El Patumaire*, que probablement és la que és equivalent a *El Algabeño* de José Salvador Martí, però que no ha sigut possible comprovar-ho. Actualment es toca a les passades dels matins de dijous, dissabte i diumenge en què es va a buscar els administradors per acompanyar-los a ofici, talment com *L'Aligot* i dos pasdobles més.³⁷⁹

³⁷⁶ Jaume Sala va entrar a tocar amb els Saletes el 1900 i la va dirigir durant gairebé seixanta anys. No se sap quan va compondre aquesta peça, però fou entre el 1900 i el 1971, any en que morí. (SALA, 2010_b:22)

³⁷⁷ SALA (2010_b:22)

³⁷⁸ BANDA DE L'ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA DE BERGA (1995)

³⁷⁹ A l'anada a ofici a més de *l'Aligot* i *El Gegant Vell* es toquen dos pasobles més: *Lluytem i Por la Patria*.

Hi ha hagut diferents usos del pasdoble *El Patumaire* a la mateixa Patum. Avui un seguit de comportaments l'acompanyen. Per la gent és corejat fortament a sobre els músics Mentre s'intenta saltar al seu ritme. L'hipnotisme de la constant repetició genera una inèrcia que sols queda trencada quan a la part final hi ha un silenci que la gent aprofita per aixecar la mà i fer el crit. Els músics han anat trobant diferents formes de jugar amb el pasdoble.

El 6 de juny de 2015 el Barça s'enfrontava a la Juventus a la final de la Champions League de futbol a Berlín. A Berga era Patum, el Passacarrers de dissabte. Bars i cases connectaven amb el partit, però com a tants pobles una pantalla gegant va ser col·locada a l'Avinguda del Canal Industrial. Al Passacarrers hi havia molt poca gent per ser dissabte, dintre el que pot ser "poca gent" a comparativa. Les pantalles dels bars propers i algunes ràdios i telèfons mòbils anaven comunicant del primer gol del Barça, i després un segon de la Juventus, un empat patidor. Però *El Patumaire* anava enllaçant cada salt amb lleugeresa i entre aquells per a qui el Barça no era una prioritat aquella nit. Al minut 68 va marcar el Barça i passats set minuts de descompte Neymar va marcar el resolutiu 1-3 que donava la victòria al Barça, i amb ella la copa d'Europa. El Passacarrers es trobava arribant a la plaça del Forn i els músics van canviar el paper a mig Passacarrers, per una partitura que conduïa *El Patumaire* a l'*Himne del Barça*. L'endemà a plaça, en Plens Tirabols es va repetir l'arranjament que havia preparat Sergi Cuenca, en una de les tandes. En el moment d'entrar a la secció B i major va sonar la segona part de l'*Himne del Barça*. Les Guites lluien les banderes blaugrana a la seva esquena mentre esbojarrades seguien girant la plaça, i els Gegants voltant i voltant al racó de davant de l'Ajuntament. Els crits de "Barça, Barça, Barça!" amb les mans aixecades van donar peu a la continuació d'*El Patumaire*. Un cop més la música va permetre expressar quelcom superposat a la festa, i tot amb l'enginy de músics per conèixer els codis i el seu marge per encabir-ho a la festa.

Un pràctica recurrent és l'alentiment de tota la part A. Un ritme processional s'apodera de la festiva caminada amb una clara paròdia a certes marxes fúnebres, marxes mores del País Valencià, o en definitiva de processó. En aquest moment els

referents cinematogràfics es fan palesos.³⁸⁰ Una patètica fanfara, remarcada amb *trinos* descendents de trompetes i aguts dels de vent fusta permet als músics lluir-se i mostrar el seu poder a la plaça. Tocada així al mig, tot el Tirabol o Passacarrers es mou a càmera lenta. Genera un efecte grotesc entre la festa i la paròdia d'una marxa així. En arribar la part en tonalitat major tota, un *accelerando* progressiu i desenfrenat desemboca en la màxima rapidesa de bogeria de Gegants voltant i Guites saltant en una conclusiva barreja i una excitació màxima de la gent. En aquest aspecte també cal dir que a la part C, en moments més d'esbarjo com els Passacarrers, hi ha modificacions de l'acompanyament rítmic que juguen amb remarcar més el contratemps amb influències més roqueres. Aquestes llicències interpretatives es poden veure en les dues formacions diferents que avui toquen a Patum.³⁸¹

Amb *El Patumaire* s'acaba cada tanda de Tirabol i és l'última música que es toca a plaça amb un Tirabol de músics i Gegants fent volta a peu pla. Un pasdoble que provingui d'on provingui representa tota la part menys formal de la festa, amb una certa llibertat d'acció per a músics i balladors. Per últim voldria comentar que als Tirabols, Guites i Gegants es mouen diferent segons la tonada. Especialment la diferència es pot destacar més amb les guites, que intenten fer salts als valsos-jota. Pel que fa als Gegants, en general, recalquen els moments de més èmfasi de la forma més habitual: voltar. Els dos Gegants Vells tenen un cercle cada un en què cada Geganter el fa ballar, alguns amb molta gràcia. I es mostra l'agilitat de fer-lo moure mostrant la lleugeresa del voltar. Quan un Gegant "està content" o vol fer honor: volta. Als llocs amb Gegants històrics acostuma a vigilar-se molt el moviment dels Gegants. La forma de moure's els gegants a Berga contrasta amb la formes que es poden veure a llocs en que es mouen de costat. El moviment dels Gegants de Berga, Solsona o Olot és vertical i l'èmfasi es marca girant. Aquestes voltes també

³⁸⁰ *Amarcord* de Federico Fellini (1973) presenta una de les primeres escenes de la crema de la foguera de sant Josep, la falla, amb una banda tocant. No fa aquest lent, però parodia irònicament les fanfàrries en una escena de contradiccions grotesques. Alguns dels models sonors ja es veien representats en la pel·lícula *Fanfare*, de Bert Haanstra (1958).

³⁸¹ En els Passacarrers la Cobla Pirineu té fama de tocar menys que la Cobla Ciutat de Berga. Se'ls culpa així a ells de la lentitud més gran del Passacarrers de dimecres respecte el de dissabte. Cal dir, després d'algunes observacions que quan el seu director, Lluís Sellart, se'n va a mig Passacarrers la banda toca més i s'esplaia més en fer aquestes variacions.

s'utilitzen en forma d'honor quan es passa per casa d'algun geganter vell o algú important, o abans de tancar. Als Tirabols de Patum els geganters es llueixen a fer-lo voltar bé en els bons moments, especialment finals. I el vent de les faldilles movent-se ràpid refresca amb gràcia mentre sona cada una de les tonades del Tirabol.

Ella s'ho Pensa

Als Passacarrers de dimecres i dissabte a la nit hi ha un moment quan *El Patumaire* ja no és la peça d'avançar caminant. Després dels Tirabols a la plaça Sant Jaume s'encara el carrer Major per arribar al final d'un llarg Passacarrers a la plaça de Sant Pere, on hi haurà més Tirabols. En aquest trajecte de 350 metres es toca repetidament una música que anomenen *Ella s'ho pensa*. Joan Sala informa que es pot arribar a interpretar entre 40 i 50 vegades.³⁸² És un moment en què es canta molt, fins i tot en certs moments s'ha parlat d'aquesta peça com a *El Cant del Poble*, segurament per una interpretació en què Josep Armengou va destacar que ha sigut més cantant, més que no pas en relació a la cançó d'Amadeu Vives i Josep M. de Sagarra.³⁸³

Acabat el Tirabol a la [plaça] de Sant Joan, la sorollosa comitiva puja, carrer Major amunt, cap a la de Sant Pere corejant a cor què vols *l'Ella s'ho pensa...* que entona la banda, subratllat tot plegat pel repic persistent i profund del vell Tabal. La tonada i el traüt s'allarga fins a la plaça de Sant Pere, on, amb un altre Tirabol, més esbojarrat encara, s'acaba la tabola.³⁸⁴

Josep Armengou va explicar que al segle XIX es va fer un mirinyac molt gran a la geganta. I la gent va començar a cantar la següent lletra amb la tonada de *l'Ella s'ho pensa*. La gent va crear aquesta, lletra que segons Armengou encara es cantava al 1969.³⁸⁵

³⁸² SALA (2010:24)

³⁸³ LA PRINCIPAL DEL BERGUEDÀ i COBLA BARCELONA (1969)

³⁸⁴ ARMENGOU (1969:[2])

³⁸⁵ ARMENGOU (1969:[3]) i FELIPÓ i CUENCA, comp. (2008:16)

Ella s'ho pensa
 que li està bé
 sembla les bótes
 del meu celler!

Com tantes altres músiques de Patum, aquesta ha generat un gest col·lectiu que hom repeteix intentant superar la pujada d'un carrer que atapeït de gent i prou estret es va fent llarg. La melodia té tres parts contrastades, i s'acaba al final sempre amb la segona al final de tot. La segona part presenta la part que hem citat de la lletra que es recalca amb uns bots precedits d'una ajupida prèvia. Aquesta part els músics n'exageren el retard de la figura rítmica parodiant un dramatisme que diverteix. La tercera part s'assembla a la primera a nivell rítmic. El ritme de la primera i tercera part pot recordar al de Tirabol, i per tant de certs contrapassos curts que he anomenat unes pàgines més enrere. També pot recordar a la segona part d'*El Ball de Sant Ferriol*. Ara bé, tal i com s'interpreta avui dia l'atractiu rau en un ritme coix que podríem esquematitzar com a: breu-breu-llarg. De ritmes coixos, *aksak* com s'han donat a conèixer en el camp de l'etnomusicologia, s'han anat perdent a causa d'una homogeneïtzació regular de les músiques. *L'Ella s'ho pensa* ho fa dins un marc de Patum, plenament conegut i contrasta de ple amb la idea que a Catalunya i a l'àrea Mediterrània no hi ha ritmes coixos. *L'Ella s'ho pensa* apareix a altes hores de la nit. Es porten hores i hores de Passacarrers que varien cada any, però que fins a finals de Tirabols fàcilment poden arribar a vuit hores. Hi ha molt beure i tanmateix qui va coixejant la melodia ho fa en concordança amb la resta del carrer.

Cada vegada hi ha hagut un èxit més gran de *L'Ella s'ho pensa*. Voler fer-lo en aquest tros de Passacarrers, amb pujada i amb la quantitat de gent que s'hi aplega és ben bé una epopeia. Fa arribar a dir als músics que caldria escurçar el tros de recorregut en que es toca. Amb el pasdoble d'*El patumaire* és més fàcil fer avançar la comitiva. Tot i així, ha quedat tan instaurat que la gent canviar-ho es percep com a complicat. I és que hi ha transformacions que entren dins les lògiques i adaptacions de la festa, compartides. En canvi, forçar canvis per part d'una persona o col·lectiu pot generar un conflicte com va passar quan es va afegir música al salt de Maces.

Ball de Maces

El 1963 es va estrenar a mans dels Saletes la música de Joan Trullàs pel Salt de Maces. L'estrena va ser rebutjada i xiulada per un gran sector de gent. Alguns encara ho fan quan avui s'interpreta tan sols a la Patum de Lluïment. Joan Armengou ja avisava que seria un error posar-n'hi:

[...] el salt de les Maces no arriba a dansa –i dissortat el dia que algú pretengui desvirtuar el primitivisme d'aquest salt-.³⁸⁶

Armengou escrivia això el 1969 i ja devia ser partícip d'alguna discussió al respecte. Perquè la proposta provenia de la “taula dels savis” del cafè del Teatre Patronat on hi havia Juli Cardona, Jaume Sala, Mn. Armengou, Climent Peix i Joan Trullàs, compositor que faria la música per al salt de Maces.³⁸⁷

Anys després, Armengou va explicar, a la nova edició, com havia anat tot. Aquest fet fa pensar que malgrat que es deuria estrenar el 1963 no volia dir que es fes regularment els següents anys i la discussió plasmés el resultat actual en què només es toca per lluïment.

La innovació va ésser protestada repetidament pel públic, sobretot els primers anys. Ningú no discutia la qualitat de la música, sinó simplement la innovació, que comportava, demés, el canvi en els salts i les evolucions dels diables, amb un resultat lamentable, i també la modificació del ritme del Tabal.³⁸⁸

La tonada comença amb una introducció d'acords. Tot seguit la melodia es compon de dues parts repetides. El ritme és altre cop com aquests contrapassos curts, que van sortint al *Tirabou* o segons com a *l'Ella s'ho pensa*. Joan Trullàs coneixia bé la festa i no és d'estranyar que s'inspirés en la resta de codis que musicals que hi apareixien. El final fa una cua especial per fer un final ben marcat. Joan Sala especifica que durant la introducció les Maces aprofiten per encendre els fuets i

³⁸⁶ ARMENGOU (1968_a:54)

³⁸⁷ SALA (2010_b:22)

³⁸⁸ ARMENGOU (1968_b:84)

que la durada dels fuets marca el final de la peça, que no acaba fins que no hagin petat tots.³⁸⁹

Himne de Berga

El 1899 es féu una gran festa a Berga que celebrava la inauguració del Canal Industrial. Es feren diferents actes de celebració que van comptar amb il·luminacions, focs d'artifici, globus i, com no, Patum. Aquest canal permetia dura aigua del Llobregat a Berga i va donar molta feina i opcions industrials que albiraven un progrés immediat. Les obres duraren quinze anys i en aquest temps es va crear el Casino del Canal, una entitat on hi havia els músics Antonio Heras i Enric Font que permeteren crear el Cor Canalista. Fou aquest cor que estrenà l'himne de Berga que va ser compost per Jaume Biscarri, de Barcelona, per encàrrec de la Junta del Canal, amb lletra d'Enric Ribera.³⁹⁰

L'himne es va celebrar a l'acte central de la festa en què es beneïa el canal. En aquest moment es va interpretar cantat pel cor. Les diferents figures de Patum acompanyaven la comitiva de la inauguració. Al cap de quatre mesos l'ajuntament va encarregar al mateix Jaume Biscarri un arranjament per a banda, que passaria a ser l'himne de l'ajuntament de Berga.³⁹¹

Aquest es toca a l'entrada a ofici i a la sortida de dijous i diumenge de Corpus just abans de la Patum de lluïment en què les diferents comparses fan passadís perquè passi una mena de reducte de la processó que porta les autoritats, administradors i representants protocol·laris de l'Ajuntament a l'Església i de l'Església a l'Ajuntament.

³⁸⁹ SALA (2010_b:23)

³⁹⁰ SALA (2010_b:23)

³⁹¹ SALA (2010_b:24)

Saltar, dansar i ballar

Les comparses de Patum fan salts, i la gent dansa i salta la Patum. Però el públic no ho balla, en canvi les comparses que no són ni Maces, ni Guites, ni Plens, sí que ballen. Josep Armengou diferencia els salts de les danses i els ballets:

Les comparses de La Patum salten o dansen, segons els casos, al so del Tabal o al ritme d'un ballet popular. D'aquí ve que haguem de distingir entre *salts* i *danses* o ballets. Com a salts entenem aquells números en què els personatges no estan subjectes a un moviment rítmic, i són la Guita, les Maces i els Plens. [...] El ball dels Turcs i Cavallets ja és pròpiament una dansa, amb una coreografia ben estimable, d'un fort contingut mimic. [...] Els ballets dels Gegants i els dels Nans Vells tenen una forma musical idèntica. Vol dir que podrien ésser intercanviables. [...] Com a número final de La Patum tenim el Tirabol que no és cap dansa ni res ben determinat.³⁹²

Per tant, segons Josep Armengou, moure's al so del Tabal és "saltar" i fer-ho amb les melodies de la banda és "dansar". Ballar no és el verb més utilitzat com a acte a Patum, però entre les comparses que ballen pot aparèixer. En canvi, sí que apareix el seu substantiu en les maneres d'anomenar moltes de les músiques: *ball de nans vells*, *ball de gegants*, *ball dels nans nous*. O la variant de "ballet".

Veient aquesta varietat lèxica i amb aplicacions tan variades cal remetre's a alguns dels usos històrics d'aquestes paraules. Per una banda, la diferència de ball i dansa era una distinció important als segles XV i XVI i que perdura en moltes activitats els següents segles, fins i tot a en matisos actuals. Carles Mas defineix així la diferència, en referència a l'època antiga:

Hi ha dues categories ben definides i que requereixen un ritual, uns usos i un estil diferent: les *danses* i els balls. Al segle XV ja es defineixen amb precisió els gèneres de la baixa dansa i el dels balls o ballets (*balletti*), i fins

³⁹² ARMENGOU (1969:[3])

al segle XVIII aquesta distinció serà encara vigent per als mestres de dansa i el seu repertori.³⁹³

Diferents exemples mostren la diferència que la diferència entre balls i danses podia constar de diferents aspectes. Per exemple, els anomenats "balls" es ballaven tocant castanyoles i amb el cap cobert (per part dels homes) i se saltaven més. En canvi, les "danses" eren d'una connotació més noble. Actualment "dansa" té un matís d'especialitat, ja sigui per l'organització que comporta o, sobretot, pel seu simbolisme.³⁹⁴ De fet, "dansar" és una paraula més nova, i amb un cert matís de rebuscada.³⁹⁵ "Ballar", en canvi, és present a totes les llengües romàniques, tot i que com a verb llengües com el francès l'han substituït plenament per "dansar".

El mot saltar té una etimologia que té a veure en sortir i en elevar-se i és històricament sinònim de ballar.³⁹⁶ "Ballar" s'ha assimilat a "dansar" i "saltar" ha quedat amb un significat diferent, o matís. Tanmateix, a Patum, malgrat es diferenciï saltar i dansar, és remarcable l'ús habitual de parlar de "salt" i de "saltar", que és l'acte que es fa per participar a Patum, especialment amb el so del Tabal.

Cantar la Patum

A Patum es canta. Es canta a sobre les melodies durant al festa, es canta quan es juga a fer Patum, es canta per reivindicar emblemes o fer gresca en grup, es canta als bars per fer el vermut de festa, es canta ballant sardanes i es canta durant l'any per recordar les músiques de Patum.

No posseïm cap melodia de La Patum amb lletra pròpia. Les tonades La Patum són, genuïnament, melodies de dansa, no de cançó. I a desgrat de tots els intents d'adaptació de textos, La Patum resta el que ha est sempre: acció i prou.³⁹⁷

³⁹³ MAS (2009:262)

³⁹⁴ FALCÓ (2012a:9)

³⁹⁵ COROMINES (1982, vol.3:16-19)

³⁹⁶ COROMINES (1982, vol.7:625-630)

³⁹⁷ ARMENGOU (1969:[4])

Les músiques de dansa, quan no tenen lletres ha sigut comú que la gent en creï i n'adapti. Ja sigui per cantar-ho com a record, per riure un moment o com a recursos mnemotècnics o de substitució per als assajos. Les músiques de Patum tenen lletres associades transmeses de manera oral. Tot i així, avui no són gaire conegudes per la gent més jove.

Joan Armengou deia: «tot i que la gent ha anat empeltant algunes lletres fragmentàries a les melodies de La Patum, el cant, com hem dit, no forma part de la festa. I, encara, d'aquests parracs literaris, en tenim ben pocs.»³⁹⁸

Hi ha diferents lletres associades a les músiques de Patum. Tot seguit en faig una relació en què no hi faig constar totes les músiques de Nans Vells o Gegants, ja que ja han sigut prou comentades a l'apartat corresponent. Tampoc incloc algunes de les poesies fetes per ser cantades amb la música, amb autor conegut. Jaume Huch fou qui composà diferents poesies per ser cantades amb la música de Patum i també en recollí i publicà.³⁹⁹ Tot seguit, mostro en format de resum de moltes d'aquestes cantarelles en la següent taula:

³⁹⁸ ARMENGOU (1969:[4])

³⁹⁹ HUCH (1950_a), HUCH (1950_b) i HUCH (1950_c)

Taula 03: cantarelles

<i>Turcs i Cavallets</i> (entrada)	A la roca el sol hi toca a la roca el sol hi neix; més m'estimo la xicota que una bossa de diners. ⁴⁰⁰
	A la plaça de Sant Pere mig Berga s'hi ha congregat que amb bullici i amb gatzara La Patum ja ha començat. ⁴⁰¹
<i>Ball de l'Àliga</i>	Ai, Peret, si en balles l'Àliga al davant de l'hospital... ⁴⁰² fes tres passes endarrere i tres més cap endavant. ⁴⁰³
<i>Els Nans Nous</i>	... que demà farà un bon sol es pensaven que era un home i era una fulla de col. ⁴⁰⁴
<i>Plens</i>	A l'estiu i a l'hivern els dimonis a l'infern; a l'hivern i a l'estiu els dimonis al caliu. ⁴⁰⁵
	A l'estiu i a l'hivern els dimonis a l'infern; tres als peus ⁴⁰⁶ , quatre ⁴⁰⁷ al cap i un a cada costat. ⁴⁰⁸
<i>Tirabou</i>	Jo en tinc una banya de bou i encara més coses; ai noia, si et vols casar amb mi mai més seràs pobra. ⁴⁰⁹
<i>Ella s'ho pensa</i>	Ella s'ho pensa que li està bé: sembla les bótes del meu celler. ⁴¹⁰

Algunes d'aquestes lletres (l'entrada dels *Turcs i cavallets* o amb el *Ball de l'Àliga*) corresponent a la poesia popular més majoritària d'heptasil·labs en forma de quartets⁴¹¹ i rima del segon vers amb el quart (si s'entén com a quatre versos i no dos amb hemistiqui). Les altres també juguen amb la rima i certa mètrica general.

⁴⁰⁰ ARMENGOU (1968_b:92)

⁴⁰¹ HUCH (1950_c:126)

⁴⁰² ARMENGOU (1968_b:92)

⁴⁰³ HUCH (1950_c:128)

⁴⁰⁴ HUCH (1950_c:129)

⁴⁰⁵ ARMENGOU (1968_b:91)

⁴⁰⁶ Així ho recollia Armenou però sembla ser que es deia "cul" i no "peus". (HUCH, 1950_a:131)

⁴⁰⁷ Així ho recollia Armengou però sembla ser que es deia sis. (HUCH, 1950_a:131)

⁴⁰⁸ ARMENGOU (1968_b:91) i FARRÀS (2014:7)

⁴⁰⁹ ARMENGOU (1968_b:91)

⁴¹⁰ ARMENGOU (1968_b:92)

⁴¹¹ Sovint s'utilitza la paraula quarteta, però després d'haver fet la consulta a Jordi Roca he obtingut per utilitzar "quartets" per definir aquest tipus de vers.

Aquestes fórmules de cançó curta han sigut anomenades majoritàriament cançons, coples, corrandes o follies, entre altres denominacions. S'estén arreu del territori català i provenen de situacions de balls cantats propis de situacions de festa. En aquestes situacions ha sigut molt associat a dones o en situacions de, per exemple, Carnaval, podien tenir un paper en l'espai públic on dir el que volien tot cantant en una època on les normes socials no ho contemplaven en la quotidianitat.⁴¹² Per contrapartida hi ha la figura del corrandista que és la persona especialista en adaptar millor els versos a cada situació coneixent moltes corrandes possibles i canviant-ne alguns noms puntualment.⁴¹³ Aquesta forma de cantar i treure estrofes al moment de forma variable ha sigut prou coneguda arreu dels països catalans, talment com passa amb altres exemples en tot l'arc nord-Mediterrani o la resta de la Península Ibèrica. La fórmula de conèixer diferents coples ha generat una transmissió àmplia que fa trobar lletres i variacions d'aquestes, arreu. N'hi ha que són de la mateixa família d'inici de vers, temàtiques semblants, etc. Per tal motiu es troben lletres tan semblants i adaptades a diferents músiques arreu. "A la roca el sol hi toca" és un dels versos freqüents per una d'aquestes cançons. Per altra banda, el coneixement de crear-ne es troba present en nombrosos exemples de diferents tradicions com ara judicis de l'any, versots, cobles de pastorets, parlaments de Carnestoltes, etc.

Els berguedans han utilitzat aquest coneixement i relacions a l'hora de cantar algunes d'aquestes lletres amb les músiques pròpies. A més, ja he comentat llargament les relacions de la tonada d'entrada d'*Els Turcs i Cavallets* en què aquesta melodia pot haver servit per dir moltes coses.

Actualment, a plaça, la forma de cantar no acostuma a fer ús d'aquestes lletres. Tampoc penso que ho fes en amplitud anteriorment, sinó com una picada d'ullet d'algú en certs moments, com passa en moltes ballades de sardanes.⁴¹⁴ El "tralal-là"

⁴¹² Vaig treballar anteriorment aquest tipus de balls cantats al projecte final Patacades, parenostres i sardanes: documentació i anàlisi de la festa de sant Sebastià a Cadaqués i al treball de fi de màster titulat Cantar i ballar: una activitat de transgressió a la costa de l'Alt Empordà. (FALCÓ, 2011; FALCÓ, 2012_a)

⁴¹³ Denominació freqüent a Osona.

⁴¹⁴ FALCÓ (2011:51)

ha sigut la forma de verbalitzar aquesta forma de cantar, comuna. Tanmateix, a causa de la tendència habitual dels camps de futbol i la transformació en les estètiques de cantar de masses aquest “tralal·là” ha esdevingut cada vegada més un “lololo”, molt habitual de sentir durant tot el Passacarrers a sobre d’*El Patumaire*.

El cantar forma part de l’estructura mínima per fer Patum. Els nens jugant a fer Patum han creat moltes situacions en què ballen i canten reproduïnt els grans. I és que quan quelcom és rellevant pels adults, i especialment quan es tracta d’una festa viva, els petits juguen a imitar-la.

Depuis toujours et pendant toute l’année les enfants de Berga jouaient à faire la Patum. Ils se fabriquaient eux-mêmes leurs instruments avec des vieilles planches ramassées çà et là.⁴¹⁵

És així com amb el creixement d’anar creant figures a mida, i jugant a fer Patum es creà la Patum Infantil i s’institucionalitzà. Joan Rafart fou el mecenes que el 1956 la va “oficialitzar”. Situacions paral·leles es viuen arreu del país en models infantils, i justament passen quan la festa gran és viva i creguda per tota la comunitat.⁴¹⁶

Però els nens no són els únics que reproduïxen la festa. La Patum dels Pobres, alguns anys coneguda com a Patum dels Torrats i avui dia com a Patum dels Borratxos funciona amb el mateix principi d’estructures mínimes, com els nens. Tanmateix, aquesta no permet la seva institucionalització.⁴¹⁷ Un músic reproduïnt les mínimes melodies, un bombo fent de tabal, guites que treuen un cigarro per la boca, plens que són papers cremant... I tothom cantant per reproduir el que falta i poder generar les diferents danses, com un esquema mínim de la festa que pretén allargar-la encara més, i dins la suposada embriaguesa de l’alcohol, però sobretot de la festa.

⁴¹⁵ FARRÀS (76:36)

⁴¹⁶ La Processó de Verges és un dels grans exemples paral·lels a la Patum Infantil.

⁴¹⁷ El 2015 s’intentà portar una Guita que reproduïa la de veritat. La iniciativa fou realitzada amb gent de fora i es rebutjà enormement. La gràcia d’aquesta Patum era mantenir-la en joc. Aquest fet es diferencia de la mateixa Patum infantil. Tot i així, cal dir que els nens segueixen jugant a Patum malgrat s’hagi institucionalitzat un dia per a ells.

Patum abans no disposava de sonorització amplificada. I els Passacarrers fins fa poc tampoc. Jo mateixa he anat veient el procés de sonoritzar alguns dels carrers mitjançant un micròfon inalàmbic connectat al sistema d'altaveus de diferents carrers, sobretot pel moment dels salts. La plaça fa més temps que té una instal·lació de sonorització. A plaça, la sonorització és fixa i transmet la música des de l'empostissat dels músics per tota la plaça. En els Passacarrers hi ha espais on la sonorització no s'ha completat o no s'ha acabat d'aconseguir tot el seu efecte. A vegades, inclús, la localització dels músics i els efectes acústics produeixen una mala comprensió de quina música es toca, sobretot pel que fa a la melodia. Ha passat més d'una vegada que diferents sectors de gent saltant al voltant d'un ball de gegants estiguin cantant melodies diferents. Però rítmicament, tot va quadrant.

Tot i així, cal remarcar que els volums han augmentat molt. Una mesura de decibels comparativa dels últims vint anys potser hauria pogut explicar-ho empíricament. Però la situació és que el volum de la música cada cop ha sigut més potent a plaça. Aquest procés fa que la gent deixi de cantar, perquè una de les raons d'alçar la veu és sentir-te part d'un grup i un col·lectiu. Sumar la veu a les altres que sents. No vull dir que aquest fet s'hagi anul·lat, però la meua observació en aquesta recerca ha detectat una disminució en les ganes de cantar, o el volum de cantar, ja que queda tapat per la sonorització alta. Tanmateix, aquest volum potser és la sola manera que un acte de masses com a tal pugui funcionar i les mateixes comparses puguin sentir la música.

El Tabal fins fa molt poc no duia micròfon, i gairebé mai en té, exceptuant uns moments de plaça que exposaré en el proper capítol. I se sent. El Tabal té diferents aspectes singulars que l'han fet centre d'atenció, a la vegada que ha funcionat d'una forma independent a moltes de les estructures que s'han aplicat a la festa. Aquest capítol ha vist diferents aspectes de la imatge de la festa i un recorregut per les diferents músiques que hi sonen, a la vegada que n'he analitzat diferents aspectes en cada cas. He deixat el Tabal per després, ja que de la mateixa manera que no s'acaba de considerar música i s'aparta, aquest té un pes especial a la recerca, arribats en aquest punt.

4t capítol: Tabaler

Selecció d'imatges del Tabaler

El Tabaler és un dels personatges bàsics que componen la Patum. Se li atribueix la funció d'articular el temps de festa, anunciar-lo i acabar-lo. A la vegada, té les consideracions de ser l'instrument primigeni de la festa per acompanyar els diferents Salts. De salts acompanya sempre les Guites, les Maces i els Plens. A més, també s'encarrega de realitzar les diferents passades i sobretot la més important: la del diumenge de l'Ascensió, en que voltarà per tot el nucli antic anunciant l'acord municipal que hi haurà Patum. Ell ha sigut sempre una figura masculina amb gros tabal i es tracta d'un càrrec successiu, per llinatge familiar.

La imatge del Tabaler ha sigut una de les icones més repetides i representatives de la festa. Els seus tabalers han sigut retratats i objecte de postals al llarg de tot el segle XX. Aquesta imatge ha generat al Tabaler una visió de personatge molt separada de la persona. En certes èpoques aquest personatge ha sigut mostrat pel seu nom, és el que passà amb l'antiga saga de la Tabalers de la família Xambert, on el penúltim hi estigués cinquanta anys tocant.

A més de la imatge del Tabaler, el Tabal també ha anat mostrant diferents èpoques i moments de la festa, la seva pintura ha servit per il·lustrar diferents ideologies polítiques. Tot seguit he posat una selecció d'aquestes imatges de diferents èpoques. Amb elles s'hi descobreixen els canvis que hi ha hagut a l'instrument i la persona. Aquestes imatges són totes elles en format de fotografia i mostren en format de retrat la icona del Tabaler. La última, tanmateix, no és el cas. Es tracta d'una imatge il·lustrativa d'un dels moments d'interacció entre la Guita Grossa i el Tabaler. Tot seguit analitzo dues d'aquestes fotografies per tal de descobrir aquest ús de la imatge del Tabal i així poder encarar l'estudi de la seva figura, la transmissió i el model sonor amb que funciona.

Selecció d'imatges del Tabaler

Figura 48: Tabal a Barcelona



Fitxa
d'identificació

Títol: Rua de gegants, nanos i monstros tipichs
Autor: Ignasi Barraquer o Francesc Bordàs i Salelles
Any: [1902]
Tipus: fotografia
Font original: Julio Elizalde / Fundació Elizalde
Font d'obtenció de la imatge: Finestres de la Memòria, projecte Fundació Elizalde i Ajuntament de Barcelona
Drets: Fundació Elizalde

Comentaris

Tabaler de Berga a Barcelona. El 1902 diferents elements de la Patum van baixar a Barcelona pel "concurs de gegants, nanos i monstros tipichs" que va tenir lloc a les primeres festes de la Mercè oficials. Hi van anar el Tabaler Xamberg, quatre diables, la Guita, l'Àliga i els gegants nous. El lloc és proper al Parc de la Ciutadella de Barcelona. En aquesta imatge s'hi veu un Tabal i un Tabaler talment vestit com el de Patum. El que és curiós és que el tingui agafat al revés, amb la bordonera amunt. Podria ser que l'hagués agafat a correuita per fer la foto. Els del seu costat semblen ser portadors de la Guita.

Figura 49: el *tipich* Xamberg


	
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Berga, la Patum: I, el tipich Xamberg Autor: desconegut / [Luciano Roisin] Any: [ca. 1910-1918] Tipus: fotografia / postal de cartró (10x15cm) Font original: ATV-2788, editor Àngel Toldrà i Viazo Font d'obtenció de la imatge: Col·lecció Ernest Boix (59/84) – Portal Postals Antigues Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Aquesta postal pertany a una col·lecció numerada editada per Àngel Toldrà i Viazo. A la imatge hi ha un retrat del Tabaler. Es tracta de Josep Aspachs i Rosell, de sobrenom Xamberg. Va tocar el Tabal cinquanta-quatre anys seguits. Des de 1865 fins a 1918. Fou el penúltim de la nissaga Xamberg. El Tabal es troba a tots els actes de Patum. La successió del càrrec de Tabaler és basat en el llinatge.</p>

Figura 50: Tabaler republicà al pobles espanyol


	
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Tabal de la Patum de Berga al Poble Espanyol Autor: Josep Maria Sagarra i Plana Data: 24/06/1932 Tipus: Fotografia Font original: ANC. Topogràfic-ANC1-585-N-9711 Font d'obtenció de la imatge: Arxiu Nacional de Catalunya Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>«Retrat d'un home disfressat amb un tambor, conegut com el Tabal, personatge de la Patum de Berga, al Poble Espanyol, a Barcelona.» Així descriu el catalogador de la imatge el Tabaler. El 1932 es va fer una mostra de la Patum, vinguda de Berga, al Poble Espanyol de Barcelona. Va ser el 22 i 23 de juny, el primer dia només per convidats i autoritats i el segon obert a tothom. Hi va tocar la Cobla Barcelona i va tenir un impacte molt gran entre els diferents intel·lectuals de l'època. El Tabal, té pintada la bandera republicana al seu riscl i sota l'escut de Berga. És esquerrà. Això permet pensar que es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patoret", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament.</p>

Figura 51: Tabaler al Poble Espanyol

	
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: El timbaler Autor: - Any: [1932] Tipus: Font original: AMADES (1932:287) Font d'obtenció de la imatge: Centre de Documentació de la DGCPAA Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>El 1932 es va fer una mostra de la Patum al Poble Espanyol de Barcelona. S'hi van desplaçar els diferents elements per tal de mostrar la festa els dies 22 i 23 de juny. El primer dia va ser només per convidats i el segon obert al públic, tot celebrant la revetlla de Sant Joan. A la imatge s'hi pot veure el Tabaler al Poble Espanyol. És esquerrà. Això permet pensar que es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patoret", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament.</p>

Figura 52: postal del Tabaler


	 <p>BERGA La Patum: El Tabaler HUCH</p>
<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: La Patum: el Tabaler Autor: [Jaume] Huch [Guixer] Any: [ca. 1927] Tipus: fotografia / postal (10x15cm) Font original: Jaume Huch, editor. Font d'obtenció de la imatge: Centre de Documentació de la DGCPAA Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Comentaris: Postal del Tabaler davant l'actual fanal a la plaça de Sant Pere. Nens i gent gran l'envolten. Ell es mostra en posició de tocar. És esquerrà. Això permet pensar que es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patolet", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament. El seu vestit és diferent al d'ara, sobretot pels pantalons. El Tabal du l'escut de Berga, com actualment. Les manetes són de fusta i el Tabal està tensat, per tal de ser tocat.</p>

Figura 53: Tabaler a la Dictadura Franquista



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Tabal de la Patum Autor: desconegut Any: ca. 1940 Tipus: fotografia Font original: Fons Cuyàs. RF:4644 Font d'obtenció de la imatge: Fotografies antigues dels països catalans (Cuyàs, s. XX), Institut Cartogràfic de Catalunya. Drets: -</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Processó de Corpus Christi. El Tabal és pintat amb la bandera espanyola i precedeix la processó en la qual s'hi pot veure el carrer enramat, cavallets, Guita, i gegants. És esquerrà. Això permet pensar que es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patoret", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament. Aquesta imatge pertany a l'època franquista.</p>

Figura 54: Tabaler a la barana



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: [Tabaler als peus de la barana] Autor: - Any: ca. 1940 Tipus: Fotografia Font original: - Font d'obtenció de la imatge: Centre de Documentació de la DGCPAA Drets: estudi.</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Tabaler a davant la barana de l'actual plaça de Sant Pere. A Berga. Es pot veure el Tabal pintat amb la bandera espanyola, fet que va passar durant el franquisme. Es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patoret", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament.</p>

Figura 55: passada del Tabal



<p>Fitxa d'identificació</p>	<p>Títol: Autor: Josep Deseures i Vilanova Any: ca. 1976-1985 Tipus: Font original: Arxiu Comarcal del Berguedà Font d'obtenció de la imatge: Arxiu Comarcal del Berguedà Drets: estudi</p>
<p>Comentaris</p>	<p>Probablement es tracta Ramon Prat Navarro que tocà del 1971-1985, pare de l'actual Tabaler. El trobem a la passada del Tabal, amb la gent tota vestida de forma elegant en un dia de sol. El Tabal torna a dur l'escut de Berga i no pas la bandera espanyola.</p>

Figura 56: la Guita Grossa porta la bóta al Tabaler



Fitxa d'identificació	Títol: La Guita Grossa porta la bóta al Tabaler Autor: Anaís Falcó Any: 2011 Tipus: fotografia digital Font original: Anaís Falcó Font d'obtenció de la imatge: Anaís Falcó Drets: estudi
Comentaris	La Guita grossa té una bóta de vi ben grossa que porta al Tabaler i als músics després del seu salt perquè en puguin beure un glop. A la imatge es veu com la Guita s'hi acosta i el Tabaler es treu el barret per rebre-la. La gent aplaudirà quan ho aconsegueixi.

Anàlisi d'imatges del Tabaler

El Típic Xamberg

Les imatges del Tabaler són sovint icòniques de la Patum. Procediré a analitzar-ne algunes amb la voluntat d'explicar a través de la fotografia el Tabal, el Tabaler i la seva imatge amb voluntat de conèixer i fixar-nos més en les seves continuïtats i canvis.

[Veure's **Figura 49**]. Aquesta postal forma part de tota una col·lecció i és la que més s'ha difós al llarg del segle XX per ensenyar el Tabaler. Pertany a una fotografia no datada, probablement de principis del segle XX. Àngel Toldrà i Viazo, entre les diferents postals que va editar de Berga, en fa fer una sèrie de set sobre la Patum, numerades i sempre fent referència al nom de Patum. Aquesta postal la subtitula *Berga, la Patum: el tipich Xamberg*. L'autor de la foto podria tractar-se de Luciano Roisín.⁴¹⁸

Descripció preiconogràfica

A la imatge, hi trobem un senyor amb un gros tabal ocupant tot l'espai. Es troba dret i en posició de tocar, en un fons de paret revestida de calç, amb pedra i morter de fons que es veu en algun punt. El terra és d'un empedrat trencat i barrejat amb terra natural. Podria tractar-se d'una fotografia feta davant al barana de l'actual plaça Sant Pere de Berga o bé una altra paret. En tot cas, només és un fons de la imatge. La part superior de la postal té els títols amb lletra vermella "M. T. V.-2788. BERGA – La Patum I El Tipich Xamberg". A la dreta de les lletres hi ha l'inici d'un pilar o columna, o un brancal de pedra d'una finestra que no veiem. Tot i així, té aires de ser dibuixat.

Es tracta de Josep Aspachs i Rosell⁴¹⁹, senyor que a la foto té una edat d'uns seixanta anys, va vestit fosc. Porta sabates fosques, polaines, mitges i calçons

⁴¹⁸ Luciano Roisín va ser un dels fotògrafs que va treballar per Àngel Toldrà i Viazo en diferents ocasions, i podria haver fet la diferent sèrie de fotografies berguedanes. Hauria treballat entre els anys 1910 i 1925, anys que difereixen amb altres datacions de la foto fetes cap el 1908.

⁴¹⁹ RUMBO et al. (2001:49)

bombatxos. A sobre el cos porta una casaca, probablement de pana. La cara, afaitada, té una expressió seriosa i rude. El cap és cobert per un barret d'ala ampla. Aquest barret podria tractar-se d'un xamberg, però aquest de la imatge no es percep com a barret tou d'ala ampla d'aquest tipus, però en té moltes similituds, sobretot per la copa baixa.

A les mans hi té les manetes per tocar el gros tabal que du penjat. Les manetes fan dos pams seus de llarg, aproximadament, i el que potser equival a la distància del centre de la pell del tabal al riscle. El gros tabal, el té penjat amb una cinta bandolera a la seva espatlla esquerra. La cinta, s'agafa amb un ganxo al riscle superior del tabal. Això fa que el gros tabal el tingui disposat mirant de manera torta cap el cantó dret seu. La mà dreta agafa la maneta per baix. La maneta és llisa i té forma de bola a la part superior. Té el braç dret en qüestió doblegat en angle recte, de manera que queda la mà al riscle, a l'alçada de la panxa. Noranta graus amunt del cercle hi ha l'altre mà, l'esquerra per sobre. En aquest cas la maneta l'agafa de més a munt, de manera que en sobresurt un tros per darrere. L'agafa amb dos dits: l'índex i el del mig, de manera que li queden l'anul·lar i el petit agafats al riscle, i el gros aguantant també la maneta per darrere. Aquesta maneta està tocant la pell, mentre que l'altra, la dreta és aixecada, mantenint la mà al riscle. Allà on toca la maneta de la mà esquerra és un punt prou central, si bé, no hi acaba d'arribar. En canvi, el dret, sí que sembla que podria tocar el centre quan la baixés en la posició que es troba.

El tabal és ben gros. Ocupa gran part del tòrax i les cames de l'home, i sembla fer com tres caps i mig seu. És de pell tensada, amb tensors de corda i els agafadors per fer-ho. Està tensat en aquests moments. Té catorze tensors, distribuïts regularment. Aquest tipus de tabals tan grossos són de bon interès. De tambors semblants se'n troben a la iconografia dels segles XVI i XVII, com a mínim. Però no pas tan grossos com aquest. Si ens fixem amb el l'obra de Rembrandt *The Nachtwacht*, hi trobarem un tabal semblant a la dreta que seria prou canònic en la forma de ser, però no pas tan ample com el que trobem aquí. El riscle del tambor es veu gastat, i tot i ser en blanc i negre, no sembla pas haver sigut pintat de

diferents colors ni lluir cap escut, es veu tot fosc i sobri. Potser amb certa marca de dos tons en una franja.

Interpretació iconogràfica

Es tracta d'una postal amb un retrat del Tabaler de la Patum. A la cinta que l'aguanta s'hi pot veure cert moviment, com si se l'acabés de col·locar bé just en el moment de la foto. Tot i així no deuria estar tocant, perquè sí que les mans i les manetes es troben ben definides.

Proposta iconològica

Aquesta imatge pertany a un seguit de postals que mostren les diferents comparses de la Patum. El Tabaler és la única comparsa composta per un personatge, si és que es pot parlar de comparsa. La resta d'elements de Patum de la col·lecció es mostren en acció a la plaça, però en aquest cas, el Tabaler es mostra com a retrat. La seva expressió i posat, semblen mostrar una imatge rústica i a la vegada, simbòlica d'un personatge "típic", tal i com porta escrit l'adjectiu del títol de la postal. Aquest Tabaler va ser-ho durant 54 anys, per tant, el seu retrat ha de simbolitzar molt. En aquest cas, de cara endins representa una figura emblemàtica de la festa, però també la persona en sí, el personatge associat a la saga Xamberg. De cara en fora, no deixa de ser una imatge impositiva, curiosa i potser, exòtica, com a postal.

El Tabaler és una de les imatges que identifiquen la Patum, sobretot durant aquests anys. Als anys setanta, els Plens passen a ser la imatge més icònica de cara enfora, però en canvi el Tabaler, aquí, té un pes important i personalitzat.

Tabaler republicà al poble Espanyol

[Veure's **Figura 50**]. Aquesta imatge la féu Josep Maria Sagarra i Plana el 1932 quan les figures de Patum es desplaçaren per mostrar-se a Barcelona, al Poble Espanyol els dies 23 i 23 de juny. Aquesta fotografia es troba l'Arxiu Nacional de Catalunya i forma part d'un conjunt ampli d'imatges que es varen fer als diferents elements de Patum.

Descripció preiconogràfica

La imatge se situa al pati del Poble Espanyol de Montjuïc, a Barcelona. Diferents cadires buides omplen l'espai llunyà dels dos angles de la plaça visibles. Al mig de la imatge una figura masculina vestida amb un barret, jaqueta gruixuda, mocador per cinturó, pantalons fins a sota el genoll amb puntes, mitges i sabates amb sivella aguanta un gros tabal en posició de tocar.

El tabal és el Tabal de Patum de Berga, du l'escut de la ciutat pintat. Al llarg de tot el l'instrument i a sota l'escut porta pintada la bandera republicana. El tabal és tensat i les manetes les té en posició de tocar. La dreta, en posició de repòs repenjan la punta a la pell, deixant-la caure. L'esquerra, tocant la pell com si acabés de fer un toc.

És esquerrà. Això permet pensar que es tracta de Ramon Tort Balaguer, conegut com el "Patoret", que tocà del 1926 al 1964, aproximadament, any que correspon a la imatge

Darrere seu, i a la dreta de la fotografia hi ha un home amb les mans a la butxaca, camisa i jaqueta, mira la càmera també. Al fons, a prop de la porxada hi ha un altre home d'esquenes, queda llunyà.

Interpretació iconogràfica

És un retrat del Tabaler de la Patum al Poble Espanyol. Aquesta imatge mostra el Tabaler quan va ser a Berga i pretén mostrar-lo descriptivament. El barret, el vestuari, la posició de tocar i el gros tabal estan predisposats a ser un retrat, amb sol i en un espai ampli. La identificació amb el Poble Espanyol queda clara amb les columnes. Les diferents cadires estan disposades tal i com s'havia fet la mostra. Els catalogadors informen que es féu la fotografia el dia 24, aquest era l'endemà. Des del meu punt de vista penso que s'hauria fet el dia abans, ja que era un dels dies en que es representava. Tanmateix, potser es feren els retrats l'endemà. El fet que hi hagi un home d'esquenes al darrere genera la impressió que la imatge hagi sigut realitzada espontàniament sense gaire previsió de l'espai. L'home amb les mans a la butxaca, en canvi, potser hi és expressament.

Proposta iconològica

El 1932 molts intel·lectuals i persones importants de Barcelona van poder gaudir de la mostra que es va fer de Patum al Poble Espanyol, organitzada per la Junta de Museus. La imatge forma part d'un conjunt de fotografies que es feren de les diferents comparses que hi participaren. Per una banda, té una finalitat informativa, descriptiva i costumista de retratar el Tabaler. Tot i així, cal remarcar que el Tabal, al ser pintat amb la bandera republicana. La icona de Patum, el Tabaler, fou marcada en un moment àlgid de la República. La imatge simbolitza la Patum com a mostra festiva d'una república, a més d'il·lustrar-ne la seva forma.

Resum anàlisi de les imatges del Tabaler

El Tabaler ha sigut mostrat en forma de retrat en diferents situacions i moments històrics. En el primer cas analitzat s'ha vist com el Tabaler era una figura completament folkloritzada que remarcava els trets d'autenticitat més valorats del folklorisme. En canvi, posteriorment, és la identificació política la que va marcar diferents moments. A la segona imatge analitzada el Tabal és pintat amb la bandera republicana, aquest fet deuria provocar més facilitats a que després fos pintat amb la bandera espanyola. La imatge icònica ha anat transformant-se i el protagonisme de la projecció del Tabaler va passar fortament al Tabal amb les seves transformacions. Ara bé, malgrat tot, l'ús de la imatge del Tabal i la seva identificació amb la Patum, no deixa de ser una imatge folkloritzada que emfatitza els trets que a cada moment han interessat projectar. Amb la proposta etimològica del nom de Patum, el Tabal passà a ser la representació de Patum. Tanmateix, aquestes imatges no expliquen molts més aspectes del Tabal i el Tabaler, discursos que queden apartats d'una pràctica sonora que tot seguit analitzaré.

El nom de Patum

El nom de Patum ha suscitat moltes discussions, dubtes i propostes etimològiques. S'atribueix a Antoni Sansalvador el generador de la teoria, o llegenda, en què Patum és l'onomatopeia del toc del tabal.⁴²⁰ Tot i així, ja havia sortit la idea anteriorment al 1880 a Barcelona.⁴²¹ Però és amb Sansalvador que es va generar el mite, cert o no. Quan el nom de la festa va canviar de forma progressiva el nom de Bulla, bullícia o altres variants a Patum hi va haver diferents usos i matisos de la paraula. El document de 1795 on hi ha constància documental per primer cop de la paraula Patum a Berga predisposa a diferents interpretacions possibles. Aquest document fa referència a la Patum extraordinària que se celebrà al setembre.

[...] se resolgué acompanyar a estas funcions, la que se acostuma únicament fer en lo die de Corpus, y en efecte lo die trenta de agost isqué lo gran tabal de la Patum, pasant a las dotse hores del die per tota la Vila, y en seguida la Música, anunciant los solemnes cultos que anaban a tributarse a Maria Santíssima.⁴²²

Uns paràgrafs més endavant el document torna a fer referència a la festa d'aquesta manera:

En la Plasa Cremada se feu la bulla com per la Vigília de Corpus, ab lo tabal, Mulasa, Gegans y diables, continuant la pasada per tota la Vila, y tirant fuets per totes las plasas i carrers acostumats.⁴²³

D'aquí es poden interpretar diferents significats. Per una banda, Patum es pot entendre com a sinònim o homònim del Tabal i, en canvi, *bullia* com a totalitat de la festa. Però també el terme "Patum" podria fer referència al Tabal que va amb

⁴²⁰ "De totes les hipòtesis existents sobre aquest canvi de nom, la que ha agafat més cos i ha tingut una major acceptació és la que va apuntar per primera vegada Antoni Sansalvador l'any 1901. Segons aquest autor, que va publicar el 1916 el primer llibre monogràfic sobre la festa berguedana, el pas de *Bulla* a la *Patum* seria conseqüència directa «d'una felicitat harmonia imitativa» consistent a reproduir verbalment l'onomatopeia del so del Tabal: pa-tum!, pa-tum! Sobre aquest tema, però no aporta cap tipus de referència que pugui corroborar la hipòtesi." (RUMBO i ESCOBET, 2001_a:67)

⁴²¹ **Diari Català, núm. 454, 25 de setembre de 1880. Pàg. 216**

⁴²² Citat per RUMBO i ESCOBET (2001_b:76)

⁴²³ Citat per RUMBO i ESCOBET (2001_b:76)

algú o quelcom que s'anomenen Patum, que no necessàriament és la festa, o la mateixa *bullà*. Sobre què podria ser aquest Patum hi retornarem d'aquí uns paràgrafs. Abans, és interessant veure com s'hi referia uns anys més tard el Baró de Maldà, al *Calaix de Sastre*, al 1809, en què va explicar que no hi va haver celebració de Corpus.

No anaren al davant de la professó del Corpus de la parròquia ni els cavalls cantoners ni el Patum, que aquí ne diuen d'un gran tabal, reservant-se tota esta bulla per lo temps de sosiego i tranquil·litat.⁴²⁴

Baró de Maldà, en canvi, va deixar clar la relació del nom com denominació d'aquest Tabal. La barreja i canvis d'ús de la paraula Patum va anar sent variable al llarg del segle XIX i XX, fins a fixar-se a denominar la festa, independentment del Tabal o cap altra cosa.

Sansalvador el 1901 es va preocupar per trobar una explicació al canvi de nom de "bullà" a "patum" i així ho va exposar:

Com queda indicat més endavant, per nosaltres la paraula Patúm es una *onomatopeya* encertadíssima, constitueix un acabat i perfecte model de lo que en literatura s'en diu *harmonía imitativa*.

El poble bergadà sentint l'herald de La Patúm, el renomnat tabal, degué notar que sempre parlava el mateix llenguatge, que sempre donava els mateixos tocs, i a força de sentir-los se li quedarien tant profundament encastats a l'oït, que un dia volgué reproduir-los amb mots... i aleshores degué néixer la paraula ¡Patúm!

I a fè que aquell dia el sentiment artístic del poble estigué felicíssim, perquè gaire bé es pot assegurar que no es possible reproduir amb major senzillesa ensemps que fidelitat lo caracteritzat ressò del tabal. Qualsevol que l'hagi sentit una sola vegada, la paraula «Pa-túm» li tornarà a fer passar per la memoria sense adonar-se'n.

Heu's-aquí, doncs, com l'observació ens ha portat a descobrir el fonament d'anomenar-se Patúm l'històrica festa bergadana del Corpus, en un detall insignificant de la mateixa. ¡Qui li havia de dir al senzill Tabaler, que ell,

⁴²⁴ Citat per RUMBO i ESCOBET (2001, p.69)

tant petit, havia de batejar festa tant gran! ¡Qui li tenia de dir, que estava canviant el nom a «La Bulla», mentres corria la vila arrencant de son tabal el só rialler; ¡Patúm!... ¡Patúm!... ¡Patúm!⁴²⁵

L'explicació de Sansalvador va tenir un èxit rotund. Va passar a formar part del discurs de la creació de la Patum del segle XX i fou ratificada per diferents estudiosos posteriors fins a ser rebuda com l'explicació que la Unesco acceptaria com a Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat. Setanta anys abans Joan Amades va posar en dubte aquesta etimologia de la paraula Patum sense més transcendència:

En 1715 era coneguda la «Patum» sota la denominació de la «Bulla», o siga un equivalent arcaic de les idees de joia, alegria i bullici; més ençà perdé aquest qualificatiu de sentit clar i comprensible per adoptar l'actual de «Patum», insignificant i ignot al que se li ha volgut donar una interpretació onomatopeica treta del toc de tabal usat per a dirigir-la, la que no té res d'acceptable essent de fet el seu sentit i significat completament desconeguts, així com també l'origen i raó del canvi.⁴²⁶

Però aquest dubte no fou refermat pels berguedans que ja havien adoptat l'explicació de Sansalvador com a pròpia. Mossèn Josep Armengou, fou un dels que perpetuà la idea i féu que es difongués entre els berguedans.

Si l'Amades hagués estat berguedà segurament que no ho hauria dit així. Ací el so del Tabal sempre l'hem traduït per *pa-tum, pa-tum...* Així ho ensenyen instintivament les mares berguedanes als seus menuts. Així ho pronuncien els patufets que tot just caminen en llurs tempteigs patumaires quan es troben sense instrument i han de suplir-lo amb la paraula: *pa-tum, pa-tum, pa-tum, pum, pum, pum, pum...* Si l'Amades hagués pogut viure aquells Corpus berguedans del temps de l'avior, dels que contenen que, començant la vigília, tota la nit tot el sant dia pels carrers de Berga només es sentia el *pa-tum, pa-tum* infernalós del gros Tabal, segurament que trobaria tan natural el canvi.⁴²⁷

⁴²⁵ SANSALVADOR (1916:61 i 62)

⁴²⁶ AMADES (1932:276)

⁴²⁷ ARMENGOU (1968_s:29 i 30)

Així que, fos cert o no, aquesta explicació va generar la fixació del nom de la festa a Berga, amb una convincent apropiació del mite. Era clar que l'explicació funcionava i per tant, podia adoptar-se com a pròpia amb molta facilitat. Els compendis majoritaris de la festa, actualitzats el 2014, han ratificat la teoria:

[...] el mot *Patum* neix de l'onomatopeia del so del tabal. El que segurament no podrem esbrinar mai és per què els nostres avantpassats cantaven *patum* i no *patam*, *tumtum* o qualsevol altre so més o menys adient al repic del tabal. Una altra teoria ens indica que podria ser pel fet que el toc d'aquest primitiu instrument té dos temps, el primer dèbil (*pa*) i el segon fort (*tum*), i que per això aquesta paraula s'hi adiu perfectament.⁴²⁸

L'etimologia de la paraula té altres explicacions. El *Diccionari català-valencià-balear* explica que és d'etimologia incerta i explícita que «sembla del mateix radical *pat-* que dona origen a diversos noms indicadors de 'gent menuda'; també sembla relacionable amb l'it. *patume*, 'agradanudres, escombraries'». ⁴²⁹ Dorothy Noyes va relacionar el nom *patum* amb els diferents sons onomatopèics catalans que comencen per "pa-" ("pim", "pam", "patapum", etc.). També va veure que moltes altres danses catalanes comencen per "pa", que no deixa de ser el so d'un cop: *patacades*, *patatuf* o la *patera*. I en el lexema "pat" una relació amb paraules que tenen a veure amb "desordre popular", amb cert aire revolucionari ("patolla", "patacot", "patuleia", etc.). ⁴³⁰

A Igualada hi va haver la dansa parlada que es deia *patera*, citada ja al paràgraf anterior. ⁴³¹ També hi ha una vinculació amb un tabal en la seva historiografia. Un poema anomenat *La Patera* de Josep Franquesa publicat l'any 1901 per Festa Major a *La semana de Igualada* comença de tal manera:

⁴²⁸ RUMBO i ESCOFET (2001_b:77)

⁴²⁹ ALCOVER i MOLL (1985)

⁴³⁰ NOYES (1992:347-351)

⁴³¹ Relació ja anunciada per CONILL i FARRÀS (2014:9); FARRÀS (1979:315) i NOYES (1992:347 i 348)

Quan Montbuy abandonavan
espantats los sarrahins
y la bravesa tastavan
dels valents igualadins,
clarins y atabals a l'hora
una cansó salvadora
treyen contra tal farum:

Patera, patum,
visca l'hermosa Igualada
catalá perfum.

Desde allavors la *patera*
es un toch que mou los cors;
Igalada 's desespera
quant sent sos vibrants acorts,
perquè ab aquella armonia
que desperta l'alegria

Patera, patum,
visca l'hermosa Igualada
catalá perfum.

[...] ⁴³²

La Patera va ser un ball cantat representat a Igualada que tenia el sobrenom de "Turquia" i representava una lluita de moros i cristians.⁴³³ El *Diccionari Català-Valencià-Balear* va recollir el mot "patera" com a <<entremès típic de la ciutat d'Igalada, que participa de dansa i de composició dramàtica i es representa cada any per la diada de sant Bartomeu apòstol>>, i tot seguit en citava una referència del 1679 en el context de Corpus Christi.⁴³⁴ Duia associat un timbal i un toc.⁴³⁵

⁴³² FRANQUESA (1901:2)

⁴³³ COLOMINAS (1914:[57] i 58); DALMAU i SOLÉ (1985:37); ELIAS (2000:47-53); RABELL (2012:46)

⁴³⁴ ALCOER i MOLL (1985)

⁴³⁵ COLOMINAS (1914:[57] i 58); DALMAU i SOLÉ (1985:37); VILARRÚBIAS (2015:273)

Diferents canterelles simbolitzaven aquest toc, en aquest cas en relació amb més d'un "timbal":

Entre cada parlament un parell de timbals tocaven exactament un ritme que servia de pauta per als salts dels soldats. El poble, la mainada sobretot, l'imitava cantant:

«Patera, patum,
Patera, patum,
Patera, patum,
les banyes de fum,
les banyes de fum».⁴³⁶

Timoteu Colominas afegia una relació d'un timbal amb el ball i sota l'adjectiu de "monòton". «Patera, patum! repeteix el monoton timbal; i, al tètric sò de l'instrument, fan saltirons i giravolts moros i cristians, creuant-se els sabres llurs.»⁴³⁷ Patera és una variant de patena. Jaume Farràs i Jaume Conill van dir que "patum patena" era aplicat a un soldat desconcertat i de guàrdia al 1820.⁴³⁸

Dorothy Noyes també va relacionar la paraula amb un altre cas català referent a Vilanova i la Geltrú en què es deia a la mulassa «patum, patum, fa la mulassa».⁴³⁹ Aquesta cantarella es completa fent els següents quatre versos: «Patum, patum fa la mulassa,/ patum, patum fa el mulassó. / Per les dones xocolata / i pels homes bon bastó». Hi ha una variant que canvia "patum" per «tam patam tam», fet que permet enfortir la teoria de Noyes a l'hora de veure diferents relacions amb l'arrel "pa". Aquesta variant també afegeix els gegants, a més de la mulassa.⁴⁴⁰ En aquest sentit, Noyes relaciona l'onomatopeia de "patum-patum" amb el fet de caminar i saltironejar, i més relacionat amb una mulassa o amb els gegants, en el cas de la segona referència.⁴⁴¹ A la discussió de Noyes hi afegiria que molts cops i trons

⁴³⁶ DALMAU i SOLÉ (1985:37)

⁴³⁷ COLOMINAS (1914:[57] i 58)

⁴³⁸ CONILL i FARRÀS (2014:9)

⁴³⁹ NOYES (1992:350)

⁴⁴⁰ FERRER i ANGUERA (1964:14)

⁴⁴¹ NOYES (1992:350 i 351)

s'expressen amb el so final "-um": "bum" o "pum", per exemple. Tenint en compte la importància de la pirotècnia a Patum també és quelcom interessant.

Personalment, veig en la paraula "patum" uns usos que s'han anat adaptant en diferents casos. La paraula pot tenir una clara relació amb un soroll i una acció: ja sigui el de simular el caminar o un ritme, en definitiva un gest saltat, amb idea de desordre. "Patim, patam, patum" canta en Patufet mentre camina; "els pastorets en veure'l s'hi tiren al damunt" diu la nadala d'*Allà sota una penya*. Aquest caminar, saltar i aquest ritme, amb el nom de patum i patena, s'han aplicat a un seguit de representacions de lluita, especialment en moros i cristians, talment com els Turcs i cavallets. Antigament, s'havia dit "ja arriba la pudor" quan començaven els Turcs i cavallets. S'ha associat aquesta idea al fet que són llargs i avorrits, però potser caldria pensar què significa la pudor, la ferum.⁴⁴²

Però bé, també és interessant l'ús de la paraula "patum" com adjectiu a una persona. Josep Armengou va afirmar, com a mesura per ratificar la teoria de l'etimologia onomatopeica, que «el mot *patum* com a adjectiu per a qualificar una persona que té més aparença que qualitats no ha estat mai corrent a Berga».⁴⁴³ Però, d'on prové l'expressió "d'aquesta persona és una patum"? Les definicions que diu de patum el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* són de dues accepcions:

1. Figura que representa un animal fabulós, que es fa sortir a les processons i a les festes populars. *La Patum de Berga*.
2. Persona que frueix d'una gran consideració més pel lloc que ocupa, per la seva fama, etc., que no pas pels seus mèrits reals i presents. *Una institució plena de patums*.⁴⁴⁴

El *Diccionari Català-Valencià-Balear* en té tres accepcions, la primera l'extreu de l'article de Joan Amades:⁴⁴⁵

⁴⁴² La ferum és associada també als dimonis i apareix en moltes expressions, per exemple als pastorets. La pudor és associada al sofre.

⁴⁴³ ARMENGOU (1968_g:30)

⁴⁴⁴ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS [en línia]

⁴⁴⁵ AMADES (1932)

1. Entremès típic de Berga, format per un conjunt de personatges i figures que evolucionen per la plaça seguint diferents ritmes i melodies, la tarda del dia del Corpus i la del diumenge immediat.
2. Persona curta d'enteniment o mancada de formalitat, però que té pretensions d'intel·ligent o de formal. [...]
3. Conjunt de peixos petits (St. Feliu de G.).⁴⁴⁶

He volgut apuntar aquest significat de la paraula Patum, utilitzada arreu de Catalunya. Probablement, aquesta forma es va conformar en el llenguatge periodístic i satíric de les últimes dècades del segle XIX, i amb certa relació amb la festa berguedana. La polèmica del 1880 va fer deixar la Patum molt malament. Aquells berguedans que a Barcelona van voltar en unes conflictives festes de la Mercè van generar una crítica cap a la Junta de Notables. La Patum era vista com una imatge ridícula passejant-se tot el dia per la ciutat, i que obtingué una grossa xiulada al carrer Ferran. Aquesta idea ridícula es va anar a atribuint als membres de la Junta i de mica en mica es fa servir com a eufemisme dels polítics del sector catalanista regionalista i conservador. D'aquest llenguatge periodístic es podria haver derivat l'ús de la paraula cap a persones ben aposentades, intocables, de tota la vida.⁴⁴⁷

Per tant, la paraula Patum és atractiva i ha seduït en diferents moments i èpoques a ser utilitzada. Segons el context designava el Tabal, segons quin altre la Guita, i en un altre el que avui coneixem: la totalitat de la festa. Avui l'ús de la paraula designa el ritual de plaça, però també és habitual sentir en un Passacarrers que hom espera que arribi "la patum", com una suma de tota una activitat deambulante que comporta unes figures i una gent participant d'unes maneres concretes. La practicitat d'atribuir un origen únic i senzill ha generat un discurs que Patum provingui del so del tabal, i és clar que hi ha una relació. Poca gent ha posat en dubte aquesta explicació, tot i que encara ningú l'ha negada.⁴⁴⁸ Fossin com fossin els motius, avui és una explicació que atreu, que els berguedans s'han fet seva i que

⁴⁴⁶ ALCOVER i MOLL (1985)

⁴⁴⁷ Interpretació feta en base la lectura de la premsa de les dècades de 1880 i 1890.

⁴⁴⁸ Jaume Conill, Jaume Farràs i Dorothy Noyes són alguns dels que han obert altres possibilitats. (CONILL i FARRÀS, 2014:9; NOYES, 1992: 347-351)

s'ha adaptat a l'ús i transmissió del coneixement dels models rítmics del tabal, com tot seguit descobrirem, juntament amb la figura del Tabaler i la seva participació a la festa.

El ritual, el Tabaler i el Tabal

El Tabal és l'instrument present a gran part dels actes de Patum. I dic gran part, perquè considero que Patum no és sols els actes institucionalitzats sinó un temps de festa. Tot i així, sí que tots els moments d'inici a fi i rellevants tenen la presència del Tabal i són puntuats per ell. El moment més simbòlic del Tabaler és el diumenge de l'Ascensió. Després del ple municipal en què s'acorda que hi haurà Patum, surt a fer-ne l'avís amb una passada pels diferents carrers de Berga. Hi ha la llegenda que un berguedà, sigui on sigui, sent aquest Tabal si posa l'orella a terra. Aquesta llegenda, reconvertida es fa una mica real amb els telèfons mòbils que posen en contacte la gent que és a plaça en aquell moment amb els amics i familiars que no hi poden ser fent-los present el primer cop de maneta.

Aquest recorregut envolta els diferents carrers del nucli antic, tot parant a diferents cases o establiments en què el Tabaler és convidat a fer un beure pel gran esforç. Aquest dia el Tabal és dut pel titular de la comparsa d'inici a final, però quan s'atura i el deixa reposar és moment en què els nens aprofiten per tocar-lo, tot provant els diferents tocs i fent cua un darrere l'altre. I és que a Berga, la majoria aprenen així a fer els gestos del Tabal, haver-lo provat i prenent un coneixement que dins el context de la festa es va integrant en una immersió absoluta.

El Tabal també és present als Quatre Fuets, diumenge abans de Patum en què es fa un salt de Maces que històricament servia per "provar" els fuets, però que en definitiva és una prèvia per sumar excitació a l'espera de la festa. Dimecres, al Passacarrers del migdia també serà el primer a sortir i encapçalar la passada dels gegants en què sonarà la *Marxa de la Patum*.

Al Passacarrers del vespre, també surt, però serà un dia i moment en què diferent gent, i ja no només infants, provaran de tocar el Tabal i fins i tot, en tocaran algun salt. Perquè els Passacarrers de nit tenen aquesta mena de distensió de l'estipulació

de qui fa què, i hi ha una participació general per tal de tastar moltes opcions, entre elles tocar el Tabal. Antigament s'havia fet també el *Bonjorn* a mitjanit, però quan els Passacarrers resultaven ser més curts. L'endemà, a l'anada a ofici només hi van músics, per tant, Tabal i Tabaler no surten fins a la sortida de missa per acompanyar les autoritats i els administradors cap a l'Ajuntament per començar la Patum de Lluïment.

El Tabal marca els inicis de tota Patum, abans els músics no comencen. Fa els salts que li pertocuen acompanyar i tanca la festa de plaça amb l'últim fuet de la Guita. El mateix procediment de dimecres i dijous es repetirà dissabte i diumenge.

El Tabal s'entén com a quelcom que no és ni "músic" ni "comparsa" pròpiament. Es regeix per lleis particulars, com ara l'herència per llinatge familiar en línia masculina.⁴⁴⁹ És un sistema antic que encara és vigent avui dia. El Tabaler hi està els anys que creu o pot ser-ho i llavors traspasa el títol al successor. Tot i així, no vol dir que sempre toqui ell. Avui dia es pot comprovar que el mateix Tabaler deixa salts a altres membres de la família, tot i que oficialment no compten com a tal.

Ser Tabaler és una condició dins la festa, i passa a ser un personatge imprescindible per marcar cada un dels moments. Joan Amades va parlar del Tabaler com a director:

La festa està presidida i fins a cert punt dirigida, per un personatge anomenat el *xambergo*, nom que pren d'un ample i graciós capell amb llarga ploma, que vesteix. Va proveït d'un grossíssim tabal amb el que marca el començament i acabament dels episodis, assenyalant també el ritme del *Ball de diables*. Va vestit de cavaller segons la moda del Renaixement; el seu càrrec era hereditari, passant-se'l de pares a fills una distingida família bergadana, i la dignitat era tinguda en gran honor i satisfacció.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ S'ha explicat que la línia ja no era necessàriament masculina. Tot i així, encara no hi ha hagut cap cas de dona que hagi pres el paper titular de Tabaler.

⁴⁵⁰ AMADES (1932:276)

Aquesta família dels Xambers fou una de les que menà el Tabal durant diferents anys.. No s'hauria de menystenir la relació del nom, el vestit i la denominació del Tabaler directament com a "xamberg". Xamberg és, si més no, el tipus de barret que vesteix el Tabaler. Cal Xamberg fou la casa que va donar nom a la saga de xambers que van encarregar-se de tocar la Patum durant molts anys.

Fins fa pocs anys el Tabaler de La Patum era anomenat popularment *El Xamberg*. Segons ens diu el Dr. Manuel Riu en *La Patum de Berga*, opuscle del 1962, "*El Tabaler* rep el nom popular de *Xamberg*, derivat del cognom del mariscal francès Carles de Schomberg, virrei efímer de Catalunya en 1648-1650 i introductor, en l'uniforme militar, del barret d'ales amples amb ploma", barret que ostenta el nostre Tabaler. Tot podria ésser, per més que els antics renoms de família de vegades tenien els orígens més il·lògics i inesperats. Sabem, només, que a finals del segle passat aquest renom ja era immemorial. Sigui com sigui, *Xamberg* era el renom de la família que, Déu sap des de quan, tingué al seu càrrec el Tabal de La patum.

Josep Aspach i Rosell fou el Tabaler més famós d'aquesta saga. Coincidí que era Tabaler en els anys en què la Patum es donà a conèixer amb força com a símbol de catalanitat. Una de les imatges més icòniques és la que he analitzat anteriorment. **[Figura 49]**. D'ofici era pagès però també sabia construir rellotges de sol. Guardava el Tabal a casa seva i el cuidava molt durant tot l'any, gairebé de forma personificada segons expliquen. Ell mateix s'ocupava del manteniment de canviar la pell quan era vella vella.⁴⁵¹

Hi ha una visió social de dualitat amb la figura del Tabaler. Per una banda és un personatge adorat durant la festa, i per l'altre és menystingut com a persona. Des d'almenys el segle XIX el Tabaler no era una persona distingida ni rica, sinó al contrari. Diferents oficis humils lliguen la figura del Tabaler en el seu dia a dia i des que en tenim documentació podem dir: pagès, bomber o miners. Tanmateix, hi ha certes relacions més curioses de cada un. Josep Aspach tenia aquest coneixement

⁴⁵¹ ARMENGOU (1968, 77)

de fer rellotges de sol, però també sabia predir el temps.⁴⁵² Si era pagès, és clar que sabia mirar el temps que faria, ara bé, si tenia la connotació de saber-ne especialment i és que hi havia tot un ritual i una mitificació al darrera a l'hora d'atorgar-li aquesta exclusivitat. Aquesta anècdota podria ser insignificant sinó es relaciona amb el fet de ser Tabaler, i també la vinculació en el manteniment de les pells del Tabal. Carles Prat, darrer Tabaler que hi ha hagut fins al 2016 és constructor de guitarres, luthier. Aquesta relació amb tenir coneixements únics i "especials" m'ha fet pensar en certa connotació màgica. A la vegada, es reforça la dualitat d'algú que no sap res, però sap coses úniques. Aquesta figura, a vegades tractada de bruixot o a vegades de boig en diferents cultures o antic és destacable. Aquesta visió social de la figura del Tabaler pot recordar molts músics amb oficis antics que lligats amb adobar pells i conèixer amb cert do alguna cosa especial, és quelcom recurrent en moltes cultures i la catalana ho era. En canvi, la valoració de la tasca que fa no ha estat sempre valorada ni de la mateixa manera ni amb la dignitat en comparació amb els mateixos músics. A inicis del segle XX es pot comprovar com es pagava molt poc al Tabaler.⁴⁵³

Els tabalers d'avui no tenen ben bé aquests atributs, però sí que tenen una doble imatge social, ja que són adorats per tothom com a personatges festius, en canvi molt poc com a persones de coneixement i, molt menys, músics. Tot el contrari de la realitat, des del meu punt de vista.

La família Xamberg va dur el Tabal fins el 1925. Josep Asapachs l'havia agafat hereditàriament el 1863 i el 1914 es va lesionar i no va poder continuar. Durant uns anys ho va fer el seu fill, Antoni Aspachs, però fins que va morir. Aleshores va voler anar a Barcelona, i també s'explica que la descendència femenina no permetia una continuïtat. No es contemplava que pogués ser una dona. De totes maneres, no era una època en què tocar el Tabal impliqués un prestigi molt gran. La festa en tenia molta, i els músics també, però la gent distingida no volia "caure baix" a fer aquestes coses tan vulgars. Tot el contrari d'ara!

⁴⁵² ARMENGOU (1968_a:77)

⁴⁵³ ARMENGOU (1968_a:77 i 78)

Així que després de la família Xamberg, ho va agafar la família Tort-Prat, que aviat podria fer cent anys que ha tingut el manteniment i successió de tocar el Tabal a Patum. Primer de tot fou Ramon Tort Balaguer “Patoret” que va ser-hi des de 1926 fins aproximadament el 1954, oficialment el 1964. Des d’aproximadament el 1954 el seu nebot Albert Prat Tort ja el tocava, però oficialment va ser-ho el 1964 i fins el 1970. El succeí el fill, Ramon Prat Navarro primer que ho va ser del 1971 al 1985. El 1986 ho agafà l’altre germà: Carles Prat, fins el 2016. La Patum extraordinària del setembre de 2016 ja la va fer el nou Tabaler, que oficialment des del 2017 és Xavier Prat Maldonat. Carles Prat no té descendència masculina, però té dues filles. Elles l’haurien pogut succeir, i de fet en la part teòrica és possible avui dia. Però per diferents arguments es va preferir donar la il·lusió al nebot. Mirant bé la genealogia, potser ja és a qui li hauria tocat com a fill directe de Ramon Prat, si no ho hagués sigut el germà Carles Prat, la discussió de la successió femenina potser no hauria sortit. Vegem tot seguit la taula que resumeix la dinastia.

Taula 04: Tabalers del segle XX i XXI

Josep Aspachs i Rosell “Xamberg” (1843-1926)	1863-1914 ⁴⁵⁴
Antoni Aspachs i Casals	1915-1925
Ramon Tort Balaguer “Patoret”	1926-1954/1964
Albert Prat Tort	1954/1964-1970
Ramon Prat Navarro	1971-1985
Carles Prat Navarro	1986-2016
Xavier Prat Maldonat	2017

I tot seguit un quadre del les relacions parentals de la família Tort-Prat, segona família coneguda encarregada de la figura del Tabaler.

Taula 05: Tabalers de la família Tort-Prat

Primer	Ramon Tort Balaguer	
Nebot	-	Albert Prat Tort
Fills	Ramon Prat Navarro	Carles Prat Navarro
Fill	Xavier Prat Maldonat	-

⁴⁵⁴ 1965-1918, 74 anys, segons RUMBO i ESCOBET (2001b:46)

La figura del Tabaler queda marcada pel vestuari. D'aquest vestuari el més característic és el barret, el xamberg del qual ja he parlat. La resta de vestuari correspon també a una representació militar del segle XVII. Du jaqueta de vellut granat, camisa, mocador al coll, un cinturó, pantalons bombatxos, mitges, polaines i sabates de pell. És un vestit a prova de passar molta calor per un cos d'avui acostumat a dur teixits més frescos i transpirables. El vestit distingeix la figura i la simbolitza, juntament amb el Tabal.

El Tabal és un instrument membranòfon, de tipus tambor,⁴⁵⁵ tocat amb dues “manetes”. Aquest gros Tabal sorprèn per les seves dimensions exagerades. Referència més antiga de la presència d'aquest Tabal és de 1621.⁴⁵⁶ Hi ha constància de la construcció d'un nou Tabal el 1726 i reparació el 1830.⁴⁵⁷ Es fa difícil trobar un Tabal d'unes mides paral·leles a aquesta en la iconografia de l'època. Un exemple de Tabal del segle XVII és el que trobem al quadre *De Nachwach (La ronda de nit)* de Rembrandt.⁴⁵⁸ S'hi pot veure un tipus de tambor com el que trobem a Patum, però amb unes mides molt més petites en proporció a la persona. Aquest Tabal té dues pells, a banda i banda, tensades amb cordes i tensors i una corda bordonera a sota. És tocat amb dues manetes amb cada una de les mans, tot i que només se'n visualitza una. El vestuari del músic del quadre és proper al que trobem en la figura del Tabaler de Berga, tot i que vesteix amb colors més foscos.

El tractat *Syntagma* de Paretorius conté uns gravats de que inclouen aquest tipus de tambors, el model general com el que trobem a *La ronda de nit*.⁴⁵⁹ Per tant, a nivell de forma i model d'instrument és equiparable als tambors del segle XVII, com

⁴⁵⁵ Segons la classificació Hornbostel-Sachs: tambor cilíndric de doble membrana percudit directament.

⁴⁵⁶ RUMBO i ESCOBET (2001b:45)

⁴⁵⁷ RUMBO i ESCOBET (2010b:45)

⁴⁵⁸ REMBRANDT(1642). *De Nachwach*. [Oli sobre tela]. Amsterdam: Rijksmuseum

⁴⁵⁹ PRAETORIUS (1614:[23])

les primeres constàncies del Tabal de Berga. Ara bé, el Tabal de Patum que trobem actualment té un cos metàl·lic, cosa que aquests antics eren més sovint de fusta.

El Tabal pesa 18 quilos. Té un diàmetre de 75 centímetres i una alçada de 64 centímetres. El cos cilíndric és de ferro, amb uns cercols de fusta a banda i banda on s'hi col·loquen la pell i els tensors. El cercol de fusta té una alçada de 7 centímetres. La pell és de cabra i s'ha de canviar a cada sortida de Patum. Aquest fet provoca una realitat poc coneguda: hi ha dos tabals. Oficialment n'hi ha dos des de 2015, però en realitat ja hi havia un segon Tabal des d'aproximadament el 2012. Això és degut al fet que s'han de canviar tant les pells d'un dia per l'altre, o per continuar a mig acte en cas de trencament de la pell. Abans se seguia tocant com es podia, però la llargada dels Passacarrers més curta no deuria afectar a haver-ho de canviar amb tanta freqüència. Es toca amb dues manetes de fusta, de punta rodona. Al cantó de baix hi té col·locats uns ferrets per poder-lo repenjar. Es toca amb unes manetes de fusta que tenen una llargada d'entre 40 i 45 centímetres i entre 2 i 2,5 centímetres de gruix.

Quan es toca caminant es penja en bandolera, a l'espatlla esquerra (amb tabalers dretans). Quan es fa un salt es repenja a una paret amb una inclinació. En general fa falta que algú ajudi a aguantar-lo mentre el Tabaler toca, igualment a plaça.

A plaça el Tabaler es posa en un empostissat exclusiu molt petit, se'l denomina més per *tablado*. Aquest empostissat té un sostre de vellut. L'empostissat està pensat pel Tabaler i prou, però sempre hi ha dues o tres persones que l'ajuden o li fan companyia, en general familiars. Aquest empostissat es troba entre les dues cases de l'esquerra de l'ajuntament (mirant des de la barana). S'hi puja amb una escala que es posa i es treu. Queda a una alçada aproximada de dos metres i mig del terra. És lluny dels músics, que són a l'altra banda de la plaça, al costat de l'església.

El seu so és directe. Des del 2015 hi ha un sistema de microfonia que sonoritza amb un micròfon d'ambient en alguns moments, especialment el salt de Plens. Aquest micròfon queda tancat la resta de moments. El Tabal se sotmet a les dificultats acústiques de la plaça en què hi ha els diferents rebots del so directe dels músics i els diferents altaveus, i la gent cantant. El Tabaler prefereix no tenir un altaveu

propi, ja que prefereix rebre un efecte general de la plaça per acoblar-se a un entremig més proper. A la vegada, evita seguir la gent que canta.

El Tabaler és coneixedor del codi, i el que el diferencia de molts berguedans és la responsabilitat i la figura que ocupa en el temps que ho és. El seu funcionament es basa en l'aprenentatge per transmissió oral en comunitat i en família, a la vegada que cada Tabaler ha sumat la pròpia experiència assumint els diferents canvis. Tot seguit veurem el model sonor estètic i rítmic, a la vegada que la seva conceptualització per part dels tabalers.

El model sonor del Pa-tum

La condició apartada de la resta de músics ja ha quedat molt explicada. Algunes d'aquestes consideracions poden arribar considerar el Tabaler com "arrítmic". Però aquesta és una valoració feta des d'uns canons estàndards acadèmics i d'una estandardització de codis estètics de la música més globalitzada. A l'altre plat de la balança hi ha un model rítmic transmès i conegut per la integritat de la festa i que funciona amb uns codis que probablement vinguin de molt antic.

He volgut determinar el model rítmic del Tabal i per fer-ho m'he fixat en les formes d'explicar el so. Josep Armengou va citar una cançó que servia per cantar el ritme del Tabal de les mares als nens.

Patum, patum, patena,
les calces del Xemena;
patum, patum, pató,
les calces del rector.⁴⁶⁰

Es tracta de directament del Tabal, o d'un sobrenom del qui el porta, la teoria més repetida és que, igualment, el Patum és una imitació clara del cicle rítmic mínim que realitza de breu-llarga. És a dir "*pa-tum*". Aquesta fórmula rítmica lletrada no és coneguda pels tabalers ni la majoria de gent amb qui he pogut contactar. De manera que avui no és una forma vigent. Però tot i així, hi ha tot un altre codi

⁴⁶⁰ ARMENGOU (1968,30)

conegut, que amb l'ajut de Carles Prat i molts comentaris sentits a plaça he pogut resumir de la següent manera.

El Tabal té dues formes de funcionar: quan hi ha música seguint la música, i quan no n'hi ha amb un altre codi, exceptuant els Plens que és un entremig. Aquest altre codi té els seus tocs. Quan es parla dels diferents tocs, més aviat és parlar de "tocars". Es diu "tocar Patum", "tocar a guites", "tocar a Maces" o "tocar a Plens". Tot i així, la paraula "tocars" tota sola no es fa servir. Per altra banda hi ha la paraula "toc" o "cop" que defineixen l'acció d'un sol impuls rítmic. Així doncs, hi ha un tocar que és el bàsic i el que s'utilitza. Es tracta de la fórmula "pa-tum". Aquesta fórmula s'explica així onomatopeicament, si més no avui dia. Equival no al ritme, sinó a l'aspecte tímbric. Si volem traduir què equival a "pa" i què equival a "tum" resultaria el següent:

- "Pa": toc produït per la mà esquerra en deixar-la caure, a prop del cercol. Timbre agut.
- "tum": cop produït per l'acció de la mà dreta al centre del Tabal. Timbre greu.

L'esquerra es queda a sobre i rebota del cop fet amb la mà dreta. De fet, constantment té un cert rebot constant, que segons Carles Prat no és buscat expressament, però que penso que suma a l'acció que fa la corda bordonera: un "repic" o "retruc". Això produeix un so constant de fons amb vibració, una excitació de tot l'instrument.

A més del gest "pa", el gest "tum" i el "retruc" hi ha un altre toc que apareix al tocar dels Plens i en certs gestos dels Tirabols. Aquest és una mena d'ornament en que la maneta esquerra toca al moment d'atacar amb la dreta, de manera que es retarda un moment el toc fort. Aquest, personalment l'he batejat com a "trum".

Per esquematitzar els diferents tocs he fet una taula amb una notació que utilitza la forma d'anomenar-ho actualment pels tabalers, a la vegada que una traducció rítmica que consta de tres valors:

- b: valor breu

- B: valor breu, aproximadament el doble que b.
- L: valor llarg, més que B.

D'aquesta manera es pot comprovar que el sistema onomatopèic no equival als valors sinó al timbre de l'instrument. I les durades tenen diverses possibilitats. El fet de no posar valors absoluts i utilitzar els adjectius qualificatius és per la característica de ritme coix (*aksak*) que desenvolupo uns paràgrafs més endavant. Però que val la pena conèixer la seva variabilitat en l'aspecte del temps, tal i com ja deia Simha Armon: «De fait, le phénomène aksak paraît être le seul en musique qui présente une interdépendance entre les paramètres qui rendent compte de ses propriétés structurelles et la variable tempo.»⁴⁶¹

Tot seguit mostro un esquema dels diferents tocars fent una síntesi i reducció a partir dels conceptes *èmic* del Tabaler i *ètic* per part meva. És el resum de l'anàlisi de les diferents possibilitats dels diferents "tocars". Hi trobarem, per tant, tres explicacions: el model bàsic (combinació de pa-tum i repicó), els tres tocars definits com a tal (on guites és una combinació de pa-tum i repicó, per tant és redundant) i a part els tirabols.

⁴⁶¹ AROM (2004:[paràgraf11])

Taula 06: “tocars” del Tabaler

Nom	Descripció rítmica	Temps / Comentari
Tocar Patum	pa - tum	Coix, asimètric.
	B L	
Repicó	pa -tum - pum -pum - pum -pum	Combinat amb el tocar patum.
	b B B B B L	
Tocar a Maces	pa-tum	Regular i seguit. Canvia quan hi ha música a Lluïment.
	b B	
Tocar a guites	pa-tum	Més lent que a Maces.
	B L	
Tocar a Plens (malgrat que té música no funciona com altres)	[trum] -[tum-tum-tum]	Aquest era explicat com un pa-tum més ràpid, però l'he considerat diferent.
	b B B B	
Tirabols	<i>Tirabou</i>	
	<i>Vals-jota</i>	
	<i>La patumaire</i>	
	<i>El patumaire</i>	
Maces	A lluïment les Maces funcionen diferent. Hi ha una adaptació entre el tocar Maces antic i l'acoblament amb el ritme de la melodia.	

“Tocar a guites” no deixa de ser un senzill sistema de combinació de “pa-tum” i “repicó” però dins la forma de pensar del Tabaler s’entén de forma separada. Els Plens, és una mena de repicó ràpid, on la última no és llarga, i gairebé el doble de ràpid. La primera b forma part gairebé de la primera B. Aquest és com l'antic Salt de Maces que es pot apreciar a la gravació en directe del 1968.⁴⁶² Carles Prat diu que el seu germà ja va començar a tocar més lent el salt de Maces i ell encara més. A l’enregistrament de 1968 per relació amb les dades obtingudes dels diferents tabalers correspondria a l’avi del Tabaler actual, el segon de la família Prat-Tort: Ramon Prat Navarro, que va tocar del 1971 al 1985. Comparant la gravació és un toc diferent, en què "tocar a Maces" era com "tocar a Plens", fet que tindria lògica si es té en compte que abans era un mateix ball. El “tocar a Plens” va ser explicat com un "pa-tum" més ràpid per Carles Prat. Jo l'he considerat un tocar diferent i he afegit les onomatopeies que penso que s'hi escaurien per definir-lo. Tot i així, és

⁴⁶² LA PRINCIPAL DEL BERGUEDÀ i COBLA BARCELONA (1969)

difícil valorar com és aquest tocar a Plens perquè mai l'he pogut veure en directe i sentir-lo en ocasions molt puntuals.⁴⁶³ La mateixa separació de la comparsa finalment ha anat comportant un canvi de la forma tocar per adaptar-s'hi. Aquest s'accentua cada quatre motius.

Com a especificitat, el "tocar" a Maces té una entrada de dos "pa-tum" i després emprèn el ritme del "tocar a Maces". Aquest ritme havia sigut més ràpid, però va ser alentit especialment per Carles Prat, en què en el seu temps de fer de Tabaler volia acoblar-se millor al saltar de les persones a les Maces, abans era molt més ràpid que del que saltaven. "Tocar a Maces" també té una accentuació que recorda al "tocar a Plens" de forma molt lenta. Hi ha una accentuació cada quatre motius. És a dir, que el primer "Pa-Tum" de cada quatre és remarcat amb més força. Aquest aspecte també és reforçat amb un creixement d'intensitat quan és a punt d'acabar el salt.

El "tocar Patum" utilitzat com a base és proper a altres exemples que es poden trobar arreu. Aquest ritme té un efecte de coix, irregular. Que podria semblar "arrítmic" des del punt de vista de moltes educacions acadèmiques, com ja he comentat. Però en canvi, és d'una regularitat indiscutible en tota la seva repetició.

Un ritme molt semblant, el trobem acompanyant la Dansa de la Mort a Verges. On traduït en el codi patumaire (i sense tenir en compte el canvi de timbre segons amb quina maneta és tocada) fa "Tum-Pa-Tum", on l'espai de l'esperat "pa" aquí queda en silenci. Aquest ritme s'ha explicat en base als compassos moderns⁴⁶⁴, però em sembla més interessant veure'l com a una combinació de valors breus i llargs que generen una sensació de continuïtat i inestabilitat.

Hi ha diferents lògiques rítmiques, que la música acadèmica i estandarditzacions comercials han simplificat en un model de regularitat i de comprensió en base a uns ritmes de compàs provinents d'unes determinades modes de ball. Aquestes

⁴⁶³ En un salt de Plens la plaça és fosca i el Tabal no es veu. Costa de sentir perquè està sota la música i perquè hi ha tots els fuets petant a gran part del salt. El 2015 es van fer 30 segons excepcionals només al so del Tabal com a efemèride del que havia sigut cent vint-i-cinc anys abans.

⁴⁶⁴ ROCA (1986:42)

simplificacions ens han fet portar a veure una menor quantitat de possibilitats que poden afectar el nostre valor. Moltes músiques, sobretot en l'àmbit més funcional i festiu, tenen algunes singularitats que recorden una varietat més àmplia, i des del punt de vista riquesa rítmica. Algunes d'aquestes "altres" lògiques rítmiques que podem trobar al nostre territori seria l'explicada per Constantin Brailoiu i posteriorment Jaume Ayats amb el que aquest últim anomena "giusto-sil·làbic".⁴⁶⁵ Una forma d'entendre els ritmes en combinacions de llargues i breus vinculades al text i la dansa. Una altra possibilitat seria la que ens trobem aquí: els ritmes coixos. Aquests, no és una separació del "giusto-sil·làbic", sinó que és una forma del comportament rítmic que podem trobar en diferents circumstàncies musicals. El "ritme coix" o "asimètric" ha tingut la denominació d'*aksak*, per la influència turca descrita per Constantin Brailoiu.⁴⁶⁶

Es troben molts ritmes coixos, *aksak* o asimètrics arreu de la Mediterrània. A la nostra cultura, sovint s'han transformat a causa de la notació escrita i la recuperació folklòrica. Ramon Pelinski feia així l'explicació en referència als ritmes de dansa que trobava al País Valencià. Ell veia una clara relació d'aquestes formes rítmiques en la dansa. I explicava de la següent manera el seu perquè:

Es probable que su estructura esté determinada determinada por los ritmos de danza para los cuales sirven de acompañamiento musical. Hay que observar, sin embargo, que la duración que provoca la asimetría no es un valor racional divisible matemáticamente, como pretenden algunas transcripciones políticamente correctas [...]. Tales transcripciones son hipotéticas en cuanto exacerban sobre el papel una diferencia (musical y, por ende, cultural) que no corresponde exactamente a la práctica musical lugareña. El ritmo amalgamado en cuestión es, en mi opinión, producto de un valor irracional añadido, el cual corresponde algunas veces a la duración, ligeramente prolongada, de un paso de danza que, por elevarse más que los demás, insume más tiempo, provocando así la asimetría. Prueba de ello son las explicaciones y la práctica de los músicos que acompañan las danzas (particularmente el *Tabaler* y el *dolçainer*),

⁴⁶⁵ AIATS (1994)

⁴⁶⁶ BRAILOIU (1973)

quienes, sin preocuparse por la exactitud matemática de tales prolongaciones, ejecutan sus ritmos siguiendo el paso asimétrico de los danzantes.⁴⁶⁷

L'explicació de la relació amb el gest, en aquest cas del ballador, demostra que les músiques també són com són per la seva funció. En el cas de Patum, el ritme que hi trobem bàsic és tan sols per caminar, i també es deu a la forma de tocar-lo, que pot haver acabat prioritant un tipus de gest cap a un ritme. Però aquesta explicació seria lleu si veiem les relacions amb altres rítmiques semblants, i per exemple, com la que trobem a la *Dansa de la mort* de la Processó de Verges, per citar l'exemple que conec.

Aquesta relació porta cap a pensar els ritmes de processó que provindrien de les antigues danses del renaixement i que encara es perpetuen als següents segles, amb les seves transformacions corresponents. Les Danses que es fan per avançar al país basc tenen una reducció de ritme molt semblant, on els mestres de dansa acostumen a transmetre-ho amb el text <<tabalets som tabalet>>.

Ramon Pelinsky també explicava que moltes d'aquestes músiques "asimètriques" s'havien transformat pel contacte amb altres modes musicals que no toleren aquest tipus de ritmes.

Así, la antes mencionada propensión de los músicos [...] a reducir a la simetría la ejecución de los ritmos asimétricos se debe, en mi opinión, a la influencia del entorno sonoro omnipresente de las músicas comerciales, en las cuales un ritmo *aksak* sería un desacierto.⁴⁶⁸

Per tant, el Tabal, gràcies a la seva poca intervenció en l'aspecte musical, ha restat lliure d'algunes transformacions aportant uns codis de varietat que abans eren més presents. Hi trobem un codi que funciona a partir de la significació simbòlica d'uns tocs, a la vegada que un ritme provinent d'un gest dansat i físic del tocar. És un aspecte curiós interessant dins tota l'estructuració patrimonial de la festa, en què la figura visual del Tabaler ha sigut molt gran, i en canvi el seu tocar ha tingut codis

⁴⁶⁷ PELINSKI (2000:114)

⁴⁶⁸ PELINSKI (2000:115)

de transmissió completament externs a influències musicals academicistes o d'estàndards comercials.

El repicó és la característica reconeguda de canvi de ritme del Tabal més evident. I té una simbologia determinada. El repicó serveix tant per marcar inicis o finals, per remarcar que un fuet ha petat, per saludar algú o per descansar (si més no, actualment). El repicó sempre es fa dues vegades, seguides. Excepte en situacions importants en que se'n marquen tres. Tot seguit esquematitzo l'ús d'aquests repicons.

Taula 07: el repicó

Nombre de repicons	Significat
2 repicons	Quan peta un fuet.
	Quan es saluda o es fa honor a algú al passar per casa seva. Especialment antics patumaires. Avui dia gairebé no es fa servir aquest ús.
	Quan es vol reposar de la monotonia, especialment a les passades. (Ús modern)
3 repicons	En començar un acte de Patum: sortir de l'ajuntament o començar una Patum de Lluïment o Completa.
	A l'acabar una Patum: al tornar a l'Ajuntament o acabar una Patum de Lluïment o Completa.
	Quan s'acaba un salt de guites / Maces.
	Quan es passa per davant de l'Ajuntament.

Cal dir que quan peten dos fuets seguits o més no s'enllacen seguits dos repicons, i per tant, el resultat es segueix de forma binària. Exceptuant si és el final d'un salt de Maces o guites que es resumeix amb tres repicons.

Per tant, la combinació entre els diferents "tocars" i el repicó és la forma d'estructuració del Tabal i la seva simbologia sonora de la festa. Aquest codi és conegut, però poc conscienciat. Té la seva vigència, es comparteix i es comprèn com a tal en la majoria d'actes de Patum.

Dins els diferents ritmes marcats, caldria remarcar que una gràfica real del so hauria de marcar una vibració contínua produïda pel "retruc" de la corda bordonera i el deixar caiguda la maneta esquerra sobre el Tabal. De forma que el so és constant mentre hi ha l'acció de tocar. Hi ha una vibració constant de l'instrument en què

uns pics amb dos timbres i tres fórmules de durades rítmiques es van combinant per crear els diferents “tocars”.

Pel que fa a les formes de tocar amb música, hi ha una combinació de la forma d’entendre els tocars del Tabal amb la puntuació i marca a sobre de les diferents melodies. Pel que fa al salt de Maces a lluïment hi ha dos “pa-tum” per començar seguits d’un tocar a Maces constant en què no es marquen els repicons mentre peta al fuet, cosa que a la nit sí.

Els Tirabols són una combinació del “tocar a Guites” amb els corresponents “repicons” i les músiques. Quan no hi ha melodies el funcionament és com en uns salt de Guites. En canvi, quan hi ha les músiques s’han anat creat unes rítmiques d’acoblament amb la cada una de les melodies de Tirabols. Aquestes combinen la tècnica coneguda dels diferents gestos per tocar el Tabal.

Així doncs, d’aquesta manera és resumit el model rítmic del Tabal. Un model que no és dins els arguments ortodoxos d’explicar la seva figura i el que representa i en canvi és ben viu, compartit i conegut pel Tabaler i per la seva comunitat festiva. Aquesta característica es contrabalança davant d’unes fixacions estrictes de molts elements en els processos de patrimonialització. En canvi, hi ha una pràctica viva, transmesa, que pretén repetir-se cada any per no generar conflicte ja que és compartida sota la idea tradicional menys folkloritzada. És a dir, una il·lusió de continuïtat no gaire més explicitada que en conèixer el que cal fer i com s’ha de fer i comprendre el que passa amb aquest so i amb l’activitat. És una mostra d’un model musical propi que té el seu codi de funcionament dins el sistema únic de la festa, i no pas fora. Seguint aquest codi s’ha anat adaptant a cada un dels canvis, ja sigui combinant-ho amb les noves músiques, ja sigui per un millor acoblament al moviment de cada temps o afegint microfonia. Tot i així, hi és sempre amb una vibració constant que genera una continuïtat durant tot el temps festiu, amb el dubte i poca consciència de si el que fa té una consideració de ser música o no. Inclús, el relat d’un mite originari de l’etimologia de la paraula “patum” ha generat una forma d’explicar el codi i de conscienciar-lo, amb una vigència indiscutible.

Conclusions

Patum ha sigut el cas d'estudi que m'ha permès veure diferents problemàtiques a l'entorn de les patrimonialitzacions de les festes i com aquestes afecten la música. La meua hipòtesi de treball era que els diferents processos de patrimonialització de les festes provocaven transformacions a la música i tot el que ella comporta, de quines maneres passava i perquè els meus objectius.

Les premisses de les quals vaig partir eren que hi ha una narrativa que es construeix en tota patrimonialització, però que és generada des dels sectors del poder. Aquesta narrativa es construeix amb uns valors d'interessos econòmics, polítics i socials contemporanis a cada moment. Es tracta d'un fenomen que cal encabir dins uns processos complexos que van des de canvis històrics accelerats fins a respostes a formes de globalització.

L'actitud provinciana ha predisposat que casos com la Patum hagin compartit els interessos locals i nacionals per tal de posar la festa dins el panorama que tocava a cada època. Els dos últims canvis de segle han sigut els moments més remarcables.

El primer forma part de la construcció dels elements simbòlics del catalanisme nacionalista en què els intel·lectuals del segle XIX al XX van trobar en la Patum els valors d'una cultura tradicional catalana. El 1901 Antoni Sansalvador va fer el treball que posaria la festa berguedana dins aquest paradigma cultural, social i polític i un any després les comparses de Patum van ser convidades a les festes de la Mercè en una gran parada de les representacions festives rellevants de Catalunya. La Patum no fou tractada com a festa, amb els seus rituals i construccions socials, sinó com element exportable i observable, seguint els models de les exposicions universals que tenien lloc aquells anys a Europa.

El segon moment és fruit de l'entrada a un segle XXI que va posar de manifest la necessitat de d'explicar els grans interessos d'aquesta festa al món en general, però sobretot obtenir un reconeixement internacional per sobre d'un de nacional, en una disputa per ser quelcom. La lluita per obtenir la declaració de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat va generar un nou enfocament de la festa amb uns valors nous. Aquests valors van ser basats amb una imatge d'unicitat, d'extraordinarietat i emfasitzant amb redundància tot petit element que pogués

justificar valors d'igualtat, d'intergeneracionalitat i rellevància social. L'obtenció d'aquest títol va generar una progressiva massificació extra, i un seguit d'activacions pròpies dels actes de masses com ho són reportatges televisius als grans noticiaris de més audiència i fins i tot, al 2010, una retransmissió televisada que modificava els temps de la festa, una nova mirada externa transformadora.

Aquests dos processos van ser precedits per una preparació basada en la modernització dels discursos, els valors, els elements materials i la producció literària, discogràfica i audiovisual, segons el cas. Tot i així, aquests dos moments de màxima patrimonialització provocada entre el binomi de Berga i la resta de món van ser predits per una transformació musical important. La constància d'augment musical i l'atribució de la composició de les diferents músiques per a la festa són de les dues últimes dècades del segle XIX. Es va preparar la festa per ser un espectacle. Berga havia obtingut el títol de ciutat i es volia situar amb dins el mapa d'un nou temps, el nou segle XX que vindria. Es va modernitzar afegint Nans Vells, deixant estar Balls de Bastons, polint figures, però sobretot afegint les músiques pròpies dels espectacles i els balls de plaça d'un temps modern.

Aquestes músiques quedaren prou fixades al llarg del segle XX, però transmeses amb formes orals i arranjaments descompensats amb l'augment de les bandes per a la festa. Finalment, Ricard Cuadra va provocar la necessitat de "tocar diferent la Patum". Es van incloure melodies, es van modificar arranjaments, se'n van recuperar i es van plasmar noves actituds musicals als Passacarrers i a plaça, amb concerts de la música independentment de la festa en tot aquest procés.

Així doncs, he pogut veure que la música forma part dels diferents processos preparatius per a les diferents transformacions per obtenir noves declaracions patrimonials. Però en canvi, els discursos historiogràfics sols destaquen alguns elements basats en les peces, els arranjaments, alguns dels músics i els orígens, més que no pas unes vivències i moviments que provoquen.

La sobrevaloració dimensionada dels discursos per obtenir una declaració com la de Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat fixen elements flexibles que passen a ser part d'una llei que obliga. Aquest procés deshumanitza l'activitat i

transforma les emocions, que un cop ser descobertes i repetides abusivament busquen altres espais i noves construccions per sentir la il·lusió compartida. Aquests processos funcionen creant discursos que la gent s'apropia i es fa seus, però que acaben escanyats per un abús sobredimensionat. El "patrimoni" acaba sent contrari als objectius previstos i no deixa de ser una manifestació que pretén controlar políticament les festes, i a conseqüència la seva gent, a més d'interessos econòmics. En aquest cas d'estudi hi ha diferents precedents que han utilitzat la festa com a mostra dels diferents poders. Hi ha diferents usos polítics que s'han anat aplicant i queden plasmats amb la voluntat de fer una processó llúida per part de l'Església durant els primers segles d'implantació de Corpus Christi; la primera imatge de Patum utilitzada com a mostra de victòria de guerra dins la primera Guerra Carlina (1838); o l'exposició de nous poders fabrils de mitjans del segle XIX capaços de generar un acte excepcional, com ho era una fotografia, amb els empresaris, el poble i la Patum (1868).

Si la meua hipòtesi era que la patrimonialització comporta una transformació musical, en aquest sentit he d'exposar un resultat matisat: la música forma part dels processos preparatius de patrimonialització, com ho són els aspectes restauradors o nous protocols. En aquest punt, per tant, la pregunta deriva a: quines conseqüències tenen sobre la música els diferents processos de patrimonialització de la festa?

La intervenció patrimonialitzadora genera discursos segons allò que hom vol reflectir, provocar i emfasitzar. El discurs transforma, és la pròpia narrativitat que construeix un saber comú i compartit. Tanmateix, aquests discursos xoquen amb una realitat no tan homogènia com és la mateixa societat, i encara més quan un poble es disposa a sentir una festa. Les diferents inquietuds treballen amb els seus petits rituals que un cop a plaça hom es disposa a barrejar i sentir físicament. La música permet aquesta experiència en què tot allò desitjat i imaginat se sent.

L'aspiració a ser Patrimoni Cultural i Immaterial de la Humanitat va ser l'objectiu polític i de diferents sectors que van moure la festa cap a un nou repte, per part dels impulsors, exitós, reeixit el 2005. La sobrevalorització generada en aquest procés fou gran i encara més massificadora. Amb la voluntat de ser algú al món,

sense voler deixar de ser-ho. La diferència, però va ser l'abast i les conseqüències d'una sobreproducció d'un acte de masses que no vol tenir els protocols d'un estadi de futbol. Aquest procés ha provocat transformacions a la festa, perquè aquells discursos i formes de funcionar petites i implícites s'han anat explicitat cada cop més, abusant d'explicar els petits rituals que envolten el tot de la festa amb una sobredimensió que xoca de ple amb el funcionament festiu.

La música és part d'aquest procés però el coneixement de codis musicals i la capacitat adaptativa demostren un sistema viu que contrasta amb els discursos que veuen la festa com a quelcom fix. Un sistema, a la vegada, que coneix els límits i marges de la festa, i no vol anar amb marges trencadors.

Al voltant d'aquesta sobredimensió, que pertot ens vol explicar què és la Patum i què hi hem de sentir, hi ha unes altres realitats. Petits rituals i coneixements que es van transmetent amb codis orals i compartits que conviuen amb una forma de fer conjunta que es va adaptant als diferents canvis de plaça. El discurs d'immobilitat i patrimoni xoca amb una realitat de la gent que any rere any té les seves iniciatives i pot generar situacions col·lectives per viure noves experiències.

El Tabal és un exemple contrastant clar. Ha sigut una de les imatges més icòniques de la festa, la més reivindicativa, però no es parla d'ell quan es parla pròpiament de la música. A la vegada, s'expliquen moltes anècdotes del seu vestit, el pes del Tabal o com ha anat pintat l'instrument, i no tant el seu toc, codis i com funciona. Uns codis que són transmesos de persona a persona i que molts berguedans coneixen sense necessitat haver-los fixat ni après mai en una partitura. El seu model rítmic ha anat transformant-se i adaptant-se als canvis, sense fugir de les formes musicals que l'identifiquen.

Així doncs, els processos de patrimonialització de les festes fixen uns discursos i uns rituals i provoquen un seguit d'actuacions que projecten la festa al món. La festa, malgrat tot, troba els espais per als objectius que busca reformulant els diferents grups i posicions que la fan possible. La música actua com a medidora entre el discurs oficial i l'emoció desitjada i compartida de sentir la festa. Es mou entre l'adaptació viva de cada moment i els coneixements dels codis festius a través d'una

transmissió viscuda localment i amb un llarg procés d'aprenentatge cultural i un recorregut històric. El so del Tabal, resta empetitit per l'augment dels volums i com un dels últims exemples de transmissió a la forma antiga, amb oficis i rituals que l'envolten que viu. La gent es transmet un comportament físic amb cada música, cada comparsa, que sols es pot transmetre amb la vivència física. Potser, davant d'un patrimoni sols queda aquesta excitació de tots els sentits que malgrat s'expliquin redundantment encara troben l'experiència física que permet viure, saltar i dansar tota Patum.

Glossari

Barreja: beguda alcohòlica que majoritàriament consisteix en una mescla d'un fermentat i un destil·lat. En el cas de Berga l'anís i el moscatell és la forma més habitual. Per Patum és la beguda alcohòlica per excel·lència.

El Vall: forma en que hom anomena la Plaça Viladomat i el Passeig de la Indústria.

Fuet: petard utilitzat com a pirotècnia de la Patum. És la forma d'anomenar el tipus de coet. Antigament es feien a artesanalment a Berga, avui dia els fan indústries especialitzades. El fuet és allargat i d'aquí en ve el seu nom. Avui dia tenen una durada aproximada de cinc minuts de foc abans de fer el tro. El foc que fan és ataronjat i crema més que les espurnes de les *carretilles* utilitzades per la majoria de colles de diables que trobem a Catalunya. Fora de Berga, es fa referència a aquest tipus de petards com a *patums*, i industrialment també *guites*.

Guita: element festiu que simula un drac de color verd que forma part de la Patum. Té el coll molt llarg i a la boca del cap mòbil se li posen uns fuets simulant que treu foc per la boca. Es porta a pes i els seus portadors es col·loquen als costats, antigament també a sota. Hi ha dues guites: la grossa i la xica. Totes elles surten al tercer salt de Patum i es mouen per la plaça al so únic del Tabal, baixant el cap quan volen i cremant a la barana. També són presents als tirabols i als Passacarrers de dimecres i dissabte al vespre.

Mau-mau: beguda alcohòlica que consisteix en la barreja de vermut amb sifó o gasosa. S'acostuma a prendre en porrons a l'acabar les Patums completes de nit, però també apareix com a vermut i en altres moments de distensió de la festa.

Nan: figura de cartró pedra que es col·loca al cap d'una persona. A altres llocs de Catalunya rep el nom de capgròs i cabeçut, entre altres. A Berga hi ha dues comparses de Nans: els Nans vells i els Nans nous.

Passacarrers: forma en què majoritàriament els berguedans es refereixen a les també anomenades passades, especialment les de dimecres i dissabte a la nit. En ells hi van el Tabal, les Maces, les Guites i els Gegants Vells amb músics i autoritats.

Es van fent salts de les tres comparses a diferents punts del recorregut, que són cases d'autoritats o espais triats per elles.

Plens: forma de diable emmascarat que forma part de Patum. Els Plens surten dos cops a les dues Patums completes de nit (i a la infantil). Van coberts de foc, amb *fuets*, i són coberts amb herba fresca de vidalba. Duen fuets a les banyes i a la cua i tenen un acompanyant que els guia per les seves giragonses a la plaça durant aproximadament cinc minuts fins que peten els fuets. Durant els salt sona la música d'*El Salt de Plens*.

Salt: salt és la forma d'anomenar cada intervenció d'un element festiu. La Patum de Lluïment es compon d'un sol salt de cada una de les comparses, mentre que la Patum completa té quatre salts de totes les comparses, excepte la de Plens, que només en té una. Els tirabols es compten a part. Durant els Passacarrers de dimecres i dissabte el vespre es fan salts itinerants davant les cases de les autoritats de Maces, guites i gegants.

Saltar: és la forma més freqüent d'anomenar l'acció participativa de la intervenció de cada element festiu. Sembla que antigament se separava més saltar i dansar o ballar, segons si la comparsa duia música melòdica o sols el so del Tabal. Actualment és freqüent sentir "saltar" com a sinònim de dansar o ballar conjuntament amb les comparses de Patum, a plaça o amb els diferents salts de les passades.

Tirabols: part de la Patum en què la gent gira en sentit contra-horari per la plaça al so de diferents músiques i el Tabal, juntament amb les guites i els gegants. Els tirabols són a la Plaça Sant Pere al final de cada Patum de Lluïment, cada Patum completa i cada Passacarrers. A més, n'hi ha un a la plaça Sant Joan a cada un dels dos Passacarrers.

Índexs

Índex de figures

Figura 01: primera imatge coneguda	120
Figura 02: primera fotografia coneguda	121
Figura 03: postal dels Turcs i Cavallets	122
Figura 04: postal de les Maces	123
Figura 05: postal de les Guites	124
Figura 06: postal de l'Àliga	125
Figura 07: postal dels Nans Vells	126
Figura 08: postal dels Gegants	127
Figura 09: dibuix satíric Barcelona 1880	128
Figura 10: dibuix satíric Barcelona 1880	129
Figura 11: dibuix Barcelona 1880	130
Figura 12: dibuix satíric Barcelona 1880	131
Figura 13: Barcelona 1902	132
Figura 14: Barcelona 1902	133
Figura 15: Barcelona 1902	134
Figura 16: Barcelona 1902	135
Figura 16: Barcelona 1932	136
Figura 17: Manresa 1951	137
Figura 18: Manresa 1957	138
Figura 19: rebuda de Lluís Companys a Berga, 1934	139
Figura 20: Passacarrers 1975	140
Figura 21: Salt de Maces	141
Figura 22: empostissat dels músics	142
Figura 23: <i>tablado</i> del Tabaler	143
Figura 24: sortida d'ofici	144
Figura 25: La Unión Bergadana	145
Figura 26: Orquestra La Constància	146
Figura 27: Orquestra Nova Harmonia	147
Figura 28: Cobla Principal del Berguedà	148
Figura 29: Cobla "Joventut Bergadana"	149
Figura 30: La Principal del Llobregat, anada a ofici	150
Figura 31: Patum infantil	151
Figura 32: <i>Els Segadors</i> com a inici	152

Figura 33: l'Àliga avui	153
Figura 34: Passacarrers de dimecres	154
Figura 35: Músics al Passacarrers	155
Figura 36: Passacarrers al Passeig de la Pau	156
Figura 37: Cobla Ciutat de Berga sopant a mig Passacarrers	157
Figura 38: la percussió en un salt de Gegants al Passacarrers	158
Figura 39: la Guita Xica du un pernil als músics	159
Figura 40: Nans Vells en una Patum completa	160
Figura 41: <i>Corpus a Berga</i> a la matinada	161
Figura 42: anada a ofici	162
Figura 43: últim Tirabol amb músics	163
Figura 44: Guita espera	164
Figura 45: Músics al Passacarrers	165
Figura 46: Rebatut del salt de Gegants al Passacarrers	166
Figura 47: Guita Xica porta un pernil als músics	167
Figura 48: Tabal a Barcelona	246
Figura 49: el <i>tipich</i> Xamberg	247
Figura 50: Tabaler republicà al pobles espanyol	248
Figura 51: Tabaler al Poble Espanyol	249
Figura 52: postal del Tabaler	250
Figura 53: Tabaler a la Dictadura Franquista	251
Figura 54: Tabaler a la barana	252
Figura 55: passada del Tabal	253
Figura 56: la Guita Grossa porta la bóta al Tabaler	254

Índex de taules

Taula 02: <i>Salt de Plens</i>	218
Taula 03: cantarelles	239
Taula 04: Tabalers del segle XX i XXI	272
Taula 05: Tabalers de la família Tort-Prat	272
Taula 06: "tocars" del Tabaler	278
Taula 07: el repicó	282

Fonts d'informació i bibliografia

Informants

Joan Bernadet

Miquel Casals

Maria Gelabert

Núria Gelabert

Marta Ibàñez

Dani Palou

Carles Prat

Queralt Roca

Fina Sala

Joan Sala

Arxius i biblioteques consultats

Arxiu Comarcal del Berguedà

Arxiu Històric i Comarcal de Berga

Arxiu Nacional de Catalunya

Arxiu de Revistes Catalanes Antigues

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya

Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona

Centre de Documentació de Cultura Popular de la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Filmoteca de Catalunya

Publicacions periòdiques consultades

Diari Català (1880-1890)

L'Erol: revista cultural del Berguedà (1880-1890)

La Esquella de la Torratxa (1880-1890)

La Vanguardia [hemeroteca en línia] (1880)

Cu-cut: setmanari de gresca ab ninots, surt els dijous (1880-1890)

Recursos digitals

LA PATUM

<<http://www.lapatum.cat>>

MUSEU DE LA PATUM

<<http://www.museu.lapatum.cat/>>

PÀGINA DE LA PATUM

<<http://ww2.grn.es/venturajl/patum.htm>>

POSTALS ANTIGUES DE LA COL·LECCIÓ D'ERNEST BOIX

<<http://www.postalsantigues.cat>>

UNESCO

<<http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-patum-de-berga>>

AJUNTAMENT DE BARCELONA, FUNDACIÓ ELIZALDE

<<http://www.finestresdelamemoria.org>>

Discografia

BANDA DEL MEMORIAL i BUFALODRE, COBLA DE MINISTRERS (2002). La música de la Patum del segle XVII al segle XXI: concert de Patum Memorial Ricard Cuadra, 25 de maig de 2002. [Enregistrament sonor.] [Berga]: s/n

BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE BERGA (1995). La Patum: Música Oblidada. [Enregistrament sonor]. (Direcció: Ricard Cuadra). Barcelona: Tram i Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura

Joan CASAS (1986). *La Patum: salts i danses*. [Enregistrament sonor.] [Barcelona]:[Audiovisuals de Sarrià]

CLAU DE LLUNA (1996). *Obertura*. [Enregistrament sonor.] [Barcelona]: Música Global

FORMACIÓ DE BANDA DE LA COBLA CIUTAT DE BERGA (2002). Tota la música de la Patum. [Enregistrament sonor]. Barcelona: Discmedi

LA MAIXERINA (2009). *Paisatge sonor de la Patum* [Enregistrament sonor en format DVD]. Berga: La Maixerna

LA PRINCIPAL DEL BERGUEDÀ i COBLA BARCELONA (1969). La Patum de Berga: salts i danses de la Patum de Berga, danses de la Patum de Berga. [Enregistrament sonor]. (Antologia Històrica de la Música Catalana). Barcelona: Edigsa

LA PRINCIPAL DEL BERGUEDÀ i COBLA BARCELONA (2008). La Patum de Berga: salts i danses de la Patum de Berga, danses de la Patum de Berga. [Enregistrament

sonor]. (Antologia Històrica de la Música Catalana). [Castellar del Vallès]: Picap, 1969

LA TRINCA (1969). *Tots som pops*. [Enregistrament sonor]. [Barcelona]: Edigsa

Alfred MOURET (2002). *Alfred Mouret: portrait d'un musicien*. [Enregistrament sonor]. [Seilhac]: Modal

Bruce SPRINGSTEEN (1992). *Lucky Town*. [Enregistrament sonor.] [Columbia]: Columbia

Bibliografia

A

Robert AGUSTINA (2009). “Una anàlisi del ball de bastons de la Patum”. Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 101. Pàgs. 17 i 18

Robert AGUSTINA (2010). “Joan Baptista Lambert: la marxa de La Patum i el ball de l'Àliga”. Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 17 i 18

Robert AGUSTINA (2011). “Sobre el Ball de l'Àliga”. Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 107. Pàgs. 28-33

Jaume AIATS (1994). “El ritme G.S. 1212: un cas notable de giusto sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona”. Dins Salvador REBÉS, ed. (1994). *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional: Reus, setembre 1990*. [Montserrat]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

AJUNTAMENT DE BERGA, et al. (s/n). “Primera imatge de la Patum” [en línia]. A *Turisme Berga: la Patum invisible*. [Berga]: Ajuntament de Berga, Diputació de Barcelona, Destinació de Turisme Familiar i Pirineus-Barcelona. [Darrera consulta: abril 2017] <<http://www.turismeberga.cat/que-fer/patum-invisible/item/619-primera-imatge-patum/619-primera-imatge-patum>>

AJUNTAMENT DE BERGA, et al. (2014). “El Patronat de la Patum incorpora als seus fons una còpia de dibuixos inèdits sobre el simulacre de Patum que va tenir lloc a

Barcelona el 1880". [En línia]. A *Notícies* 27-IX-2014. <http://www.lapatum.cat/> [Darrera consulta: abril 2017] [Berga]: Ajuntament de Berga, Patronat Municipal de la Patum, Patrimoni Immaterial de la Unesco i La Patum: comissió de comunicació, finançament i màrqueting

Antoni Maria ALCOVER i Francesc de Borja MOLL (1985). *Diccionari català-valencià-balear*. [en línia.] Palma de Mallorca: Editorial Moll [Darrera consulta: maig 2017]. <<http://dcvb.iec.cat/>>

Francesc ALEMANY (2016). Darrere la carota del dimoni gros: una aproximació a les representacions i a les pràctiques al voltant del dimoni en les festes de Sant Antoni a al vila de Manacor. Treball final de màster: Universitat de Barcelona

Joan AMADES (1932). "La Patum de Berga al museu d'art del Poble Espanyol". Dins JUNTA DE MUSEUS. *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*. Setembre. Barcelona: Indústries Gràfiques Seix i Barral Germans. Pàgs. 274-287

Joan AMADES (1951). *El cançoner*. Barcelona: Editorial Selecta, 1982

Joan AMADES (1956). *Costumari Català: el curs de l'any*. Barcelona: Edicions 62, 1983

Joan AMADES i Francesc PUJOL (1936). "Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors". Dins *Cançoner Popular de Catalunya*, vol. 1. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils

M. Rosa ALONSO et al. (2000). *El ball pla*. Barcelona: Alta Fulla

Antonio ARIÑO i Sergi GÓMEZ (2001). *La festa mare: les festes en una era postcristiana*. València: Museu Valencià d'Etnologia, Diputació de València

Antonio ARIÑO i Salvador CARDÚS (2005). "Què és la festa?". Dins Joan SOLER, dir. (2005). "La festa" dins *Tradicionari: enciclopèdia de la cultura popular a Catalunya*. Vol. 4. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 13-27.

Josep ARMENGOU (1969). "Música i coreografia". [Comentaris del disc.] A LA PRINCIPAL DEL BERGUEDÀ i COBLA BARCELONA (1969). *La Patum de Berga: salts i danses de la Patum de Berga, danses de la Patum de Berga*. [Enregistrament sonor]. (Antologia Històrica de la Música Catalana). Barcelona: Edigsa

Josep ARMENGOU (1968_a). *La Patum de Berga*. Berga: Edicions del Museu Municipal de Berga, 1973

Josep ARMENGOU (1968_b). *La Patum de Berga*. Berga: L'Albí i Barcelona: Columna, 1994

Josep ARMENGOU (2012). *Crònica menuda de la Ciutat de Berga: tom 1 (1948-1958)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura

Jaume ARNELLA (2001). *Les Canóns de Beget*. Barcelona: La Maneta

Simha AROM (1991). "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral". Dins Francisco CRUCES, ed. [2001]. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta. Pàgs. 203-259

Simha AROM (2004). "L'aksak: principes et typologie" [en línia]. Dins *Cahiers d'ethnomusicologie*, Núm. 17. Pàgs. 11-48. [Darrera consulta: abril 2017]. Disponible a: <<https://ethnomusicologie.revues.org/413>>

Marc AUGÉ (2007). "Introducció: cultura popular i patrimoni". Dins *Cultura: de l'aplec sardanista al Sònar: la cultura popular catalana, avui*. Nú. 1. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Pàgs. [8-15]

Marc AUGÉ (2010). *La comunidad ilusoria*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2012

Jaume AYATS [1999]. "Pròleg". Dins John BLACKING (1973). *Fins a quin punt l'home és música?* Vic: Eumo Editorial, 1999

Jaume AYATS (2007). *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Tolosa: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées

Jaume AYATS (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: els cors obrers a la conca del Ter mitjà*. Vic: Eumo Editorial

Jaume AYATS (2009a). *Explica'm una cançó: 20 tradicionals catalanes*. Barcelona: Rafael Dalmau

Jaume AYATS (2009b). *Explica'm una cançó: tió, nadal i reis*. Barcelona: Rafael Dalmau

Jaume AYATS (2011). *Els Segadors: de cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç

Jaume AYATS, dir. (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau

Jaume AYATS et al. (2006). "Els músics i els instruments" dins *Tradicionari: enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Vol. VI, *Música, dansa i teatre popular*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 69-123

Jaume AYATS, Anna COSTAL i Iris GAYETE (2010). *Cantadors del Pallars: cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau

Jaume AYATS, Anna COSTAL, Iris GAYETE i Joaquim RABASEDA (2011). "Polyphonies, bodies and rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees". Dins *Transposition: musiques et sciences sociales* [en línia]. Gener 2011. Núm. 1. Polyphonie et société. Fabula. [Última consulta: febrer de 2017]. Disponible a: <http://transposition.revues.org/139>

Jaume AYATS, Anna COSTAL i Joaquim RABASEDA (2009). *Sardanes*. Girona: Diputació de Girona i Fundació Caixa Girona

Jaume AYATS, Xavier ORRIOLS i Salvador PALOMAR (2006). "La cançó" dins *Tradicionari: enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Vol. VI, *Música, dansa i teatre popular*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 14-68

B

Glòria BALLÚS (2014). "El Noi de la Mare: una cançó de bressol que ha esdevingut una nadala coneguda arreu". Dins *Naixement: publicació de la federació catalana de pessebristes*. Núm. 5. Pàgs. 12-21

Georges BATAILLE (1973). *Théorie de la religion*. [PARIS]: Gallimard. Pàgs. 71-77

Catherine BELL (1953). "The Power of Ritual: conclusion". Dins *Ritual theory, ritual practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Pàgs. 218-223

Jaume BERNADES [2000]. "La Patum i el seu simbolisme". Dins D.D.A.A. [2000]. *Les mil cares del foc*. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència. Pàgs. 160-181.

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (s/n). "Algabeño". [Base de dades online.] Madrid: Biblioteca Nacional de España. [Darrera consulta: maig 2017] <[John BLACKING \(1973\). *Fins a quin punt l'home és músic?* Vic: Eumo Editorial, 1999](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Algabe%C3%B1o%20%20%20%20%20paso%20doble%20torero%20/qls/S%C3%A1nchez%20Jim%C3%A9nez,%20Antonio/qls/bdh0000157250;jsessionid=ED984F74C74A70B8735337CA57B0D303#></p></div><div data-bbox=)

Artur BLASCO (2006). *A peu pels camins del cançoner: cançons del Ripollès i de la Garrotxa*. Vol. III. Arsèguel: Fundació Privada Artur Blasco per a la recerca i divulgació de la cultura popular i tradicional del Pirineu

Artur BLASCO (2010). *A peu pels camins del cançoner: cançons de l'Alt Urgell*. Vol. VII. Arsèguel: Fundació Privada Artur Blasco per a la recerca i divulgació de la cultura popular i tradicional del Pirineu

Francesc BONASTRE i Francesc CORTÈS, coord. (2009). *Història crítica de la música catalana*. [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona

Josep BORRÀS (2009). "Els instruments musicals i els seus constructors: instruments de vent i orgue". Dins Albert GARCIA, et al. (2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàgs. [83]-123

Jordi BERTRAN (2014). "Amparito i la parranda musical teclera" [en línia]. *Circ de Tarragona*. [Darrera consulta: maig 2017]. <<http://www.circdetarragona.com/opinio/425/amparito-i-la-parranda-musical-teclera>>

Constantin BRAILOIU (1951). "Le rythme aksak". Dins *Revue de Musicologie*, XXXIII, 1973. Pàgs. 71-108

C

Roger CAILLOIS [1939]. "La fête, recours au sacré". Dins *L'homme et le sacré*. [Paris]: Gallimard. Pàgs. 124-136

Héctor CÀMERA (2007). "La festa o Misteri d'Elx: d'una celebració popular a un espectacle turístic". Dins Joan SEGUÍ, dir. (2007). *Revista valenciana d'etnologia*. Museu Valencià d'Etnologia: València

CAPGROSSOS DE CAPELLADES (2007). *Centenaris: nans i capgrossos de l'any de la picor*. Tarragona: L'Agulla

Aureli CAPMANY [1913]. *Cançoner popular català*. Barcelona: Rocas, 1969

Franco CARDINI (1983). *Días sagrados: tradición popular en las culturas Euromediterráneas*. Barcelona: Artos Vergara, 1984

Marcel CASELLAS et al. (2001). *Cançoner de butxaca: sempre hi ha una cançó*. [Barcelona] i [Tarragona]: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i El Mèdol

CATALUNYA (1983). "Decret 413/1983 de 30 de setembre, pel qual es regula la qualificació d'interès nacional determinades manifestacions culturals". Dins *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (19 d'octubre de 1983), núm. 373. Pàgs. 2614-2615

CATALUNYA (1993_a). "Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l'associacionisme cultural". Dins *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (12 de març 1993), núm. 1719. Pàgs. 1752-1754

CATALUNYA (1993_b). "Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català". Dins *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (11 d'octubre 1993), núm. 1807. Pàgs. 6748-6758

CATALUNYA (1994). "Decret 319/1994, de 16 de novembre, pel qual es regula la declaració de celebracions de cultura tradicional catalana com a festes tradicionals

d'interès nacional". Dins *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (14 de desembre de 1994), núm. 1985. Pàgs. 8097-8098

CATALUNYA (2006). "Decret 389/2006, de 17 d'octubre, del patrimoni festiu de Catalunya". Dins *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (19 d'octubre de 2006), núm. 4743. Pàgs. 43239-43241

Amadeu CARBÓ (1995). "Barcelona 1902: el concurs de gegants, nanos i monstros típichs". Dins *Revista Gegants de l'Agrupació de Colles de Geganters de Catalunya*. Núm. 30. Estiu 1995. Pàgs. 6-11

Joan CASAS (1987). "Torna a començar el compàs...". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 22. Pàgs. 43-45

Montserrat CASTELLVÍ, Teresa SOLER i Rafel MITJANS (2008). "El flabiolaire Pau Orpí a sAnt Salvador: una història esparreguerina". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2008). *Col·loquis del flabiol 2007*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 23-37

Timoteu COLOMINAS (1914). "La toça de Montbuy". Dins *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. Març 1914, núm. 230. Pàgs. [57]-64

Jaume CONILL i Jaume FARRÀS (2014). "Berga: Corpus s'acosta, i la plaça Cremada escalfa calderes". Dins *Berguedà Actual*. 29 de maig de 2014.

Joan COROMINES (1982). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995

Francesc CORTÈS (2004-2005). "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936". Dins *Recerca musicològica*, núm. 14 i 15. Pàgs. 27-45

Francesc CORTÈS (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Editorial Base

Carles CORTINA (2013). *La Patum i els administradors, 1992-2007: instruccions protocol·làries, de cerimonial i d'etiqueta per als srs. Administradors de les festes de l'antiga octava del Corpus*. Berga: s/n

Carles CORTINA (2014). *El cerimonial de la Patum: de la procesión del Corpus Christi a la Plaça Cremada*. (Pròleg: Jordi Royo i Isach). Berga: s/n

M. Dolors COSTA i Jaume FARRÀS (1987). *Corpus, Berguedà i administradors: 1916-1987*. Sabadell: Jaume Farràs i Àmbit de Recerques del Berguedà

Roger COSTA i Rafel FOLCH (2014). "El patrimoni cultural immaterial a Catalunya: legislació, actualitat i reptes de futur". Dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 39. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Pàgs. 57-72

Anna COSTAL (2014). *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular de Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)* [Tesi doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

Josep CRIVILLÉ (1983). *Música Tradicional Catalana: danses*. Vol. III. Barcelona: Clivis

Francisco CRUCES [2001]. "Prólogo". Dins Francisco CRUCES, ed. [2001]. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta. Pàgs. 9-15

Sergi CUENCA (2010). "Sobre els arranjaments". Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 12-14

Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga

D

Antoni DALMAU i Carme SOLÉ (1985). *Pels camins de la història d'Igualada*. [Montserrat]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Ferran DE SAGARRA i de SISCARS (1935). *La primera guerra carlina a Catalunya: contribució al seu estudi*. Barcelona: Barcino Pàgs. [210bis]-211

Manuel DELGADO (1992). *La festa a Catalunya, avui*. Barcelona: Barcanova

Manuel DELGADO, coord. (2003). *Carrer, festa i revolta: els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)*. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

DIRECCIÓ GENERAL DE CULTURA. CONSELLERIA DE EDUCACIÓ, CULTURA I ESPORT, org. (2013). *El nostre patrimoni immaterial: 10 anys de la convenció de patrimoni cultural immaterial de la humanitat, UNESCO*. [Catàleg exposició.] [València]: Generalitat Valenciana

Jean-Claude DUCLOS (1997). "Prólogo". Dins Llorenç PRATS (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel. Pàgs. [7]-11

Émile DURKHEIM (1912). *Les formes elementals de la vida religiosa*. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona, 1987

Jean DUVIGNAUD (1973). *Fêtes et civilisations*. Arles: Actes Sud, 1991

E

EL SAC DE DANSES (1987). *El risto: danses catalanes que encara es ballen*. Barcelona: Alta Fulla.

Mircea ELIADE (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999

Josep ELIAS (2000). "Sobre el folklore igualadí". Dins *Revista d'Igualada*. Núm. 5, setembre de 2000. Pàgs. 47-53

ESCOLA DE GRALLERS DE SITGES (1985). *Quadern nº5: foc i diables*. Sitges: s/n

Ferran ESTRADA i Camila DEL MÁRMOL (2014). "Inventaris de PCI: l'aplicació de la Convenció de la UNESCO". Dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 39. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Pàgs. 41-56

F

Xavier FÀBREGAS i Pau BARCELÓ (1976). *Cavallers, dracs i dimonis: itinerari a través de les festes popular*. [Montserrat]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Anaís FALCÓ (2006). El violí tradicional de Catalunya: i altres instruments d'arc. Treball de recerca de batxillerat. Barcelona: IES Jaume Balmes

Anaís FALCÓ (2011). *Patacades, pare nostres i sardanes*. (Projecte final). Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Anaís FALCÓ (2012_a). *Cantar i ballar: una activitat de transgressió a la costa de l'Alt Empordà*. (Treball de recerca de màster). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

Anaís FALCÓ (2012_b). "Quan la música marca el temps: la festa de santa Caterina al Montgrí". [en línia] Dins *Prodiemus*. 2012. [Darrera consulta: abril 2017]. <http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000143.pdf>

Josep FARGUELL (2011). "La Patum: pervivències, reelaboracions i folklore". Dins *Berguedà Actual*. Juny 2011. Pàg. 4

Jaume FARRÀS (1976). *La fête de la Patum: histoire et actualités d'une célébration socio-religieuse dans une ville de la Catalogne (Berga)*. Tesi doctoral: E.P.H.E., Viè. Section de la Sorbone

Jaume FARRÀS (1979). *Histoire et sociologie d'une célébration populaire auprès d'une festivité religieuse: La Patum de Berga (Catalogne), XVII-XXème siècles*. Tesi doctoral: École des Hautes Études en Sciences Sociales

Jaume FARRÀS (1986). *La Patum de Berga*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor

Jaume FARRÀS (1986). *La Patum de Berga*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1992

Jaume FARRÀS (2011). "La teoria del patumaire". A *Berguedà actual: especial Patum*. Juny de 2011. Pàgs. 19 i 20

Ramon FELIPÓ (2005). *La Patum: el Corpus Christi de Berga*. EL Mèdol: 2005

Ramon FELIPÓ, comp. (2007). *Imatges de la Patum a la II República*. Barcelona: Llibres de l'Índex

Ramon FELIPÓ (2008). "La Patum i la música". Dins Ramon FELIPÓ i Sergi CUENCA, compl. (2008). *Músiques de la Patum*. Barcelona: Llibres de l'Índex. Pàgs. 11-24

Ramon FELIPÓ (2012_a). "Patum, el Corpus Christi de Berga: un exemple del Corpus Medieval català". Dins D.D.A.A. (2012). *La marca Pirineus: vuitenes trobades culturals pirinenques*. [Andorra la Vella] : Govern d'Andorra ; [Tremp] : Institut per al Desenvolupament

i la Promoció de l'Alt Pirineu i Aran ; [Lleida] : Institut d'Estudis Ilerdencs ; [Lleida] : Diputació de Lleida ; [Móra la Nova] : Institut Ramon Muntaner, 2012. Pàgs. 69-74

Ramon FELIPÓ (2012_b). “La baixada de la Patum a Barcelona” [en línia]. *Nació Digital*, 10 de desembre de 2012. <<http://www.naciodigital.cat/opinio/4996/baixada/patum/barcelona>> [Darrera consulta: abril de 2017]

Ramont FELIPÓ (2014_a). “Antoni Sansalvador i Castells: Barcelona 1879-1946”. Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 122, 2014. Pàgs. 31-34

Ramon FELIPÓ (2014_b). “La casa de Borbó i la Patum” [en línia]. *El matí digital*, 16 de juny de 2014. <www.elmati.cat/article/4037/la-casa-de-borbo-i-la-patum> [Darrera consulta: abril de 2017].

Ramon FELIPÓ (2015). “El centenari de coronació de la Mare de Déu de Queralt i la Patum” [en línia]. *El matí digital*, 4 de juliol de 2015. <<http://www.elmati.cat/article/4679/el-centenari-de-coronacio-de-la-mare-de-deu-de-queralt-i-la-patum>>

Ramon FELIPÓ i Sergi CUENCA, compl. (2008). *Músiques de la Patum*. Barcelona: Llibres de l'Índex

Albert FERRER i Antoni ANGUERA (1964). *Llibre dels gegants i demés entremesos populars de Vilanova i la Geltrú*. Vilanova i la Geltrú: Joan Rius i Vila

Climent FORNER (1987). "Pòrtic". Dins Jaume FARRÀS (1987). *Corpus, Berguedà i administradors: 1916-1987*. Sabadell: Jaume Farràs i Àmbit de Recerques del Berguedà. Pàgs. 7 i 8

Climent FORNER (1994). "Primera notícia". Dins Josep ARMENGOU (1973). *La Patum de Berga*. Berga: L'Albí i Barcelona: Columna, 1994. Pàgs. 9-13

Juan FRAU (2013). "José Domínguez Caparrós: el moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega". Dins *Rythmica: revista española de métrica comparada*. Núm. 11. Anejo III, 2010. Sevilla. Pàgs. 213-223

Josep FRANQUESA (1901). "La patera". Dins *La semana de Igualada: periodico de intereses religiosos y locales*. 24 d'agost de 1901, núm. 685. Pàg. 2

Josep FREIXA (2010). *Records d'un patumaire: 50 anys de vestidor de Plens (1961-2011)*. Berga: La Patumaire

François-Xavier FRELAND (2009). "The Patum of Berga". Dins *Capturing the intangible: perspectives on the Living Heritage*. París: united Nations Educational, Scientific and Cultural Organizations. Pàgs. 320 i 321

G

Claude GAIGNEBET i Marie-Claude FLORENTIN (1974). *Le Carnaval*. París: Payot

Albert GARCIA (2009). "Una ciutat de danses i guitarres". Dins Albert GARCIA, et al. (2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàgs. [19]-79

Iolanda GARCIA (2002). *Fons ritual i espectacle tetaral en la festa tradicional i popular: la Patum de Berga*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona

Josep GARCIA (2006). *D'aquí estant veig una estrella: cançons i tonades tradicionals a Ridaura*. Ridaura: CCG Edicions i Ajuntament de Ridaura

Òscar GARCIA (2010). "La Patum infantil de Berga: del joc a la festa". Dins D.D.A.A. (2010). *Espais de joc: patrimoni, turisme i festa*. El Perelló: Vers Aeditors. Pàgs. 149-171

GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA I AJUNTAMENT DE BERGA [2005]. *La Patum de Berga: candidatura per a l'obtenció de títol d'obra mestra del patrimoni oaral, immaterial de la humanitat*. Barcelona i Berga: s/n

GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA: CENTRE DE PROMOCIÓ DE LA CULTURA POPULAR I TRADICIONAL CATALANA (2010). *Convenció per a la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial: París, 17 d'octubre de 2003*. Barcelona: [Generalitat de Catalunya]: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2012

Arnold van GENNEP (1909). *Los ritos de paso*. Madrid: Tauros Ediciones, 1986.

Gianni GINESI (2010). *L'etnomusicòleg en el treball de camp: aportacions a l'estudi de les interaccions socials*. Tesi Doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona

Ezequiel GORT i Salvador PALOMAR (2009). *Bestiari del seguici festiu reusenc: l'Àliga*. [Reus]: Carrutxa

GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA i Salvador REBÉS (2002). *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer*. [Montserrat]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Jean-Michel GUILCHER (1969). *La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. [Pantin]: Complexe et Centre National de la Danse, 2003

H

Max HARRIS (2000). *Aztecs, Moors and Christians in Mexico and Spain*. Austin: University Texas Press

Max HARRIS (2003). *Carnival and Other Christian Festivals: folk theology and folk performance*. Austin: University Texas Press

Jacques HEERS (1983). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Edicions 62, 1988

Erich M. von HORNBOSTEL (1905). "Los problemas de la musicologia comparada". Dins Francisco CRUCES, ed. [2001]. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta. Pàgs. 41-57

[Jaume HUCH, ed.] (1950_a). *La Patum, què és?: textos, cants adaptats a la música dels seus ballets i altres versos que ho expliquen*. Berga: Casa Huch

Jaume HUCH, ed (1950_b). *La Patum, què és?: miscel·lània de textos patumaires composta per un grup de berguedans*. (2a edició notablement ampliada). Berga: Casa Huch, 1981

Jaume HUCH, ed. (1950_c). *La Patum, què és?: miscel·lània de textos patumaires*. Berga: Edicions de l'Albí, 2011

I

Marta IBÀÑEZ (1996). *Gegants de Sabadell: 150 anys d'història*. Tarragona: El Mèdol

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (s/n). *Diccionari de la llengua catalana* [en línia]. 2a edició. <<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=festa&operEntrada=0>> [Darrera data de consulta: 7 de febrer de 2017]

J

Maria Antònia JUAN, ed. (1998). *Cançoners del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès

Enric JULIANA (2008). "Federalismo sin federalistes". [En línia] Dins *La Vanguardia*. 17-7-2008. [Darrera consulta: abril 2017]. Disponible a: <<http://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20080717/54058947312/federalismo-sin-federalistas.html>>

JUNTA DE MUSEUS (1932). "Una exhibició de la «Patum» de Berga al Poble Espanyol". Dins *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*. Agost. Barcelona: Indústries Gràfiques Seix i Barral Germans. Pàgs. 237-242

JUNTA DE MUSEUS (1932). "El museu d'art popular del poble espanyol". Dins *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*. Agost. Barcelona: Indústries Gràfiques Seix i Barral Germans. Pàgs. 242-245

L

LA BOMBA₁ (1880). "Fiestas". *La Bomba: periódico bilingüe joco-serio*, núm. 281, 18-IX-1880. Barcelona: Inprenta Catalana. Pàg. 1 i 2

LA BOMBA₂ (1880). "Notabilidades de las pasadas fiestas" i "Cascos". *La Bomba: periódico bilingüe joco-serio*, núm. 283, 2-X-1880. Barcelona: Inprenta Catalana. Pàg. 3 i 4

LA ESQUELLA DE LA TORRATXA (1880). "Esquellots". Dins *La Esquella de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i literari*, núm. 89, 2-X-1880. Barcelona: Llibreria Espanyola.

LA ESQUELLA DE LA TORRATXA (1880). "Barcelona Agraviada". Dins *La Esquella de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i literari*, núm. 90, 9-X-1880. Barcelona: Llibreria Espanyola.

LA ESQUELLA DE LA TORRATXA (1884). "Preparatius per las pròximes firas i festas". Dins *La Esquella de la Torratxa: periódich satírich, humorístich, il·lustrat i literari*, núm. 308, 6-XII-1884. Barcelona: Llibreria Espanyola. Pàg. 4.

Joan B. LAMBERT [1930]. *Balls de "la Patum" de Berga*. [notació musical]. Harmonització i instrumentació. Berga: Amalgama Edicions, 2001

Josep LOREDO (s/n). "Pirineu, Berga". [Bloc en línia]. *Fotos de cobles, orquestres i conjunts de Catalunya*. Sant Miquel de Maifré. [Darrera consulta: abril 2017]. <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com.es/search/label/BERGA%20%282%29>>

Bernard LORTAT-JACOB (1994). *Musiques en fête*. Nanterre: Société d'ethnologie

M

Michel MAFFESOLI (1988). *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde, 2000. Pàgs. [61]-102

Joan-Lluís MARFANY (1995). *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1996

Camila del MÁRMOL (2010). *Pasados locales, políticas globales los procesos patrimoniales en un valle del Pirineo catalán*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona

Jordi MARTÍ (2016). "Doble de pasdoble". [En línia.] *Sons de la Mediterrània*. [Darrera consulta: abril 2017]. <<http://www.enderrock.cat/sonsdelamediterrania/noticia/7978/doble/pasdoble>>

Josep MARTÍ (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel

Josep MARTÍ (2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del vallès: Deriva Editorial

Josep MARTÍ (2010). "Entendre una festa". Pròleg dins Francesc VICENS (2010). *Diguem visca Sant Antoni!* Palma: Documenta Balear

Benito MARTÍNEZ (2012). *Los orígenes de la canción popular del cine mudo español (1896-1932)*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense

Carles MAS (1988). *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Barcelona: Institut del Teatre i Diputació de Barcelona

Carles MAS (2005). "La renovació de la «música de corda de la ciutat» segons el llibre de diferens coses pertenenens a la ciutat de Barcelona (1648)". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLAIBOL (2005). *Col·loquis del flabiol 2004*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 43-70

Carles MAS (2009). "L'expansió de la dansa d'escola". Dins Albert GARCIA, et al. (2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàgs. [229]-299

Carles MAS, Teresa SOLER i Rafel MITJANS (2013). "AM ms 2424: contrinúsció al coneixement de l'origen de la tonada actual del ball de l'Àliga de Mataró". Dins *Sessió d'Estudis Mataronins*. Núm. 29. Pàgs. 29-32

Mireia MASCARELL et al. (2014). "La Patum, primera declaració de Patrimoni Immaterial de la UNESCO a Catalunya, deu anys després". Dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 39. Barcelona: Generalitat de Catalunya

Gemma MATAS (2012). "Vida del mestre Joan Rigall". Dins *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. Núm. 184. Pàg. 12

Joan-Miquel MERINO (2014). "Patum si o Patum no, a la Barcelona de 1880?" [en línia]. Publicat a AJUNTAMENT DE BERGA, et al. (2014). "El Patronat de la Patum incorpora als seus fons una còpia de dibuixos inèdits sobre el simulacre de Patum que va tenir lloc a Barcelona el 1880". [En línia]. A *Notícies* 27-IX-2014. <http://www.lapatum.cat/> [Darrera consulta: abril 2017] [Berga]: Ajuntament de Berga, Patronat Municipal de la Patum, Patrimoni Immaterial de la Unesco i La Patum: comissió de comunicació, finançament i màrqueting

Alan MERRIAM (1964). "Chapter II: Toward a Theory for Ethnomusicology". Dins Alan MERRIAM (1964). *The Anthropology of Music*. Evaston (Illinois): Northwestern University Press. Pàgs. 17-35

Guifré MIQUEL (2014). *El ball dels pabordes de Sant Joan de Les Abadesses*. Sant Joan de les Abadesses: Ajuntament de Sant Joan de les Abadesses

M. MILÀ i FONTANALS (1877). "De la poesia popular gallega". Dins Paul MAYER i Gaston PARIS (1877). *Romania: recueil trimestrel consacré a l'étude des langues et des littératures romanes*. Núm. 21, volum 6. París: F. Vieweg. Pàgs. 47-75

Rafel MITJANS i Teresa SOLER (2001). "El flabiol segons uns flabiolaires: presentació dels llibres *El flabiol dels flabiolaires* i *Introducció al flabiol i bombo*". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2001). *Col·loquis del flabiol 2000-2001*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 31-42

Rafel MITJANS i Teresa SOLER (2011). "El conjunt instrumentnal individual {vent + percussió}". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2011). *Col·loquis del flabiol 2010*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 67-95

Rafel MITJANS i Teresa SOLER (2014). "Pau Orpí Gili, flabiolaire de Sant Llorenç d'Hortons". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2014). *Col·loquis del flabiol 2013*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 51-82

Màrius MONEO (2010). "Els Tirabols". Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàg. 21

Pep MONEO (2010_a). "Les partitures de la Cobla Ciutat de Berga". Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 9-11

Pep MONEO (2010_b). "Els balls de Gegants i Nans vells". Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 19 i 20

M. Rosa MONTANYÀ (1993). "La Patum vista made in USA". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 40, 1993. Pàg. 49

Aida MORALES (2015). "La processó de sant Ceferino fa honor a Sobrevies amb un ball de gegants tocat per primera vegada pels músics". [En línia.] *Nació Digital: Nació Berguedà*. 6-6-2015. [Darrera consulta: abril de 2107]. Disponible a <<http://www.naciodigital.cat/bergueda/noticia/2502/processo/sant/ceferino/fa/honor/sobrevies/amb/ball/gegants/tocat/primer/vegada/pels/musics>>

Edward MUIR (1997). *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid: Editorial Complutense, 2001

Helen P. MYERS (1992). "Etnomusicología". Dins Francisco CRUCES, ed. [2001]. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta. Pàgs. 19-39

N

Josep NOGUERA (1992). *Visió històrica de la Patum de Berga*. Barcelona: Rafael Dalmau

Josep NOGUERA (2013). *Industrialització i caciquisme al Berguedà 1868-1907*. (Tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona

Dorothy NOYES (1992). *The mule and the giants: struggling for the body social in a Catalan Corpus Christi Festival*. Tesi doctoral. Pennsylvania: University of Pennsylvania

Dorothy NOYES (2003). *Fire in the plaça: Catalan festival politics after Franco*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

O

Joan OBIOLS (2004). *Tuixent: història, costums i gent*. Saldes: Abadia

P

Antoni PAMPLONA i Josep PASCUAL [1987]. “La mulassa: cinquanta anys de la recuperació”. [Fulletó digitalitzat per l’Ajuntament de Vilanova i la Geltrú]. [Darrera consulta: abril 2017.] Disponible a: <http://www.vilanova.cat/doc/doc_18096766_1.pdf>

Erwin PANOFSKY [1939]. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980

Erwin PANOFSKY [1955]. “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”. Dins Erwin PANOFSKY [1955]. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Pàgs. 45-75

Ramon PELINSKI (2000). *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal

Joan PELLISA (2009). “Els instruments musicals i els seus constructors: la corda”. Dins Albert GARCIA, et al. (2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàgs. [127]-161

Joan PELLISA (2013). *Guitarres i guitarrers d’escola catalana: dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama

Michael PRAETORIUS (1614). *Syntagma Musicum*. Oxford: Oxford University Press, 2004

Joan PRAT (1993). "Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural". Dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 3. Generalitat de Catalunya: 1993. Pàgs. 122-131

Llorenç PRATS (1988). *El mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a Catalunya del segle XIX*. Barcelona: edicions 62

Llorenç PRATS (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel

Llorenç PRATS (2014). "El caràcter magmàtic del patrimoni etnològic". Dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*. Núm. 39. Barcelona: Generalitat de Catalunya

R

Joaquim RABASEDA (2011). *Els himnes nacionals*. Girona: Documenta Universitaria

Joaquim RABASEDA (2012). "Les músiques de la Patum". Dins *L'Avenç*. Núm. 380. Pàg. 56 i 57

Josep RABELL (2012). "La festa major d'Igualada: context, evolució i moment actual". Dins *Revista d'Igualada*. Núm. 41, setembre de 2012. Pàgs. 39-51

Joan REQUESENS (2014). "Un díptic verdaguerià". Dins *Ausa*. Núm. XXVII. Pàgs. [353]-376

Edmon RIBATALLADA (2010). "Notícia de Joaquim Brugarola Gelmà, en Quim del Molí. o de com buscant un flabiolaire n'apareixen tres que eren un de sol". Dins

COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2010). *Col·loquis del flabiol 2009*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 41-56

Edmon RIBATALLADA, Teresa SOLER i Rafel MITJANS (2008). "Amadeu Ferrer: un flabiolaire sorpresa". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2008). *Col·loquis del flabiol 2007*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 7-22

Marc RIERA (2003). "El nan de Blanes i en Joan Roig, o l'enigma dels nans". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2003). *Col·loquis del flabiol 2002*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 29- 38

Marc RIERA [2006]. *El baixó al segle XVIII, XIX i XX a la Península Ibèrica*. Projecte Final. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Jordi ROCA (1986). *La processó de Verges*. Girona: Diptuació de Girona, Caixa de Girona, Ajuntament de Verges i Patronat de la Processó Dijous Sant, 1997

Denis ROJO i Martí VILLEGAS (2017). *La vida musical a Berga entre 1898 i 1908*. Treball final de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Albert ROMANÍ (2013). "Posem el punt sobre la jota: però sabem de quina jota parlem". [En línia.] *L'Esmuc digital: revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya*. Abril 2013. [Darrera consulta: abril 2017]. <<http://www.esmuc.cat/esmuc-digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/La-musica-te-la-paraula>>

Josep ROMEU (2000). *Recerques d'etnografia i folkore*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Amadeu ROSELL (2012). *Pere Sala, en Peret Blanc de Beget: tonades de violí i cançons*. [Llanars]: Amadeu i cia

Xavier ROVIRÓ et al. (2004). *Cançons populars de la història de Catalunya*. Sant Vicenç de Castellet: Farell

Albert RUMBO (1995). *Història dels gegants de Berga: II premis culturals del Berguedà any 1994-1995*. Berga: Consell Comarcal del Berguedà i Patronat

Albert RUMBO (2000). "Dues referències inèdites sobre el Corpus berguedà al segle XV " Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*, núm. 67. Berga: Àmbit de Recerques del Berguedà. Pàgs. 24-29

Albert RUMBO (2002). [Comentaris llibret]. A BANDA DEL MEMORIAL i BUFALODRE, COBLA DE MINISTRERS (2002). *La música de la Patum del segle XVII al segle XXI: concert de Patum Memorial Ricard Cuadra, 25 de maig de 2002*. [Enregistrament sonor.] [Berga]: s/n

Albert RUMBO (2007_a). "Els Nanos Vells de Berga". Dins CAPGROSSOS DE CAPELLADES (2007). *Centenaris: nans i capgrossos de l'any de la picor*. Tarragona: L'Agulla. Pàgs. 19-26

Albert RUMBO (2007_b). "Els Nanos Nous de Berga". Dins CAPGROSSOS DE CAPELLADES (2007). *Centenaris: nans i capgrossos de l'any de la picor*. Tarragona: L'Agulla. Pàgs. 27-31

Albert RUMBO (2009). *Moments històrics de la Patum*. Manresa: Edicions Intercomarcals

Albert RUMBO (s/n). “La Patum dels Pobres”. [En línia.] A *Festes.org: l'espai on comença la festa*. [Darrera consulta: maig 2017] Disponible a: <<http://www.festes.org/arxius/patumpobres.pdf>>

Albert RUMBO i Pilarín BAYÉS (2008). *Petita història de La Patum de Berga*. Barcelona: Mediterrània, 2012

Albert RUMBO (2016). “La Patum durant les guerres carlines”. Dins Daniel MONTAÑA i Josep RAFART, coord. (2016). *Fronteres del Carlisme: del Berguedà a ultramar*. (IV Simposi d'Història del Carlisme; avià, 7 de maig de 2016). Avià: Centre d'Estudis d'Avià

Albert RUMBO i Manel ESCOBET (2001_a). *Patum*. [Berga]: Amalgama

Albert RUMBO i Manel ESCOBET (2001_b). *Patum*. Berga: Ajuntament de Berga i Patronat Municipal de la Patum, 2014

S

Cesc SANS (2005). “La cornamusa i el falbiol i tamborino a Catalunya: breu ressenya històrica”. Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2005). *Col·loquis del flabiol 2004*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 33-41

Antoni SANSALVADOR (1916). *La Patum*. Barcelona: s/n

M. Dolors SANTANDREU (2012). “La Patum de Berga: patrimoni immaterial de la humanitat”. Dins D.D.A.A. (2012). *La marca Pirineus: vuitenens trobades culturals pirinenques*.

[Andorra la Vella] : Govern d'Andorra ; [Tremp] : Institut per al Desenvolupament i la Promoció de l'Alt Pirineu i Aran ; [Lleida] : Institut d'Estudis Ilerdencs ; [Lleida] : Diputació de Lleida ; [Móra la Nova] : Institut Ramon Muntaner, 2012. Pàgs. 129-133

Manuel SANTIRSO (2005). *Els acords reservats de la Junta de Berga (1837-1839)*. Berga: Institut Municipal de Cultura de Berga

Joan SALA (2010_a). *Cobla i Patum: context actual i històric de la formació en les festes del Corpus a Berga*. Projecte final. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Joan SALA (2010_b). “Quatre peces singulars d'autors diferents: un d'ells desconegut”. Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 22-24

Mn. SERRA i VILARÓ (1913). *El cançoner del Calic*. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya

Roser SERRANO (2016). *Espontaneïtats conflictives que esdevenen tradicions: una aproximació a la normativa de la festa en el cas de Santa Tecla a Tarragona*. Projecte fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Joan SOLER, dir. (2005). “La festa” dins *Tradicionari: enciclopèdia de la cultura popular a Catalunya*. Vol. 4. Barcelona: Enciclopèdia Catalana

Joan SOLER, dir. (2005). "Música, dansa i teatre popular" dins *Tradicinari: enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. Vol. 6. Barcelona: Enciclopèdia Catalana

Barbara SPARTI, Christine BAYLE i Carles MAS (2012). "A hit tunes becomes a hit dance: the travels of a pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany". A *All'ungaresca-Al español: die vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820. 3 Rothenfelser Tanzsymposion, 6-10 Juni 2012*. Freiburg: Fa-gisis Musik und Tanzedition. Pàgs. [147]-173

Placida STARO (2002). "Il violino e la terra: scritti sparsi su Melchiade Benni". Dins *Le vie del violino: scritti sul violino e la danza in memoria di Melchiade Benni (1902-1992)*. Udine: Valter Colle i Nota. Pàgs. [34]-117

T

Joan TOMÀS (2011). *La guithara catalana al voltant del 1700: segle amunt, segle avall*. Treball de recerca de batxillerat. [Figueres]: IES Alexandre Deulofeu

TRADICIONÀRIUS (1999). *Tradicionàrius 99: XII cicle de música tradicional i popular*. [Enregistrament sonor]. Homenatge a Peret Blanc. Barcelona: Tram

Victor W. TURNER (1969). *The Ritual Process: structure and anti-structure*. London. Routledge & Kegan Paul Ltd

U

UNESCO (2008). "La Patum de Berga". Dins *Patrimoine immatériel de l'humanité: liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité*. París: Unesco, Organisation des nations Unies pour l'éducation, la science et la culture: patrimoine culturel immatériel. Pàg. 78

V

Àngel VALLVERDÚ (2012_a). "Un contracte per l'ensenyament del tamborino a la Barcelona del segle XV". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FLABIOL (2012). *Col·loquis del falbiol 2010*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 47-55

Àngel VALLVERDÚ (2012_b). "Falbiols a Girona entre els segles XIV i XVIII". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FALBIOL (2012). *Col·loquis del falbiol 2011*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 7-34

Àngel VALLVERDÚ (2014). "El flabiolaire Pere Sells Ventura". Dins COMISSIÓ DE LA FESTA DEL FALBIOL (2014). *Col·loquis del falbiol 2013*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies. Pàgs. 17-49

Jacint VERDAGUER (1897). "A un Rossinyol de Vallvidrera". dins *Poesia Dispersa*. IV. Barcelona: Proa, 213

Francesc VICENS (2010). *Diguem visca Sant Antoni!* Palma: Documenta Balear

Anna VILA (2010). "Els Turcs i Cavallets, Els Nans Nous i Els Plens: les peces del *Quimserra*". Dins Sergi CUENCA i Pep MONEO, ed. (2010). *La Patum de Berga*. Barcelona i Berga: DINSIC Publicacions Musicals S.L., del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i Ajuntament de Berga. Pàgs. 15-17

Ignasi VILANOVA i Misericòrida PÀMIES (2006). "Les danses tradicionals d'Igualada". Dins *Revista d'Igualada*, núm. 22 abril de 2006. Pàgs. 23-29

Josep Maria VILAR (1991). "Una música per a dues àligues". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 35. Pàgs. 11-14

Josep Maria VILAR (1997). "Els arxius musicals de Josep Cristòfol i de Joan Capdevila". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 53. Pàgs. 31 i 32

Daniel VILARRÚBIAS (2010). "Dues versions dels gegants i nans a la Solsona de 1872: les partitures de Patum més antigues avui conegudes". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 103. Pàgs. 23-26

Daniel VILARRÚBIAS i Àngel VALLVERDÚ (2013). "Sobre el ball de l'Àliga de Berga, encara". Dins *L'Erol: revista cultural del Berguedà*. Núm. 115. Pàgs. 44-48

Daniel VILARRÚBIAS (2015). *La pólvora com a senyal de festa: la tronada i els trabucaires d'Igualada amb mencions d'arreu dels Països Catalans*. Igualada: Ajuntament d'Igualada i Institut Municipal de la Cultura

Agnès VILLADARY (1968). *Fête et vie quotidienne*. París: Les éditions ouvrières

Martí VILLEGAS (2008). La sardana a Berga. Treball de recerca de batxillerat. [Berga]: s/n

Martí VILLEGAS (2015). “La sardana a Berga” [bloc en línia]. *És mediterrani*. [Darrera consulta: abril 2017] <<https://esmediterrani.info/2015/05/18/a-sardana-a-berga/>>

“Vols conèixer les curioses xifres de la Patum? La festa bergadana té dades desconegudes que de ben segur no coneixies i et resultaran curioses”. [En línia] a *Regió 7*. 30-05-201

Annexos

Entrevista a Carles Prat, antic Tabaler

SUMARI

Entrevista a l'ex-Tabaler Carles Prat

14 de juny de 2017

Em va convocar fa molts dies el dimecres de Corpus, i he hagut d'esperar aquest moment per comprovar resultats. Em va dir que seria esmorzant a la Barana, que hi fos cap a les nou, quarts de deu. Hi he anat amb en Christian Simelio, i hem entrat a esmorzar a les grans taules del bar de la Barana. Hem demanat l'esmorzar de forquilla corresponent i s'ha anat omplint d'homes, bàsicament gent de la Guita, els Plens i la família del Tabaler. Quan ha arribat ens hem saludat. Hem esmorzat i sobre les deu s'ha aixecat i m'ha dit que si era llarg o curt. Perquè havia de durs uns vestits. Li he dit que dugés els vestits primer. M'ha dit que serien deu minuts. S'ha fet esperar. Pensava que ja no podria fer l'entrevista perquè eren tres quarts d'onze i encara no li havia fet, i a les dotze sortia el Tabal. Sobre les onze ha pogut ser. Ho volia fer a peu dret però hem fet el gest de que estaria ell més còmode assegut i ens ha dut a una sala priva de l'ajuntament. Allà on s'havia canviat ell els últims anys i avui es canviaria el seu nebot. Durant l'entrevista el seu germà ha sigut darrere feinejant o assegut escoltant. Mica en mica, el nou Tabaler s'ha anat canviant, enfaixant i vestint de Tabaler. Quan hem acabat ja estava a punt i hem sortit. Tot fent una cervesa de celebració al bar la barana l'hem vist sortir amb els gegants i tot sonant la Marxa de la Patum.

Minuts	Notes	Notes/comentari
00:00	Presentació i explicació per part meva.	
01:08	<p>El tabal és una de les comparses més antigues de la Patum. Sobre el 1300 i picu amb algunes comparses. Està datat a partir del 1600 i algo. Hi ha referències de què hi són.</p> <p>Va passar per famílies i la seva va arribar sobre 1926. Va passant de pares a fills. A mi el seu germà.</p> <p>El tabal és el símbol de la festa, és qui comença, és qui dona l'ordre de començar. Es fa un repicó.</p>	<p>Presentació</p> <p>Ha fet l'explicació general, la que es troba escrita, amb el que recordava. I de seguida ha enlleçat el tema.</p>
02:28	<p>Un repicó és el <i>patum-pum-pum-pum-pum</i>, es fa 3 cops. Això vol dir que ja es pot començar. És com un herald de la festa, vas donant ordres. Vas fent senyals que els que són d'aquí ja saben de què va.</p>	<p>Presentació</p> <p>Model rítmic: el repicó</p>
02:52	<p>Important perquè participes a Maces, guites, Plens, tirabols... De 7 o 8 comparses que hi ha participes a 4.</p>	<p>Presentació</p> <p>La importància de tocar molt el tabal.</p>
3:08	<p>Cada comparsa té un toc diferent. Es toca diferent.</p> <p>Amb les Maces es fa una espècie de repicó. És com si corres a càmera lenta. <i>Pa-tum, patum, patum, pa-tum</i>. Com si anassis corrent i saltant.</p> <p>Amb les guites es fa només es fa Pa-tum. Pa-tum. Perquè va més lenta, la Guita va més lenta.</p> <p>Els Plens és més ràpid. És com les Maces però més ràpid. Perquè la música t'acompanya a anar més ràpid.</p>	<p>Model general de tocar en els diferents tocs, o potser caldrà dir "tocars". Hi ha dos models de normal i després uns altres.</p> <p>El tirabol no l'anomena, no li he preguntat, pressuposo que és seguir la música. No sembla que formi part del model transmès més general. Si puc hi refino més tard o el trec jo.</p>
03:46	<p>El tabal sempre va al so de la música. Excepte quan hi ha música. La Guita va al so de la música que tu li posis.</p>	<p>Diferències entre estar sol o amb música.</p>
04:15	<p>Jo vaig començar amb 4 anys. En tinc 52. Fa anys que vaig tocant. Ho aprens a casa, el seu pare ja ho feia. No fa falta que t'ho ensenyin, ho aprens.</p> <p>No s'ensenya, s'aprèn. Tots els nens de Berga saben tocar el tabal, malgrat no són tabalers. Com altres pobles les seves festes. Des de que són petits van seguint, seguint...</p>	<p>Història de vida</p> <p>Transmissió</p>
05:05	<p>Jo no li dono importància a que soni fort. És important que sempre soni igual. És una resistència. Sempre el mateix volum. Si comences molt fort i no aguantas els 3 minuts i picu, i és preferible començar normal, al mig i acabar pujant el volum. Per demostrar que s'està acabant.</p> <p>Ara el seu nebot farà el seu sistema. No li havien explicat, cadascú fa el seu sistema.</p>	<p>Estètica sonora lligada a possibilitats físiques.</p>
05:59	<p>Ell ho va heretar del seu germà. A tots hi ha diferències. Anys enrere es tocava molt de</p>	<p>Model rítmic i estètic</p>

	<p>pressa, molt ràpid. El seu germà ho va començar a relentir i ell més.</p> <p>Una maça quan la veus no corre, va fent. Si li dones un ritme molt ràpid no concorda amb els passos de la maça.</p> <p>Ningú se li ha queixat, la gent ho ha assumit. Ningú li ha dit "toques mol lent" o "toques molt ràpid". El seu nebot ell farà el seu ritme. Cadascú la seva manera.</p> <p>Per ell és important acoblar-se al ritme de la persona. Queda més vistós. Si toca de pressa i la persona va a poc a poc.</p>	
07:27	<p>Es diu maneta.</p> <p>Amb l'esquerra cau i amb la dreta piques. Amb l'esquerra no fas força. Aquesta fa "ta" i l'altra fa "tum". Un avantpassat seu era esquerrà, el tiet del seu pare.</p>	Instrument
08:06	<p>Als anys 50 el seu pare ja el toca pel cantó dret. Fins els 40 i picu és esquerrà. El Patoret. És el primer.</p> <p>Abans hi havia el Xamberg. El Patoret és le que comença la família nostra.</p> <p>El pas... No agrada les dones.</p> <p>No hi havia descendència masculina. El Xamberg no ho podia deixar a una dona. Ell hauria pogut deixar-ho a la seva filla però no ho ha fet, perquè no vol aquesta càrrega.</p> <p>Però abans s'havia de passar a un home. Es canvia de família i ho agafa el Patoret, que és un tiet del seu pare. Ramon Tort Balaguer, Albert Prat Tort.</p> <p>Ho agafa el Patoret per circumstàncies.</p> <p>La gent d'avui no ho entén. Fa 70 i 80 anys enrere ningú volia fer Patum. Era molt mediocre. Ho feia la gent que no tenia. Els que tenien era caure baix. Avui dia és el revés. Tots hi volen ser. La truita s'ha canviat. Tots els pudents volen estar-hi. Però ara els que ho tenien no ho volen deixar, clar. Voldrien canviar-la i ara no es pot canviar.</p>	Genealogia dels tabalers i figura del Tabaler
10:32	<p>El tabal es guarda a la casa de la Patum. A l'Ajuntament abans. El Xamberg ho guardava a casa, diuen. Ell se l'endua a casa, el cuidava, l'abraçava com si fos un nen. Per aquests dies.</p>	Guardar l'instrument
11:02	<p>La pell dura un dia. Antigament no. Cada sortida. Avui quan acabi tothom el Passacarrers i vagin a dormir estarà canviant la pell. És la seva feina ara.</p> <p>Fa anys que ho feia. No ho havia de fer, però ho feia, la persona que ho feia es va jubilar i ho ha agafat ell.</p> <p>Sempre s'ha fet aquí.</p> <p>S'agafen pells de cabra. Les porten de Calanda. Hi ha diàmetres grans. Una pell d'aquestes no la pots anar a buscar segons a on. Allà és fàcil trobar-ne.</p>	Manteniment del tabal

	<p>Una altra pell a sota i una corda que fa una espècies de repicó. Fa un fimbreg que sinó faria sonar el tabal d'una altra manera. Aquesta corda no es canvia gaire sovint. És de tripa, budell. No n'hi ha gaires. Costa trobar cordes d'aquestes, perquè tot són fibres. Es diu "corda". Com la d'un contrabaix. Gruixuda. És pell.</p>	
13:37	<p>Cada dia es trenca en algun moment la pell. Abans se seguia tocant. Però ara... Canviem el tabal!</p> <p>En tenim dos! Abans seguies tocant...</p> <p>N'hi ha dos... Legalment, que se sàpiga 2 o 3 anys. Extraoficialment 5 o 6. Ara ja és oficial. Abans no se sabia.</p> <p>No hi havia temps... Es petava i no hi havia temps de canviar-ho. Així un el canvieu ràpid mentre l'altre.</p> <p>No el va construir ell. El va buscar una reserva. Es va fer fer... L'aro és de ferro. El manyà. El manteniment va fer la resta. El carpinter. Està fet a Berga.</p> <p>Gramatges picats. Els té els gramatges. No hi havia soldadors. Feien un forat i un passador i els grametjaven. L'aro és de ferro. Tota la circumferència és una planxa de ferro. Només porta fusta, la part de sobre i de sota. On es passen les cordes.</p> <p>Es destensa sempre després de tocar i es torna a tensar per tocar-lo.</p>	Dos tabals
16:20	<p>L'esquerra... La dreta piques tan de pressa que.... Deixa caure i fa "pa", l'esquerra, i la dreta fa "tum". Piques tan fort, que l'altra ja rebotja sola. Però no se sent.</p> <p>Està en posició de repòs. No es busca... No fa cap repic. "En teoria". La corda sí que fa un retruc. La mà no està posada per això.</p>	Estètica i tècnica
17:12	<p>Els dos cops de maneta. El fet de sentir els dos cops de maneta. Indica que comença la festa. Mites... La gent de Berga que si és fora, i posa l'orella a terra sent el tabal a les 12. Hi ha gent que ho assegura que el sent.</p> <p>Ara pels mòbils. Gent que era fora. Et fa gràcia sentir el tabal si no ets a Berga. Amb els mòbils et graven directament. Se surt a les 12. El primer toc de maneta és el que fa més gràcia a la gent de Berga. Et fa pujar l'autoestima en aquell moment.</p>	Mites vells i adaptats
18:24	<p>És luthier d'ofici. Fa guitarres. Fa 37 anys que ho fa. No li ve familiar. Circumstància.</p> <p>Germà miner, i el pare també. El tiet del pare li sembla que era bomber... No hi ha una relació.</p>	Oficis
19:24	<p>El repicó es fa sempre. Per la senyal de que es comença o quan peta un fuet.</p> <p>El senyal de que comença la Patum en sí. El repicó que se sent. Se sent en un salt de Maces o Guita quan peta el fuet.</p>	Repicó: ús i simbologia

	<p>En el Passacarrers es fa, però... Per reposar. Clar, vas tocant tota l'estona el mateix. Arriba un moment que es fa avorrit. Amb un repicó tu reposes. Trucs.</p> <p>Antigament... Ara ja no es fa. Se solia fer un repicó quan veies un patumaire vell antic, i sabies que era allà. Li feies un repicó com a agraïment al servei de la Patum. Això es feia antigament perquè n'hi havia quatre. Ara no es pot fer perquè n'hi ha quatre mil. Et passaries tot el Passacarrers fent repicons. Se'n fan tres. Patum-pum-pum-pum-pum x3. Normalment se'n fan dos. Se'n fan tres en moments concrets. Quan surts de l'Ajuntament sempre se'n fan tres. Quan tornes, si passes per davant de l'Ajuntament se'n fan tres. I a plaça, quan hi arribes, quan ja acabes, també se'n fan tres.</p> <p>És com una reverència. Un símbol. Una autoritat.</p>	
21:41	<p>Els altres noms, a part del repicó: "tocar a Maces" o "tocar a guites". Al carrer és "patum". "Tocar Patum". De tan en tan un repicó, perquè no sigui avorrit. I així saps que "és allà".</p> <p>Toc de Maces. Tocar a Maces. Tocar a guites o tocar Plens. El repicó per coses diferents. El repicó es fa a l'Ajuntament, antigament en algun patumaire antic, però ja no n'hi ha.</p>	Noms dels tocs
22:40	<p>No fa falta ensenyar ningú a Berga. Avui en dia ha tingut nenes i ha vist més patums amb les filles que les que ha viscut. Perquè tot l'any volia veure els vídeos de la Patum, la primera filla. En cinta de vídeo n'ha vist més. La cinta de Patum per esmorzar, dinar i sopar cada dia. La segona ja no li va deixar. "Veuràs Patum quan l'hagis de veure".</p>	Transmissió de Patum
23:32	<p>El tablado petitet. Ell va començar a la Patum infantil amb 4 anys. No es tocava encara a plaça. A Sant Francesc. El primer cop allà. El segon any ja els van fer anar a plaça. L'any 69, i el 70 a plaça. Plaça massa petita... La plaça era petita. Ara la Patum infantil sembla la gran, està ple!</p>	Espai i història de vida
24:48	<p>A la plaça sempre al <i>tablado</i>. Se senten malament els músics. No ha volgut mai un altaveu sota seu... Els micros, els altaveus, corren més que tu. Ell no vol sentir un altaveu a prop, sinó el so general de la plaça, tal i com li arriba. Amb els altaveus corres més tu que ells o vas per darrere.</p> <p>I si no tens un altaveu allà escoltes la música i no la gent. Perquè escoltar la gent també és un problema. Ja no vas al mateix ritme [que la música.]</p> <p>Ell escolta la música que li arriba dels músics. La gent canta per un cantó i la música va per un altre. I llavors, tres coses a la vegada no pot</p>	Espai i acústica

	<p>ser [altaveu, música directe i cantar de la gent.] Igualment, la música la sent pels altaveus, però del resultat final de la plaça, no quelcom directe. So “ambiental” de la plaça. No segueix la gent cantant. El so dels altaveus va per un cantó, la música de la gent s’anticipa, se la saben de carretilla i la gent corre més que els músics. Si escoltes una cosa i l’altra et quedes entremig. No hi ha res que vagi bé. No ha volgut mai un altaveu.</p>	
26:27	<p>Ara porta un micro el tabal. Fa un parell d’anys que l’han posat. Perquè aleshores se sent de fons. Hi ha un micro que està a un volum baix i es fa passar pels altaveus, a un volum baix. Això acompanya molt. En un salt de Plens... Quan passes per sota el tabal tothom sap on és, quan se sent. I tothom sap que és “zona xunga”. Si posen música la gent va sentint el tabal, saps com va el salt. Sinó la gent no el sent... només saps on ets quan sents el tabal. D’aquesta manera fas veure que el tabal tot va bé. Així fas veure que tot va bé i la gent va rodant. La gent quan comença a encarar aquesta baixada avall i sent el tabal tothom està “que no passi res, que no passi res”. Fins que voltes i tornes a marxar amunt. Perquè tots els problemes estan aquí. A la baixada és fàcil de fer-la però girar i pujar... Al passar-ho per l’altaveu permet que la gent se situï millor i no pensi tant en si està en un mal lloc o no i segueixi saltant. No pensa que tant de “sóc en el problema”.</p>	Microfonia i seguretat
28:00	<p>Està tot controlat. Seguretat n’hi ha molta. Avui en dia. Està molt controlat. Hi poden haver problemes. Però mai hi ha hagut tanta seguretat com ara mirant. La gent no t’he ni idea de la gent que està mirant tot el que passa. La gent es pensa que s’encén i ja està. Però si et digués que hi ha unes 50 o 100 persones controlant la plaça. Té un nano allà al costat i els dos van mirant. Normalment és ell qui ha d’avisar d’un problema. És molt fàcil. Tu veus els gorros i si van baixant tot va bé. Si es paren hi ha un problema a sota. Aleshores, avui en dia comences a mirar, encenent el lot. Tenim lots. I moltes vegades se soluciona així el problema. Perquè la gent quan veu claredat s’aixeca i se’n va. Sinó van caient un a sobre de l’altre i aleshores ja no hi ha solució. Aleshores és quan s’encenen la bengala. Quan veus que els gorros no marxen i es van acumulant s’ha d’engegar la bengala. Perquè potser tens deu files de gent uns a sobre dels altres.</p>	Seguretat dels salts de Plens

	<p>Vas tocant i vas mirant. Si la plaça rula no hi ha problema. Si s'estanca hi ha el problema. Uns segons no passa res, però si és una estona cal parar. Perquè vol dir que la que s'està liant és molt grossa. Perquè això no falla. Perquè la gent que està més amunt no ho saben, i van empenyent avall i tots van caient al mateix lloc, uns a sobre dels altres.</p> <p>Llavors per això engeguem la bengala i per això els músics automàticament paren. I s'encenen els focus. Tothom para. Des de l'Ajuntament també hi ha gent. I quan s'encén la bengala s'encenen els focus.</p> <p>En el moment que s'encenen els llums ja s'acaba el salt.</p> <p>Està bastant controlat. Això no vol dir que no pugui passar res...</p>	
30:20	<p>El tabal està arrepenjat a la paret. La seva dona també l'aguanta, i algú més... Veure la Patum des d'allà.</p> <p>El micro està penjat. La meitat de la gent ni ho sap. És un cable molt petit.</p> <p>Està tancat sempre. Allà també vol una intimitat. Sinó tot se sentiria. Som persones... És la millor vista de tota la plaça. Perquè estàs a sobre de caps. La gent aixeca la mà i toca el tablado. És de les visions més bones de tota la plaça.</p> <p>Ara no, però antigament, li preguntaven si havien vist algú i ell deia on... Ara ja no, perquè molts de la seva edat ja no van a la plaça com hi anaven.</p>	Espai, posició i microfonia.
32:02	<p>Hi ha hagut molt canvi en els últims anys. Des que es va fer patrimoni. Canvi n'hi ha, de gent en ve molta. Molts vénen i no arriben ni a entrar a la plaça.</p> <p>L'any passat es va saturar pel salt aquell del Bruce Springsteen... I espero que no torni a passar més. Allò podria haver sigut un problema molt greu. Hi va haver un moment que tu feies un petit moviment i es movia tota la plaça sencera fins al final... Aixefant a tothom, que sort que van obrir algunes portes d'unes cases per salvar al situació. Sinó vés a saber què hauria passat.</p>	Saturació de gent.
[La gravadora s'ha aturat. Resum en record de l'estona abans no me n'he adonat i he posat la gravadora del mòbil.]		
	<p>Li he preguntat si personalment li agradava això que fos patrimoni. M'ha dit que inicialment sí, però amb els anys no. Perquè s'han sobrepassat límits greus de gent. De gent sempre n'hi ha hagut molta però, tot això que està passant s'està fent molt gran. Sempre ha vingut gent de fora, però ara n'hi ha molta més... Suposa que s'haurà d'acabar tancant la plaça, per delimitar-ho.</p> <p>Li he preguntat si hi havia alguna cantarella per recordar. Han dit que n'hi havia alguna però que no la recordaven. Ha intervingut el nebot.</p>	Patrimoni Immaterial de la Humanitat.

<p>En Christian li ha preguntat si havia vist molts canvis tocant del franquisme fins ara. Ha explicat que ara no és com abans. Al franquisme ells decidien quants tirabols i si no els hi feies cas et venien a buscar les manetes. Ha explicat que un dia el va venir a saludar el Tarradelles, ell era angelet de nen i li va donar la mà. Ha comentat que pesa 18 quilos. A Calanda hi ha tabals semblants, però mai tan grans i es toquen amb una maça. El timbaler del Bruc li sona que podria ser semblant. Recorda que sempre la Guita li ha portat la bóta, i hi ha vi no barreja.</p>		
<p>[Gravació amb segona gravadora del final, on li pregunto com es preveu aquest any.]</p>		
0:00	<p>Estem fent relació de noms i anys de la seva feina.</p>	Noms.
0:31	<p>Ell ja ha acabat la feina. Permís molt bé. Ell ha fet molts anys entrevistes per a estudiants... Tot quedarà estudiat. A ell se li ha acabat la història. Ell seguirà participant, la funció... Van fer un tracte, de deixar-ho, a poc a poc. Una estona tocarà demà al vespre... etc. Els anys ho aniran dient. Ara li toca passar-ho ell. Va tenir un pinçament a l'esquena i no se l'ha volgut jugar. I així van fer el canvi. Ell volia.</p>	Tancament.
2:43	<p>Com pinta aquest any... Ell pensa que les coses no s'haurien d'haver fet així. La roba bruta es renta a casa, i han volgut que la rentés tothom. Això no pot ser perquè ara hi ha moltes opinions. Entre vint, la gent s'enraona i s'entén. Entre 17.000 persones no. I aquí s'acaba el seu comentari. Entre uns quants és més fàcil. Perquè ara per una part del poble s'ha fet bé i per l'altra no. I el problema és que això s'ha estès a tota la comparsa i no és bo. Suposa que s'anirà arreglant. Quan se surti aquest vespre ja... o s'arregla o s'espalla del tot. No pateixis, que ja patim nosaltres.</p>	Valoració dels problemes actuals.

Selecció d'imatges actuals

Selecció feta a partir de la col·lecció cedida per Joan Parera.⁴⁶⁹



Fotografia 1: Salt de Maces, Patum 2015

⁴⁶⁹ Agraïixo la seva voluntat i bona predisposició en cedir-me i triar-me totes aquestes imatges per completar un recull visual en aquest annex.



Fotografia 2: Geganta Vella, Patum 2015



joan parera

Fotografia 3: Salt de Guites, Patum 2015



Fotografia 4: Geganta Nova, Patum 2015



Fotografia 5: Tabaler, Patum Infantil 2016



Fotografia 6: Salt de Maces, Patum Infantil 2016



Fotografia 7: Salt de Nans Nous, Patum Infantil 2016



Fotografia 8: Banda de l'Escola de Música Municipal de Berga, Patum Infantil 2016



Fotografia 9: Banda de l'Escola de Música Municipal de Berga, Patum Infantil 2016



Fotografia 10: Banda de l'Escola de Música Municipal de Berga, Patum Infantil 2016



Fotografia 11: Banda de l'Escola de Música Municipal de Berga, Patum Infantil 2016



Fotografia 12: Cant dels Segadors, Patum de diumenge de 2017



joan parera

Fotografia 13: Cant dels Segadors, Patum de diumenge 2017



Fotografia 14: Salt de Plens, Patum diumenge 2017



Fotografia 15: Salt de Plens, Patum de diumenge de 2017

