

Jaume Ayats, Anna Costal i Joaquim Rabaseda



# Sardanes

QUADERNS  
de la  
REVISTA  
de  
GIRONA

**60 GUIES**

# **SARDANES**

**Jaume Ayats, Anna Costal  
i Joaquim Rabaseda**

**143 QUADERNS de la REVISTA de GIRONA**

**DIPUTACIÓ de GIRONA  
FUNDACIÓ CAIXA GIRONA**

Quaderns de la Revista de Girona. Núm. 143

Sèrie: Guies (Núm. 60)

Primera edició en català: maig de 2009

Tiratge: 1.100 exemplars

Edició:

Diputació de Girona/Fundació Caixa Girona

[www.ddgi.cat/quaderns](http://www.ddgi.cat/quaderns)

Director de la col·lecció:

Joan Domènech Moner

Consell assessor:

Narcís-Jordi Aragó i Masó, Gerard Bagué,  
Xavier Besalú, Xavier Cortadellas, Jordi Dalmau,  
Joaquim Díaz, M. Carme Domènech, Anna Estañol,  
Joan Ferrerós, Modest Fluvià, Salvador Garcia-Arbós,  
Rosa Gil i Tort, Rosa M. Gil i Vilà, Sebastià Goday,  
Glòria Granell, Natàlia Iglesias, Jordi Mascarella,  
Enric Mirambell, Joan Miró, Joan Nogué, Marina Puig,  
Joaquim M. Puigvert, Judit Pujadó, Josep Pujol, Dolors Reig,  
Carme Renedo, Anna Ribas, Joan Sala, M. Concepció Saurí,  
Fina Soto, Narcís Sureda, Pere-Joan Sureda,  
Antoni Vilà, Dani Vivern, Xavier Xargay.

Cartografia:

Cartografia propietat de l'Institut Cartogràfic de Catalunya,  
la qual ha estat cedida per a aquesta publicació.

Salvador Oliva

Disseny gràfic:

Pep Caballé

Redacció i administració:

Pujada de Sant Martí, 5. Telèfon 972 18 50 00.

Apartat de Correus 11. 17080 Girona

A/e: comunicaciocultural@ddgi.cat

Infografia i impressió:

Palahí Arts Gràfiques, SL. Girona

ISBN: 978-84-96747-43-2

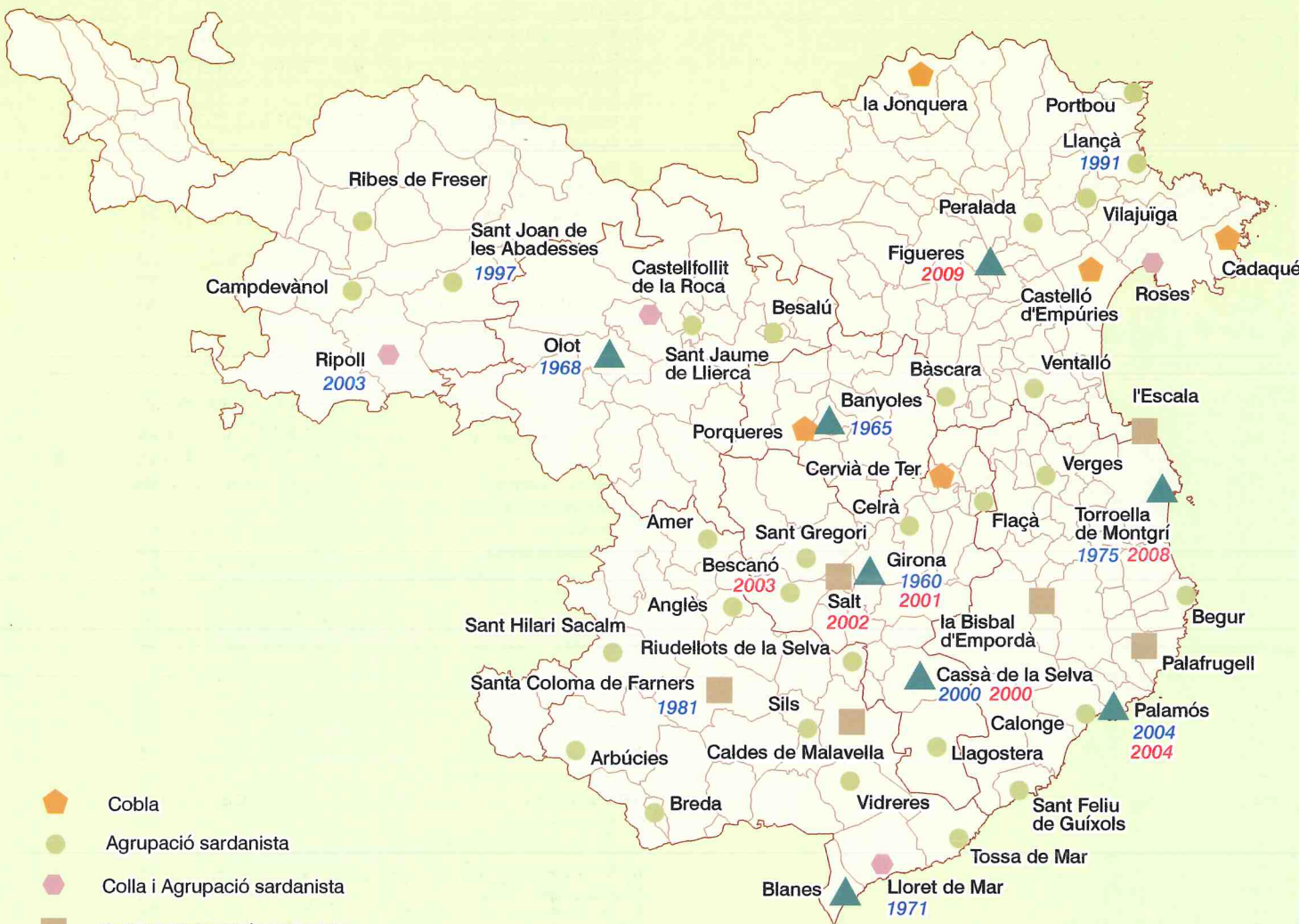
Dipòsit legal: GI-01704/08






## **LA NOSTRA PORTADA**

*Cinc noies instrumentistes de cobla assegudes a l'espigó grec d'Empúries. Foto: Joaquim Rabaseda*

Situació.....	5
Cronologia.....	6
1. Arqueologia de la dansa .....	8
2. El mot sardana.....	10
— Cerdanes çerdanes .....	12
3. Tres quartans?.....	14
4. Trencats i seguits .....	16
5. Melodies d'òpera.....	18
6. Instruments romàntics.....	20
7. Comptar i repartir .....	22
8. La sardana llarga.....	24
— Òpera per ballar .....	26
9. Isabel II a Montserrat.....	28
10. La sardana republicana.....	30
11. El foc de Castelló.....	32
12. Rotllanes d'homes .....	34
13. Violència juvenil .....	36
14. ¡Viva España! .....	38
— Contrapàs i Antic Règim.....	40
15. Basters i sastres .....	42
16. Les sabates del rei .....	44
17. Divos .....	46
18. Cobles modernes .....	48
19. Nissagues familiars.....	50
— En Barretó.....	52
20. L'herència grega.....	54
21. L'apropiació catalanista.....	56
22. Reus 1908 .....	58
23. Simfonisme .....	60
24. L'esport.....	62
25. Us calen sostenidors.....	64
— Sardanes higièniques .....	66
26. Els primers discos.....	68
27. Canvis als anys vint.....	70
28. Puristes barcelonins.....	72
29. Textos per a sardanes .....	74
30. Adversitats .....	76
31. Atacant el jazz .....	78
— Els irreverents de la música .....	80
32. Resistència cultural.....	82
33. El gust per ballar .....	84
34. La sardana entra a l'escola .....	86
35. Arriben les dones .....	88
36. Noves idees .....	90
37. So jove .....	92
— Bibliografia, agraïments i fonts .....	94



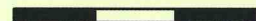


-  Cobla
-  Agrupació sardanista
-  Colla i Agrupació sardanista
-  Cobla i Agrupació sardanista
-  Cobla, Colla i Agrupació sardanista

*any* Ciutat Pubilla

*any* Cloenda Sardana a l'Escola

0 7.500 15.000 22.500



Metres

## Situació

A finals del segle XIX, hi havia sardanes titulades *Viva España, El telégrafo, Anda salada, El barón de la Castaña*. Tot ballant es podien tocar les campanes, disparar trets de pistola, cridar consignes de guerra.

Les melodies de l'òpera italiana varen ser el punt de partida, els inicis, de la sardana llarga. Per als nois de l'època, les sardanes eren un ball de moda per tal d'exhibir-se davant de les noies. Comptar i repartir comportava notorietat. El ball era el centre de l'oci i de la imatge masculina. I la ballada podia acabar amb ganivetades.

En els darrers cent cinquanta anys les sardanes han estat republicanes i tradicionalistes, catalanistes i regionalistes, reivindicatives i festives. Signe de germanor o de distinció, d'harmonia o de conflicte.

Els balladors d'ara no sabrien ballar una sardana a la velocitat i amb els moviments de fa cent anys. La música s'ha alentit i s'ha passat de «córrer la sardana» horitzontalment a puntejar-la verticalment.

Les sardanes s'han transformat vertiginosament. Aquest llibre presenta un conjunt ampli de retalls d'una història sorprenent i apassionant que retrata des d'un punt de vista inèdit l'evolució de la societat gironina.

El mapa de situació és una imatge actual de l'activitat sardanista a les comarques gironines. Hem destacat la presència actual d'agrupacions, de colles, de cobles i de cobles-orquestra. També hi hem assenyalat les poblacions que, des de l'any 1960, han estat proclamades Ciutat Pubilla de la Sardana.

## Cronologia

- 1552** Primer document amb el terme «sardana», conservat a l'Arxiu Municipal d'Olot.
- 1573** Benet de Tocco, bisbe de Girona, prohibeix ballar «sardanes» a la catedral de Girona.
- 1594** Lope de Vega situa una «Cerdana» a Tudela en un ball cortesà de parella.
- 1610** La Universitat d'Igualada prohibeix ballar «sardanes».
- 1620** Processos de bruixeria a Caldes de Montbui, Sabadell i Sant Feliu de Pallerols, que relacionen el dimoni i les sardanes.
- 1647** Amb motiu del bateig del fill del Virrei de Barcelona ballen «al son de la sardanilla».
- 1700** Un alumne del seminari de nobles de Cordelles parla de «cerdana» i «sardana» per descriure passos de dansa.
- 1793** El Baró de Maldà explica que a Pineda «les dones saltaven com cabres i els homes les feien córrer en les sardanes».
- 1838** A l'obra *El rei Micomicó*, Abdó Terradas fa ballar una sardana a la reina i a altres personatges de la noblesa.
- 1849** Andreu Toron presenta l'oboè-tenor a Perpinyà.
- 1850** Miquel Pardas publica el *Método per aprendrer á ballar sardanas llargas*. La Cobla d'en Gich de Torroella de Montgrí actua al Gran Teatre del Liceu.
- 1868** Frederic Mistral visita l'Empordà i relaciona les sardanes amb la Grècia clàssica.
- 1871** A la festa major de Vilanant, els republicans ballen sardanes mentre els carlins les prohibeixen. *La Renaixensa* ataca les melodies de sardanes procedents de l'òpera i de la sarsuela.
- 1880** Dècada de naixement de les cobles modernes.
- 1883** Josep Pella i Forgas publica *Historia del Ampurdán* i hi dedica un capítol a la sardana.
- 1887** Per primera vegada, una dona, Marta Rigau, forma part d'una cobla de sardanes.
- 1888** Presentació del fonògraf a l'Exposició Universal de Barcelona.
- 1894** Versió definitiva del poema *La Sardana* de Joan Maragall.
- 1899** La Cobla Antiga Pep de Figueres fa el primer enregistrament de música catalana a París.
- 1902** Concurs de cobles i de colles per les festes de la Santa Creu a Figueres i de la Mercè a Barcelona. Gran expansió de les sardanes per Catalunya.
- 1907** *La Santa Espina*, d'Enric Morera i Àngel Guimerà.
- 1921** Vicenç Bou és atacat pels catalanistes per compondre sardanes «aflamencades». Fundació del Foment de la Sardana de Barcelona.
- 1922** Salvador Raurich promou la restauració del contrapàs a Torroella de Montgrí.
- 1924** El governador civil de Barcelona prohibeix *La Santa Espina*.



- 1926** La Principal de la Bisbal incorpora a la formació de ball els nous instruments de jazz.
- 1928** Els Montgrins actuen al Grande Casino de París durant dos mesos. Salvador Dalí demana l'abolició de la sardana.
- 1931** Josep Coll encarrega una tenora metàl·lica.
- 1932** La Generalitat de Catalunya nomena cobles oficials a la Principal de la Bisbal i a la Cobla Barcelona. A Lladó encara es disparen trabucs durant la interpretació de *El foc de Castelló*, d'Antoni Agramont.
- 1935** Els Fatxendes de Sabadell incorporen la tenora en la seva formació de jazz.
- 1937** El Comissariat de Propaganda de la Generalitat envia una cobla de gira per països republicans.
- 1939** Primera ballada documentada després de la guerra a Olot, el 14 de febrer.
- 1945** Fundació de l'Obra del Ballet Popular. Edició de la *Guia del sardanista* i el *Carnet del sardanista*.
- 1947** Oferiment de la Llàntia del Sardanisme a les festes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat, primera mobilització del catalanisme a la postguerra.
- 1952** Cent vint-i-dues cobles participen en el primer Aplec Sardanista a Montserrat.
- 1957** Inauguració de l'estadi del FC Barcelona amb actuacions d'esbarts i colles sardanistes. *Tractat d'instrumentació per a cobla*, de Joaquim Serra.
- 1958** Fundació de la Unió de Colles Sardanistes.
- 1960** Girona, proclamada primera ciutat pubilla de la sardana.
- 1966** Reial Decret pel qual s'estableixen els currículums de grau mitjà de flabiol i tamborí, tible i tenora.
- 1967** Cobla del Col·legi Santa Maria de Blanes, primera cobla juvenil.
- 1976** Es presenta la Cobla Jovenívola de Sabadell i a partir d'aquest any es creen escoles de cobla i cobles juvenils arreu de Catalunya.
- 1981** «El país a l'escola» incorpora l'ensenyament de les sardanes a l'escola. Maria Antònia Pujol entra a la Cobla Bages i és la primera incorporació femenina del segle.
- 1982** Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular celebrat a Girona.
- 1987** Marcel Caselles crea les transardanes.
- 1989** Es reconeixen els títols de grau superior en les especialitats de flabiol i tamborí, tible i tenora.
- 1992** Es constitueix la Fundació Universal de la Sardana.
- 1993** Santi Arisa publica el disc *Sardanova* en col·laboració amb Els Montgrins.
- 1995** La Diputació de Girona crea la campanya «La Sardana a l'escola en horari escolar».
- 2000** Celebració del 150è aniversari de la tenora a l'Auditori de Barcelona.



# 1

## ARQUEOLOGIA DE LA DANSA

8

Les pintures prehistòriques de les coves, els murals i els baixos relleus egipcis, les figuracions de les ceràmiques gregues, les descripcions literàries de l'Antic Testament, tots aquests documents ens indiquen la importància del ball en les societats antigues. Sabem que des de les primeres civilitzacions va ser molt rellevant l'ús religiós del gest i del moviment coordinat, que el ball va passar a formar part de l'educació, dels festivals esportius, de l'entrenament militar, de l'entreteniment espectacular. Però el seu coneixement té moltes limitacions. Perquè del moviment musical dels cossos només en

tenim referències indirectes, unes imatges estàtiques que el varen fossilitzar i varen fer emmudir els sons i els significats. Per això, fins a l'aparició dels documents audiovisuals, l'historiador de la dansa ha estat un arqueòleg forçat.

Arrelar les sardanes al passat antic amb les notícies que en tenim, ja siguin escrites o iconogràfiques, o emparentar-les directament amb les danses circulars que avui dia es ballen a Grècia i a Bulgària, pot conduir a una reducció feliç, fàcil i perillosa, si aquest treball no té l'esforç lent, rigorós i minuciós de les excavacions. I certament, mai s'evitaran uns riscs

superiors als que té tota reconstrucció arquitectònica. Les danses antigues, en què els balladors s'agafaven les mans i rodaven de forma circular, no eren la presència primigènica de la sardana ni les formes de les quals ha derivat. No ho són els balls descrits per Homer, per Estrabó, per Plutarc, per Xenofont. Com tampoc la nostra vivència de l'enamorament i del desengany és la mateixa que evocava la poesia lírica de Catul.

*Dansa d'Apol·lo amb les muses, segons la pintura de Giulio Romano.*



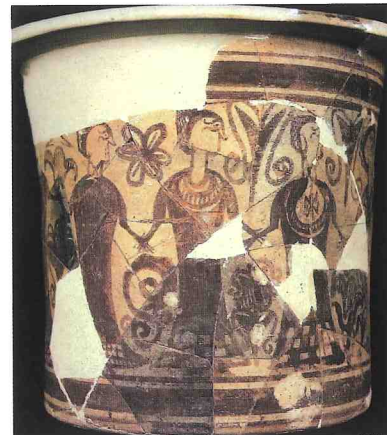
Per tant, aquest llibre tracta de les sardanes en els darrers cent cinquanta anys.

La documentació escrita, les imatges fotogràfiques, els enregistraments sonors que hem consultat i un nombre important d'entrevistes i d'informants orals ens han permès afrontar la recerca amb l'objectiu d'explicar aquest ball i les diferents significacions socials que ha

tingut en aquest període.

No ens han interessat tant els orígens de la sardana com els seus inicis i les transformacions que ha tingut fins arribar a l'actualitat. Perquè «el començament és històric, l'origen és mític», com bé va escriure Paul Ricoeur.

No pensem pas que la història expliqui les essències del present.



*Vas ibèric procedent de Llúria. Una sèrie de personatges es donen la mà en actitud de ballar.*

Ara bé, els canvis que hem certificat i els contrastos que hi ha hagut en l'època estudiada són font de moltes sorpreses. I les sorpreses desvetllen l'entusiasme que permet aprofundir en el coneixement d'aquesta tradició inicialment gironina, d'aquest llegat dels avantpassats. No ens cal fer gaire arqueologia per trobar, re-trobar, aquest patrimoni.

*Grup de guerrers balladors representats a les pintures prehistòriques de la Cova del Civil, al barranc de la Valltorta.*





també apareixen en les advertències perquè els balls es mantinguin dins d'un control estricte de l'honestedat.

D'altra banda, en alguns processos de bruixeria, com un de Terrassa de 1619, queda especificat que el dimoni tocava «cerdanes» amb el flabiol per tal de seduir les dones bruixes abans de copular amb elles. A Sant Feliu de Pallerols, el 1620, sardanes i bruixeria tornen a ajuntar-se en el procés contra Pere Torrent. Per tant, devia ser considerat un ball més aviat llicencios.

Ja a finals del segle XVIII tornem a trobar referències a sardanes, ara ja gairebé totes en relació amb el ball del contrapàs a les places. Les

sardanes serien el final del contrapàs, amb els joves agafats de les mans en rotllana, i en un moment especialment alegre, de gresca i de força, tal com expliquen cronistes com el Baró de Maldà, que parla de «còrrer la sardana». Una hipòtesi plausible és que el nom derivi del contrapàs cerdà, i que quan la part final va prendre autonomia, aparegué la denominació, amb una grafia errònia, de «sardana».

En les dècades finals del segle XVIII i d'inici del XIX són nombroses les referències a les

sardanes ballades darrere del contrapàs, en una alternança que era el fonament



*Rotllana amb dimonis ballant al so d'una viola. Gravet procedent del Compendium maleficarum de Francesco Maria Guazzo (1608).*



*Ball rodó segons il·lustra un plafó de ceràmica del segle XVIII conegut per «La Xocolatada», conservat al Museu de Ceràmica de Barcelona.*

de tots els balls de plaça i de festa de les comarques del bisbat de Girona, del bisbat de Perpinyà i d'una àmplia àrea pirinenca que arribava segurament fins a Andorra. Són les que, amb el sorgiment de les sardanes llargues, s'anomenarien curtes. I d'aquesta rotllana final del contrapàs també se n'hauria derivat el qualificatiu genèric «fer sardana», que s'aplica a qualsevol ball en rotllana, com les rotllanes infantils (*La sardana de l'avellana*).

Item concluderunt et determinarunt que's prohibescha lo ball de la sardana y altres balls desonestes; y que sobre assò seran donats protests y requestats alls officialls realls; y que los consells y fassen les provisihons y forces necessàries ; y que no's permeta en temps de Carnestoltes i altres dies la son son

*Liber Consulatus* de l'Arxiu Municipal d'Olot,  
5 d'agost de 1552.

los Junglas sonant cançons inhonestes e ballant sardanes en ofensa de nostre senyor Déu Jesuchrist scandal del poble cristià

Monitori de fra Benet de Tocco, bisbe de Girona,  
22 de maig de 1573.

*Adeo crescit in dies homini num malitia ut varios saltando modos et genera inhonesta [...] siue Iutglars sub excommunicationes majoris latae sententiae pena quan ipso facto incurrant quatenus a quaterus a caetero non audeant nec praesumant sonare nec luci nec vesperi vulgo dictas Cerdanes in plateis nec locis publicis*

Pedro Jaime, bisbe de Vic, 1595.

Cobles ara nouament fetes del humano al divino al to de la sardana que se's treta y es canta que diu Falalà, falalà la pastora mort n'aurà. Compostes per Raphel Pastor. Barcelona per en Graells.

Full volant, 1602.

Cobles ara novament fetes al to de la sardana que diu gentil señora cruel pastora, les quals

**C O B L E S A R A N O V A -  
M E N T F E T E S A L T O D E L A S A R D A N A**  
q̄ diu gentil señora cruel pastora, les quals tractan dels profits y eff. tes que causa la sancta Vnio que ses fermada en la present Ciutat de Barcelona, És obra molt gusto fa pera cantar. Composta per lo Pastor Gileno.

Gent Cathalana  
tota femmana  
ab grã amor  
cantem de gana  
canço galana  
dela Vnio



D<sup>e</sup>u ha permes per fa bondat  
apafiguar esta Ciutat  
dels qui robauen  
y gent matauen

senfe raho  
cantem de gana  
canço galana  
de la Vnio.

En

*Gravat de les Cobles ara novament fetes al to de la sardana, escrites pel Pastor Gileno i estampades a Barcelona per Ioan Amello.*

tractan dels profits y effectes que causa la sancta Vnio que ses fermada en la present Ciutat de Barcelona, És obra molt gustosa pera cantar. Composta per lo Pastor Gileno.

Full volant, 1606.

Ítem determina dit honorable consell que no's ballen de aquí al devant en la plassa sardanes



per ser ball deshonest, y que de ninguna manera se balle en divendres, attès que en semblant die prengué mort y passió nostre senyor Déu Jesucrist per nostra salut y remey, y que no's balle sinó de die y no de nit, y assò per a llevar tots abusos.

Norma de la Universitat d'Igualada,  
22 d'agost de 1610.



*Cerdana. Una danza que se usa en Cataluña, dicha así por haberse inventado en Cerdania, pueblos cerca de los montes Pirineos; de donde tomaron apellido los Cerdanes a lo que se puede sospechar.*

Sebastián de Covarrubias,  
*El Tesoro de la lengua española*, 1611.



lo dimoni no volia que sonàs sardanes, ni com sonen los músics de per ací, sinó so tot arravatat, tant com jo podia sonar ab lo flabiol.

Procés contra un bruixot de Sant Feliu de Pallerols, 1620.



yo só çerdana y ballo la cerdana.

Declaració sota tortura de Guilleuma Ruberta a Sabadell,  
2 de gener de 1620.



les demás bruxes eren allí en dit aplech y conventícula ballaren balls plans y sardanes davant lo senyor, dient-ho del dimoni, que durà lo dit ball algun quart de hora.

Declaració de l'inquisidor Antoni Julià en el procés de Guilleuma Ruberta, 2 de gener de 1620.



ballaren casi les demás bruxas que eren allí sinó dita Ruberta y jo, serdanas y balls plans que sonava lo dit t. de t. lloch ab un tamborino y flauta, y después de haver hadoràrem lo dimoni per detrás en lo ces.

Declaració d'una altra imputada per bruixa en el procés de Guilleuma Ruberta, el 2 de gener de 1620.



devant del qual dimoni se ballà, y jo també ballí un torn, i'ns feya so, mentres ballàvem, en Joan Llarch qui venia ab los de Granollers y'ns sonave ab un tamborí y flauta balls plans y sardanes.

Declaració sota tortura de Margarida Mimona a Caldes de Montbui, 18 de gener de 1620.



lo dimoni en forma de un home [...] davant del qual nos posàrem a ballar fent-nos so en Joan Llarch de Granollers ab un tamborí y flauta sonant-nos balls plans y sardanes, y después que haguérem ballat adoràrem lo dimoni per part de tras en lo çes.

13

Declaració sota tortura de Montserrat Dosrius a Caldes de Montbui, 18 de gener de 1620.



després d'haver ballat balls plans y sardanes, fent-nos lo so lo dit Joan Llarch ab un tamborí i flauta, lo adoràrem per part detrás.

Declaració sota tortura de Joana Oliver a Caldes de Montbui,  
21 de gener de 1620.



Hi hagués sarau [...] va començar amb el ball de dos a dos en vàries danses o amb la Cerdana, en la qual hi entren tots els que hi caben.

Ball a casa del senyor Francesc Grimau de Barcelona, 1625.



### 3 TRES QUARTANS?

14



«Cobla de tres quartans» ha designat en els darrers anys una formació instrumental presentada com l'antecedent de les cobles modernes. Tindria tres músics: un de flabiol i tamborí, un de cornamusa i un d'inxa (tarota, xeremia, gralla o prima).

Però la denominació «cobla de tres quartans» prové, en realitat, d'un malentès ciutadà a l'entorn d'una expressió metafòrica usada en el món rural. Primerament cal aclarir que el mot «cobla» indicava qualsevol agrupació d'instruments, i que amb aquest significat era usat fins ben enllà del segle XIX, quan encara era sinònim d'orquestra. A la resta del país va caure en desús,

mentre que a l'Empordà passà a denominar les modernes formacions amb instruments de plaça, per diferenciar-les de l'orquestra de ball en una sala.

El *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover i Moll i el *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Coromines recullen «quartà» com una mesura de quantitat pròpia dels cereals, i «tres quartans» com tres vegades aquesta mesura. Seria una mesura de gra d'uns catorze quilos, usada a gairebé totes les comarques cerealístiques. També aporten l'expressió «tenir un cap com uns tres quartans» –tenir el cap torbat per mareig o per excés de soroll–, comuna en gent del

*Les mesures oficials d'una quartera i de tres quartans de l'any 1752 que encara avui es troben als porxos de la plaça Major de Montblanc.*

litoral, almenys des de l'Empordà fins al Penedès. A Figueres, parlen de «cal tres quartans» quan es volen referir a un lloc de desordre. I «tres quartans» també es deia d'una barretina llarga.

Quina és la metàfora d'aquesta expressió? Un cap gros, inflat, embotit, espès i ple com la mesura? O té relació amb la metàfora sonora del cap com un tabal o com un bombo? De l'estri de mesura al de percussió potser no hi ha tant: a Quatretonda expliquen que per assajar la dansada, quan no tenien músics, duïen el ritme picant amb

bastonets al cul d'una mesura de gra de cap per avall. Per tant, «cobla de tres quartans» era una qualificació denigradora que les cobles modernes dedicaven a les antigues cobles petites: serien «els atabaladors» o «els arreplegats». Però aquest significat no fou comprès per Pere Corominas i per Joan Amades, que en donaren les primeres referències (1932).

Això no desmenteix pas l'existència de cobles de cornamusa, flabiol i tamborí, i un instrument d'inxà. Ara bé, no era l'únic acoblament possible, ja que tenim testimoni de la participació d'altres instruments (trompa, baixó, guitarra i violí), al mateix temps que sabem que era molt freqüent la parella de cornamusa i flabiol i tamborí. La fixació d'una formació de cobla tipificada i estable, amb uns

*La Cobla de tres quartans de Reus, amb flabiol i tamborí, cornamusa i tarota, va ser la primera creada sota aquest nom a Catalunya l'any 1983.*



instruments concrets, no formava part de la lògica social i musical del temps, com tampoc no passava amb la morfologia dels instruments.

En els darrers anys, en canvi, cerquem uns instruments i unes formacions musicals propis i

delimitats. És a dir, volem destil·lar del passat –complex i poc conegut– aquella síntesi que ens és útil per als propòsits del present. Els instruments han de compartir un estàndard que permeti tocar i ensenyar a molts junts, i les formacions musicals han de ser clares, de manera que permetin fer-ne un emblema de país i ser ensenyades en els formats acadèmics.

La cobla de tres quartans sona pels carrers des de 1983. La innovació té èxit: el nom és atractiu i misteriós, el conjunt és brillant i vistós, i coincideix amb una imatge contemporània que combina la música antiga i la «d'arrel». La voluntat de fer-la existir és, segurament, una bonica metàfora dels sectors socials que



*Grup de tres músics acompanyant els gegants de Figueres l'any 1889 al so de dos instruments d'inxà i un flabiol i tamborí.*





## 4 TRENCATS I SEGUITS

16

**E**n les primeres dècades del segle XIX, el ball de festa dels pobles empordanesos s'organitzava en l'alternança del contrapàs i de la sardana. Els contrapassos eren diversos, tot i que es mantenia present la referència religiosa del contrapàs llarg, el més ritualitzat, que s'aprenia a través d'un *divino*, text que explicava en trenta-tres parts la passió de Jesucrist. S'aprenia cantant i ballant durant la quaresma per passar a les places després de pasqua.

El contrapàs, comú a moltes comarques pirinenques i nord-orientals, organitzava meticulosament l'espai públic a través d'una coreografia complexa,

en cadena o semicercle, que necessitava ser dirigida per un capdanser i per un cua que «han de treure el contrapàs». L'ordre dels balladors era extremament jeràrquic, sobretot en el ball ritual de sortida d'església, on cadascú se situava en el lloc que pertocava, seguint les normes estrictes de l'ordre social de l'Antic Règim. El lloc de capdanser era reservat al batlle o al capellà, que sovint el delegava o l'encantava a qui pagava més, en una demostració de poder econòmic. En els contrapassos més simbòlics, només ballaven homes, mentre que els més festius s'estructuraven en parelles.

Els passos del contrapàs ja es denominaven amb la

*Sardanes a la plaça Major de Fornells de la Selva a principis de segle XX. Els homes ballen al so de quatre acordions diatònics i una guitarra.*

nomenclatura que després tindria la sardana: «trencats i seguits», i amb variants d'execució entre l'estil empordanès i el selvatà, que d'aquesta manera remarcaven la pertinença a dues comarques que es distingien per les maneres del ball.

La sardana, però, era molt més senzilla, i es ballava al final de cada contrapàs, en diverses rotllanes tancades. Els escrits deixen entendre que era el moment de màxima gresca dels joves, i que en el pas final es desfeia la rotllana i cada noi

aixecava enlaire la seva balladora. Aquestes sardanes varen anar prenent autonomia, fins que probablement des de la dècada de 1830 –si no abans– ja es ballaven sense obligació de ballar abans el contrapàs corresponent, i començaven a ser símbol dels joves i de la renovació. D'alguna manera, les rotllanes eren controlades pels joves, en oposició a la jerarquia estricta del contrapàs. Malgrat tot, la combinació de contrapàs i sardana va continuar activa almenys fins a la dècada de 1870.

*Ball de plaça amb una cobla segons un dibuix publicat per Pere Talrich al seu llibre Recorts del Rosselló (1887).*



La «sardana curta» tenia unes característiques clares. Una estructura simple, en dues parts –els curts de vuit compassos binaris, i els llargs de setze, o repetició de dues frases de vuit– que es limitaven a un motiu melòdic per part, sense altres enllaços i sempre dins d'una única tonalitat o mode. La transmissió era oral.

Els passos sempre encaixaven en les dues parts melòdiques, sense necessitat de capdancer ni del posterior «comptar i repartir». L'estil empordanès i selvatà diferenciaven per quina banda es començava i s'acabava el moviment del cercle.

*Explicacions i gràfic de la coreografia del contrapàs publicat a Vic l'any 1845.*

Les cobles podien ser d'un sol músic o d'un grup que rarament superava els quatre músics, amb una notable varietat d'instruments possibles.

Però la cornamusa i el flabiol i tamborí hi eren molt habituals. Eren músics sense gaire rellevància social, però que procuraven anar incorporant els repertoris i els models musicals «de moda».





## 5 MELODIES D'ÒPERA

18

Entre les dècades de 1830 i de 1860, la música que triomfava a les ciutats catalanes era l'òpera romàntica italiana. Rossini, Bellini, Donizetti i, més tard, Verdi, van ser els primers noms de referència de la música que representava la modernitat i la brillantor. I des de les ciutats s'escampava pel país juntament amb les noves actituds, que es poden qualificar de romàntiques. En dos o tres anys les melodies passaven de l'estrena italiana als balls de festa de les viles catalanes, on s'alternaven amb els balls de moda que arribaven de París o de Viena. Els joves empordanesos volien ballar aquestes melodies, i els músics,

atents als nous gustos, les acollien amb devoció i s'afanyaven a copiar-ne les partitures. Companyies italianes recorrien Girona, Figueres, Olot o Tarragona repetint sense parar les òperes de més èxit.

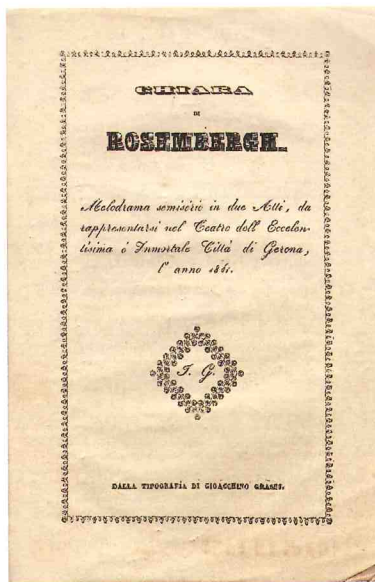
La cobla de Pep Ventura, l'any 1866, interpretava la versió de *Sardana Sonàmbula* just la mateixa temporada que l'òpera havia estat estrenada al teatre de Figueres amb el mateix Pep Ventura com a músic de timbales. Molts altres compositors es limitaven a traslladar als instruments que s'incorporaven a la cobla un fragment extret directament de l'òpera.

*Representació de Norma al Gran Teatre del Liceu l'any 1848, segons la il·lustració d'Onofre Alsamora.*

Una característica de les melodies romàntiques és que havien de ser llargues, que s'estiraven amb afegits finals, amb introduccions i amb enllaços. Això va transformar l'estructura de les sardanes curtes: ara cada sardana tenia una durada diferent. L'encaix dels passos quedava trastocat, i d'aquí va sorgir el comptar i repartir. D'altra banda, amb l'òpera arribaven novetats interpretatives que es farien típiques de les sardanes, com l'acompanyament de la melodia amb un ritme de tots els altres

instruments, el «tots-som-pops», que provenia de l'acompanyament de guitarra a l'estil napolità.

D'aquesta manera, filles musicals de l'òpera italiana, les sardanes llargues s'anaren imposant fins a esdevenir el ball de moda a l'Empordà, al Gironès, al Pla de l'Estany i a la Selva. Les primeres sortides de les cobles empordaneses varen tenir com a fita l'acabat d'estrenar Gran Teatre del Liceu de Barcelona –la cobla de Miquel Gich, de Torroella, hi va actuar ja a l'any 1850–, i un músic empordanès com Abdó Mundi, que treballava a l'orquestra del Liceu, va



compondre el 1851 una de les primeres sardanes llargues documentades, amb nou músics «à Grande Orquesta de Plaza».

Però la vinculació de les sardanes amb l'òpera italiana, que va continuar amb les sarsueles, fou mal vista per les generacions posteriors. Quan, tres o quatre dècades després, les sardanes començaren a prendre un valor de símbol català, propi i singular, s'argumentà com a errònia i inadequada la relació amb l'òpera. I es rebutjaren les composicions que recordaven melodies d'aquest gènere, tal com exposaven Jordi Motsalvatge i Josep Aleu en el seu manual *La sardana*, publicat a Olot el 1895: «Modernamente [...] se ha echado mano para la composición de sardanas, de toda clase de música por profana que sea y contraria al gusto estético que debe haber en las mismas, y no se ha vacilado en introducir en ellas fragmentos de óperas, zarzuelas, canciones patrióticas [...] Ejemplo de ello son la Marsellesa, el himno de Riego y varios fragmentos de óperas y

*Portada del llibret de l'òpera Chiara di Rosembergh de Luigi Ricci, representada al Teatre Municipal de Girona el 1841.*



*Retrat d'estudi de Josep Maria Ventura (1817-1875), músic i compositor establert a Figueres i conegut a l'Empordà per en Pep de la tenora.*

conocidas zarzuelas; y no parece sino que algunos compositores de sardanas están esperando tal ó cual obra lírica que vá á estrenarse para echar mano del primer trozo apropiable; se hace de moda uno de ellos y pegue ó no, a los quince días sardana sobre el tema».





## 6 INSTRUMENTS ROMÀNTICS

20

Les cobles no van començar a establir-se en un nombre concret de músics i en una tipologia determinada d'instruments, tant en la formació de plaça com en la de saló, fins a finals del segle XIX. Les agrupacions van ampliar-se de dos o tres fins a nou o deu músics i, a finals de segle, les cobles modernes es van constituir definitivament amb deu o onze músics –tot i que en pobles de l'Empordà i La Selva van continuar actuant petites cobles d'entre sis i nou instrumentistes. Al Rosselló i al Vallespir l'evolució va ser diferent, i la «cobla de joglars» es va establir en sis músics, o set ja en el segle XX.

La tendència a l'ampliació instrumental va ser una de les conseqüències més evidents de la introducció dels repertoris romàntics. La sardana curta, el contrapàs, el minuet i la contradansa van ser substituïts progressivament per la sardana llarga, el vals, el rigodon i el xotis. Les dificultats d'interpretació en tonalitats diverses que presentaven aquests nous balls va fer necessari incloure o augmentar el nombre de claus metàl·liques als instruments d'inxa, tenores i tibles, per tal de fer més fàcil l'execució de passatges complexos, així com altres canvis tècnics per fer-los menys *chillones* i més aptes per a tocar en teatres i sales.

*Cobla de la Catalunya Nord amb la característica formació de sis músics.*

Instruments de metall com el figne, el trombó i el fiscorn, de procedència centreeuropea, es van anar combinant en número i importància melòdica, per acabar fixant-se a la llarga en un trombó i en dos fiscorns, a més de dos cornetins. El contrabaix va tenir molta bona acceptació, i a la dècada de 1860 s'incorporà definitivament en substitució d'un baix de metall. El flabiol –també amb claus afegides– i el tamborí van mantenir-se en els repertoris de sardanes, assolint un paper protagonista en ser



interpretats pel líder de la cobla, l'anomenat «cap de banc». La cornamusa, molt relacionada amb la imatge de l'Antic Règim, no es va integrar a la cobla moderna, ni coneixem intents d'adaptar-la.

Alguns compositors, com Pep Ventura, van incloure en les seves sardanes alguns instruments que finalment no acabarien establint-se a la cobla. Fou el cas de les trompes, del bombo i dels platets. Altres agrupacions instrumentals, com ara l'orquestra que

*Tenora antiga conservada al Museu d'Història Ciutat de Girona.*

### Un cobla empordanesa al Liceu

*En la noche del lunes 25 hiciéronse oír en el Teatro del Liceo los seis músicos ampurdaneses cuya orquesta se compone de tres instrumentos conocidos en el Ampurdán por tarotas y que son unas chirimías perfeccionadas, más un cornetín [,] figle y dulzaina. Los mismos ampurdaneses dieron una prueba de ser buenos profesores y consumados en el arte de tocar los respectivos instrumentos, particularmente los de las tarotas, pues supieron hacer perder buena parte del sonido chillón que tienen naturalmente esta clase de instrumentos más propios del campo que para orquesta de salón, acompañando con gusto, precisión y afinación cuantas piezas tocaron. El profesor del instrumento llamado tenora demostró habilidad de ejecución en la pieza obligada que tocó y las demás piezas de baile que ejecutaron tienen sencillez y carácter campestre.*

*Diario de Barcelona, 26 de febrer de 1850.*

interpretava els repertoris operístics o la banda militar, van ser decisives en aquestes provatures.

*Els Montgrins dalt del pedris de la paret de l'església i La Principal de la Bisbal dalt de dos carros, tocant al poble de Fonteta en la dècada de 1920.*







## 7

## COMPTAR I REPARTIR

22

Quan es començaren a ballar les melodies romàntiques, el cicle de passos de vuit compassos dels curts i de setze dels llargs ja no coincidien amb els compassos de la música. A les sardanes llargues, totes diferents, la melodia i el ball ja no acabaven junts, i els joves balladors més entusiastes s'enginyaren com fer-ho coincidir. D'aquí va sorgir el «comptar i repartir», probable adaptació del «treure el contrapàs», i que s'ha fet proverbial de les sardanes. Del capdancer del contrapàs, es va passar a l'home que assumia el lideratge d'una rotllana, ara fora de la jerarquia imposada, com un *self-made man* que per pròpia iniciativa demostrava les capacitats i les

habilitats a la plaça. El procediment era simple: es comptaven els compassos en la primera interpretació dels curts i dels llargs, i es calculava quants cicles de passos hi entraven, i quina solució d'un cicle reduït s'havia d'afegir al final per acabar junts.

Però això no hauria estat possible sense un canvi de la imatge de l'home emprenedor que dirigia el recompte. El primer opuscle que explicava el procediment, *Método per apendrer á ballar sardanas llargas*, de Miquel Pardas i publicat el 1850, aclaria que el ballador havia de calcular com un botiguer o un negociant de la nova època, que no es podia equivocar ni d'un cèntim. Així s'arribava a la

*Ballada de sardanes a la plaça de Santa Coloma de Farners per la festa petita, segons el gravat de Rodrigo Carrillo de Albornoz.*

satisfacció d'acabar junts, que encara avui s'expressa amb un «visca!». L'objectiu del comptar i repartir va fer de les sardanes un ball diferent, un ball que permetia als joves agosarats ensenyar llur capacitat i vàlua, al mateix temps que l'habilitat en els moviments del cos. Fa pocs anys, alguns avis empordanesos encara recordaven que quan eren adolescents el seu pare, o l'avi, els ensenyava a comptar i repartir i els advertia que «la sardana servia per obrir pas al noi davant de les noies», i així tenir la parella desitjada en els altres balls.

Ara bé, l'encant del comptar i repartir no és exclusiu de les sardanes, sinó que el gust per al càlcul rítmic és comú a moltes cultures. En les *ragas* del nord de l'Índia, per exemple, el públic segueix apassionat el moment en què l'instrument melòdic, el sitar, repeteix el cicle o *tala* mentre la percussió, la tabla, desenvolupa ritmes que se separen del patró, però que han d'acabar quadrant amb un potent cop final que fa esclatar l'admiració.

No fou per casualitat que el primer ballador a escriure-ho fos Miquel Pardas –després en vingueren d'altres–, un jove singular: negociant de rellotges i armes, de vida aventurera,

jugador, mudat i exhibicionista a la plaça. És a dir, tot un model d'una imatge masculina que sorgia en aquelles dècades.

Les dones, en canvi, eren considerades incapaces de saber comptar i repartir. Les noies s'havien de deixar portar pel ballador. Encara hi ha record de les primeres noies que saberen comptar a Palafrugell, en els anys 1930. Els homes anaven a comprovar si era veritat que un parell de noies sabessin comptar i repartir una sardana. Perquè les colles de nois es distribuïen la feina: qui tenia una noia bonica a la dreta, deixava el comptar a un company per poder xerrar amb ella tot ballant.



*Portada del Método per aprendrer a ballar Sardanas llargas, de Miquel Pardas.*



Quan els curts i els llargs començaven de manera molt semblant, qui comptava tenia grans dubtes. D'aquí van néixer les sardanes revesses, les difícils de comptar. S'atribueix a Antoni Agramont haver-ne compost amb la intenció de fer-ho difícil per als balladors, i així s'encetà un joc especulatiu que ha estat un dels atractius dels concursos de sardanes fins a l'actualitat.

*L'interpret de sitar i de tabla Nayan Ghosh a la Sala La Planeta de Girona durant la temporada 2008 del cicle Arrels d'arreu.*





## 8 LA SARDANA LLARGA

24

Les sardanes llargues, tal com les entenem en l'actualitat, varen sorgir en les dècades de 1840 i de 1850 com un ball de moda dels joves empordanesos i selvatans. Si pel que fa als passos de ball tenien molt a veure amb les sardanes anteriors i amb els contrapassos, pel que fa a la música, als instruments i a l'estructura, provenien de l'òpera italiana, dels balls de moda que triomfaven per Europa i, més tard, de les sarsueles, de les americanes i dels pasdobles. Eren un ball de rigorosa moda, i no les podríem entendre sense relacionar-les amb l'onada de gust romàntic que inundava el continent, i sense la renovació de la vida

social, de l'oci i dels valors col·lectius que en política denominem com el nou règim. El comptar i repartir és una bona metàfora d'aquesta transformació dels individus i dels cossos en el ball de plaça, incorporant i expressant una nova època.

Al ball de diumenge a la tarda les sardanes s'alternaven amb els contrapassos, amb les sardanes curtes i, cada cop més, amb els balls de parella. Abans de cada sardana es podia ballar una polca, una *española*, un xotis o un rigodon. I, al cap d'uns anys, també una americana o un pasdoble. En les festes principals prenia importància la ritualitzada

*Ballada de sardanes en un lloc imaginari de la costa catalana segons el gravat que acompanya el poema La sardana, de Frederic Soler "Pitarra".*

sardana del migdia, eixint de l'ofici religiós, que substituïa el contrapàs i que era ballada gairebé exclusivament per homes. Però fins i tot el sarau o ball de nit al saló s'obria amb sardanes –encara es fa en alguns pobles–, per continuar amb els balls de parella.

A la dècada de 1850, la sardana llarga era una novetat que s'anava fent lloc a la plaça. Alhora, algunes cobles sortien de l'Empordà cap a Mataró i Barcelona per carnestoltes, venent una certa imatge



d'exotisme i de ruralisme. I aprofitaven la novetat del tren per desplaçar-se. L'any 1859 Josep Anselm Clavé va estrenar a Barcelona *Lo pom de flors*, per a cor i orquestra, la primera composició cantada on s'alludeix a les sardanes. Les sardanes començaren a tenir un lloc en la imatge de la Renaixença, i s'explica que va ser Clavé qui va aconsellar a Pep Ventura de compondre-les amb les melodies de les «cançons catalanes», com les que recollien Francesc Pelai Briz i altres erudits.

Les sardanes iniciaven l'acostament a la concepció romàntica d'un «esperit nacional» basat en la cultura. Però no fou

fins al setembre de 1871 que el nou periòdic *La Renaxensa* prenia posició, des de Barcelona, contra les sardanes compostes amb melodies «dels balls francesos i dels retalls de les òperes italianes», és a dir, contra la *Sardana Can Can* de Pep Ventura i altres a la moda. I acabava lamentant: «Ara que s'ha fet un bon aplec de cançons de la terra, no hi haurà una bona ànima que salvi la sardana de la malvestat que l'amenaça?». Alguns erudits i patriotes barcelonins començaven a contemplar-la des d'un angle molt diferent del ball de moda empordanès. Malgrat els consells de Clavé, Ventura continuà escrivint a partir d'òperes i sarsueles.

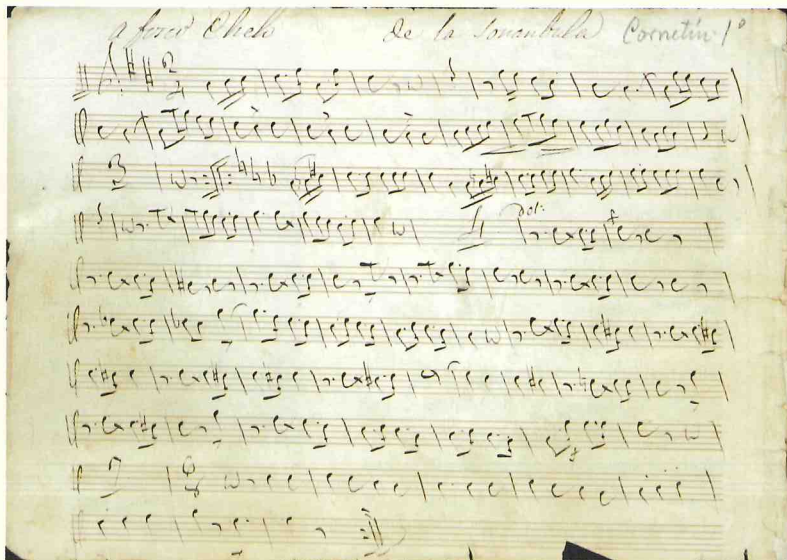


*La cobla de Pals en un retrat d'estudi vers 1890. Com altres cobles de poblacions petites, encara mantenia la formació antiga de set músics.*



Perquè, en definitiva, les sardanes del segle XIX tenien moltes coses en comú amb les altres músiques que emergien arreu dins del procés de transformació cap al nou règim: els valsos, la moderna cançó napolitana, el flamenc, el cant d'estil de l'horta valenciana, les havaneres, el tango, la jota, el fado, el blues. Tots provenien de la posada en ball o en música d'un canvi social amb molts elements paral·lels.

*Sardanes a la Plaça de la Vila de Torroella de Montgrí vers 1907-1910.*



*Particel·la de primer cornetí de la Sardana de la Sonàmbula de Pep Ventura que fa referència al cor «A fosco ciel» de l'òpera de Bellini.*

Amb aquesta carta dirigida al director del diari republicà federal *El Ampurdanés*, *El noy gran de can Miquel* ens permet, cent quaranta anys més tard, recollir una valuosa informació sobre la sardana, en Pep Ventura i les festes majors empordaneses. A més, la llarga justificació inicial sobre la llengua emprada en la carta és també un testimoni de la reactivació dels Jocs Florals a Barcelona i l'inici de la recuperació del català com a llengua de prestigi.

La música, tal com reflecteix aquesta descripció de la festa major de Vilafant, era l'eix central de les celebracions, tant en l'acompanyament de la missa com en les sardanes i en el sarau ballat. Habitualment la mateixa cobla era llogada any rere any al mateix poble, un pacte de fidelitat que encara perdura en moltes festes majors. Tenir la millor

cobla era senyal de prestigi i, per tant, no és estrany que fos un reclam important per atraure visitants dels pobles veïns. Per aquest motiu, amb una intenció de propaganda, els músics d'en Pep Ventura són presentats com els reis de l'Empordà i de tota la província.

El text especifica que eren dotze els músics que interpretaven la sardana *La sonàmbula*. Malgrat que puguin semblar molts, per l'època, les partitures conservades al fons Pep Ventura de l'Orfeó Català corroboren aquesta dada: precisament en aquesta sardana hi afegí dues trompes, augmentant així el número de músics. L'òpera *La sonàmbula* de Bellini va representar-se al Teatre de Figueres el febrer d'aquell mateix any 1866. Això confirma la popularitat de l'òpera italiana a les places empordaneses i demostra una vegada més que la sardana era



## La festa majó de Vilafant

Senyor director d'El Ampurdanés.

Molt senyor meu: Llarch ratu h'estat duptant entre'l temor y la esperansa de determinar-me a escriurerli. Com lo seu periódich fins avuy dia ha vist sempre la llum pública (¡qué m'agrada aixó de *la llum pública!*) escrit en lo idioma de Cervantes, temo que l'hi disgusti lo tenir qu'admetrer aquesta friolera en catalá, y encara, no d'el que usaba en Berenguer cap de estopes, sino d'el que avuy dia's parla.

Aquesta consideració me retreya casi m'obligaba á buscar algun amich que m'engíponés l'asunto ab paraulas castellanias. Pero d'altre part (com no fa molt qu'he vingut de Barcelona) sabia que hara está molt en us aixó de escriurer en catalá: y lo poderós atractiu de la imitació, la sua amabilitat tant reconeguda, el no saberho fer d'altre modu y la naturalesa del asunto me brindaban á atrevirme y... vamos; fet y dit: aquí l'hi envio quatre paraulas sobre la festa majó de Vilafant y espero que disposará que'm reservian un reconet en las columnas de lo seu periódich á qual favor li quedarán reconeguts, d'un modo directe, lo servidor que suscriu, é indirectament *los minyons de Vilafant*.

Casi bé tothom coneix aqueix poble. Lo seu jovent sembla tallat ab lo mateix patró que'l nostre. Franch, gresca, mol amich de cantar, ballaria al sim

d'un punxó y may diria prou: y en quant á treballar cuan l'hi arriba l'hora es trempat com'l que més.

Això sí: tots los anys llogan á'n Pep. Saben lo que val la seva copla y estich segur que encara que haguesin de suprimir'l relleno pasarian gustosos que aquesta privació con tal de que en l'ofici, en lo sarau y en la plasa poguesin disfrutar de l'harmonia que dels dotce músichs, que son'ls reys, no tan sols del Ampurdá, si que també de la provincia.

Aquest any tucaban entre altrás (totas bonas) aquella sardana que'ls intelijents diuen qu'es la Sonámbula. ¡Alló si, alló si, que 's bó! ¿Qui no balla, sentin aquella música tan airosa? ¿Qui no sen el que s'acabi per mes que n'diguin una sardana llarga? [...]

Aquest any també'n deixaren sentir la sardana corejada titulada'ls rajolers. La cantan bé y sobre tot ab molt brio.

Cuant un poble te gust s'ha de coneixer hasta en las cosas mes insignificants. En molts pobles se contentan ab posar los músichs sobre dos carretas: en Vilafant dalguns anys á aquesta part, se'ls hi arregla un espayós tablado tot adornat de guirnaldas de boixus, que no deixa de produir lo seu efecte. [...]

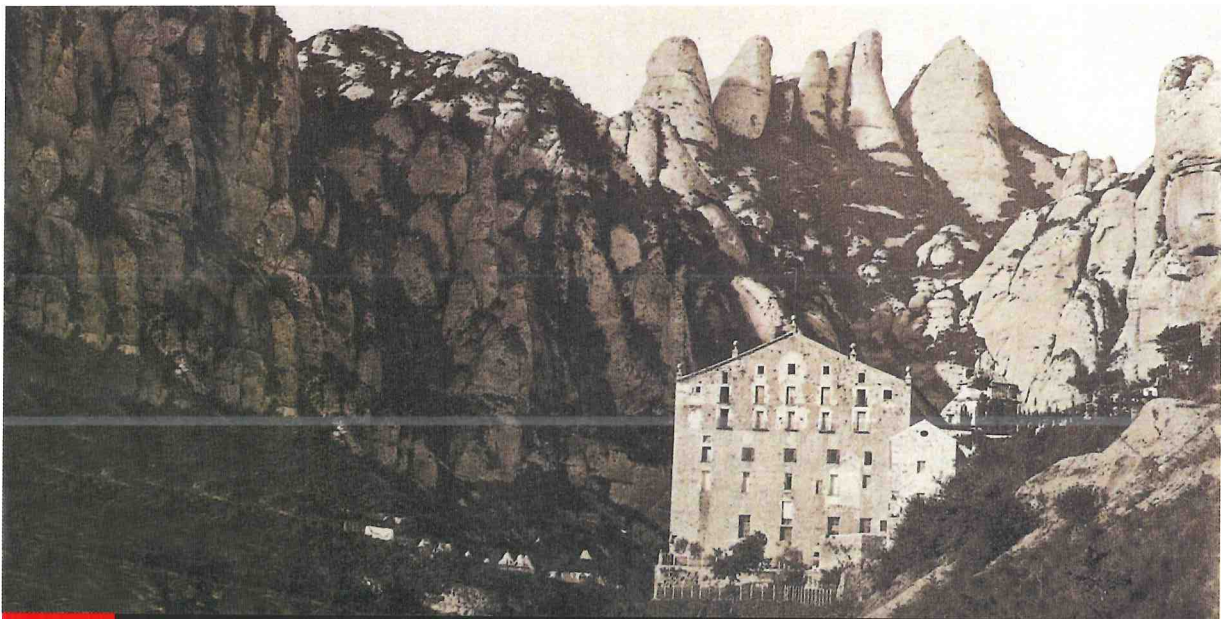
*Lo noy gran de can Miquel*

*El Ampurdanés, 20 d'agost de 1866.*

un mitjà per difondre les novetats líriques. A més de ser considerada la millor, la cobla d'en Pep seguia la moda musical, un altre reclam indiscutible i motiu suficient per no perdre's les seves actuacions.

La interpretació d'una sardana titulada *Els rajolers*, dedicada a Vilafant –la indústria del rajol era la principal del poble– s'ha d'entendre com un obsequi a la contractació de la cobla cada any,

i reforça la vinculació dels músics amb el poble. Alhora, també és un excel·lent exemple de sardana corejada, les que sorgiren a la dècada dels seixanta fruit de l'amistat entre Clavé i Ventura, i que es vinculaven directament amb la classe obrera. En aquesta dècada eren freqüents les ballades on actuaven junts la Sociedad Coral la Erato i la cobla d'en Pep, tots de Figueres, malgrat que en la carta es dedueixi que qui cantava serien els mateixos instrumentistes.

**9**

## ISABEL II A MONTSERRAT

28

L'any 1860, la cort d'Isabel II va portar a terme, per les Illes Balears, Catalunya i Aragó, un viatge carregat d'interessos polítics i amb la necessitat urgent de donar als ciutadans la sensació d'unitat política. La visita a Catalunya va tenir molt a veure amb la Guerra de l'Àfrica, conflicte bèl·lic provocat pel general O'Donnell i la seva «política de prestigi», amb el qual va pretendre una expansió territorial i reafirmar-se, així, davant les potències europees.

La primavera de 1860, el general Prim i els voluntaris catalans tornaren triomfants de terres africanes. La felicitació personal de la casa reial per aquesta

victòria va suposar un bon cop d'efecte polític per tal que els catalans s'identifiquessin amb la reina per la qual havien lluitat al Marroc.

L'arribada del seguici reial a Barcelona es va fer coincidir amb les festes de la Mercè. L'Ajuntament organitzà actes en honor a ses majestats, i la ciutat s'engalanà per rebre la seva comtessa. Fou en aquest context que la Diputació Provincial de Barcelona convidà la reina a pujar al monestir de Montserrat per venerar la Moreneta. La visita a «*nuestro hermoso Montserrat*», a «*la poética montaña*», durà poc més de vint-i-quatre hores (del trenta de setembre al primer

*Fotografia del monestir de Montserrat presa per Charles Clifford el 1860 amb motiu del viatge que hi féu Isabel II.*

d'octubre), però se'n va fer molta difusió. També s'aprofità l'avinentsa per demanar a la reina l'ajut econòmic necessari per a la restauració del monestir, que aleshores s'estava rehabilitant després de les destruccions de la Guerra del Francès i de l'abandonament de les desamortitzacions.

La festa va ser molt fastuosa i multitudinària. Les cròniques expliquen que més de dotze mil pelegrins van pujar-hi i s'hi van instal·lar en tendes de campanya. Hi va haver actes religiosos i també culturals: castells aixecats



pels Xiquets de Valls, sardanes llargues, ball rodó, balls de bastons i obres corals de Josep Anselm Clavé.

Pel que fa a les sardanes, tot i que les cròniques no citen directament quina cobla va anar a Montserrat, és bastant probable

que fos la d'en Pep Ventura: tres dies més tard, participà en el 14è concert vespertí organitzat per Clavé als Jardins d'Euterpe a Barcelona. Les fonts indiquen que els balladors que pujaren al monestir foren Miquel Pardas i la seva filla, de Torroella de Montgrí, i Ciriac Sturlà de Figueres, entre d'altres.



La Diputació Provincial de Barcelona, organitzadora dels actes, volia que la reina observés diferents manifestacions culturals de les regions catalanes.

*Comitiva reial baixant de Montserrat en un dibuix de la Crònica del viatge de sus majestades y altezas reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón d'Antonio Flores.*



*Gravat del príncep Alfons amb el típic vestit de pagès, tal com apareix a la crònica d'Antonio Flores.*

En cap cas, però, la imatge d'una Catalunya unitària, sinó la imatge d'una cultura «regional» rica i diversa. Les sardanes, els castells i el cant coral, com també l'excursionisme i Montserrat, ja a principis del segle XX van esdevenir símbols del nou catalanisme. No va ser casualitat. Durant l'últim terç del segle XIX, aquestes manifestacions van començar un lent i progressiu procés de folklorització, a redós de la Renaixença, que les van convertir en peces clau de la cultura catalana.



## 10 LA SARDANA REPUBLICANA

30

A partir de la Revolució Gloriosa de 1868, les sardanes van ser un element actiu en el procés de transformació política i es van inscriure dins d'una significació clarament republicana. En viles de govern republicà, com Figueres o la Bisbal d'Empordà, aquest ball es va convertir en un estandard polític, i en els ajuntaments de color carlí passà a ser la dansa opositora.

En algunes festes majors empordaneses amb govern carlí, les ballades de sardanes van ser desautoritzades, malgrat que els republicans aconseguiren de ballar-ne de la manera que fos. L'any 1871, al poble de Vilanant, els

republicans van fer la seva festa a part, per poder fer tocar «*su orquesta en público para el baile de las populares sardanas*», tal com comenta una gasetta del diari *El Ampurdanés* del 17 d'agost.

Algunes sardanes d'aquesta època mostren la voluntat dels compositors d'acostar-se a la causa republicana durant l'anomenat sexenni democràtic o revolucionari (1868-1874). Un exemple n'és la *Sardana Can Can* de Pep Ventura. Una part de la sardana inclou una música de cancan a la moda parisina; en els llargs apareix una cançó revolucionària escrita l'any 1869 en homenatge a l'aixecament republicà federal que va tenir lloc

*La República guia el poble espanyol a toc de campana mentre els carlins s'amaguen a les muntanyes, en una clara cita del conegut quadre de Delacroix.*

a la vila de la Bisbal d'Empordà, *La Cansó del 6 d'octubre*. Amb la barreja del cancan, un «*Moderno baile francés, quadrille prohibida en toda reunión pública*» segons el *Diccionario Técnico de la Música*, de Felip Pedrell (1894), i la cançó revolucionària, obtenim un còctel de forta càrrega política, de caràcter republicà i, a més, de to irònic.

Paral·lelament, el contrapàs, un ball en semicercle de temàtica religiosa i amb text de la passió de Jesucrist, va iniciar en aquells anys la seva desaparició. Tenia





*Empordanesos alçat la bandera en l'aixecament liberal republicà del 6 d'octubre de 1869 a la Bisbal, segons la capçalera de la cançó que narra els fets.*

molta tradició també a l'Empordà, però després de la revolució va quedar relegat a la devoció carlina, als favorables de la monarquia i de l'Església. Els joves republicans començaren a fer-ne mofa en forma de tirabou, és a dir, de corda de balladors que corrien pels carrers saltant i cantant lletres provocatives. Per aquest motiu les autoritats van prohibir-lo en algunes poblacions, atenent a la falta de respecte amb què es ballava.

*Pere Ysern, com altres pintors catalans, va deixar diferents testimonis dels ambients bohemis de París, com aquesta imatge del cancan i el Moulin Rouge.*



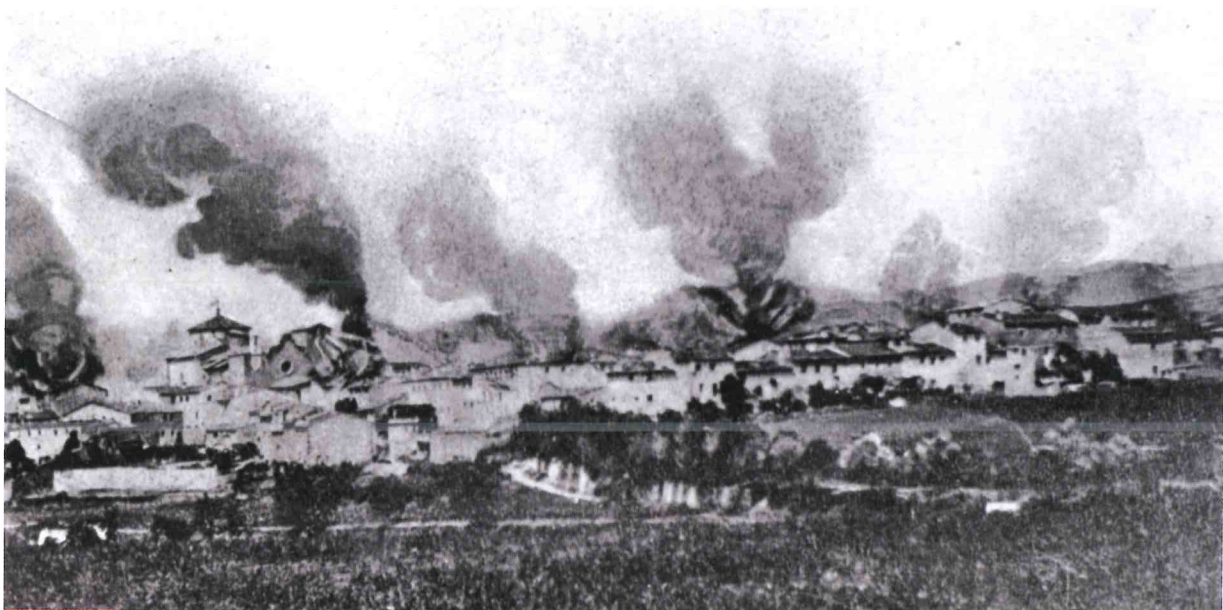
## La mort del contrapàs

L'any 1921, el periodista Salvador Raurich inicià una recerca per conèixer els motius de la desaparició del contrapàs i per intentar recuperar-lo. En una carta, Salvador Costa li contestà que el contrapàs va caure en desús entre 1870 i 1875 per qüestions polítiques:

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

Carta manuscrita de Pere Costa a Salvador Raurich, 14 de novembre de 1921 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M4446).





## 11 EL FOC DE CASTELLÓ

32

**D**urant el darrer terç del segle XIX es van posar de moda les sardanes amb motius bèlics, mirall sonor de les successives guerres entre carlins i liberals. Se'n van arribar a escriure moltes, i fins i tot van ser considerades com un gènere a part. En definitiva, seguien la moda europea dels balls inspirats en referències bèliques, com la vienesa *Marxa Radetzky* (1848), i les interpretacions claverianes, com *Los néts dels Almogàvers* (1860), on consta que es disparaven trets i s'exclamaven crits de guerra. Els temes de guerra d'òperes i de sarsueles també van ser aprofitats pels compositors. Un bon exemple són les sardanes de Pep Ventura

*Catalina*, amb fragments de la sarsuela homònima de Gaztambide, i *Sardana larga sobre motivos del Faust*, amb la famosa marxa de soldats de l'òpera de Gounod.

Una de les més conegudes va ser el *Foc de Castelló*, d'Antoni Agramont, que el compositor va escriure per commemorar la batalla de la seva vila de Castelló d'Empúries contra els carlins comandats pel general Savalls, el mes de novembre de 1874. Conté els elements característics d'una sardana bèlica: la inclusió d'instruments de percussió per suggerir les canonades, la imitació de les bandes militars a càrrec dels cornetins i els

*Reconstrucció fotogràfica de finals de segle XIX en record a la crema del poble de Tortellà per part dels carlins el 22 d'agost de 1873.*

fiscorns, i la figuració rítmica de l'atac de la cavalleria. En la representació del moment culminant de l'atac, alguns caps de cobla –com Joan Rigau– treien un parell de pistoles i disparaven a l'aire mentre els músics i els balladors cridaven consignes de guerra i les campanes del poble tocaven a sometent. Encara en una ballada del mes d'abril de 1932 al poble de Lladó van fer repetir la sardana d'Agramont, i dispararen trabucs i varen tocar les campanes, enmig d'un ambient de gresca i exaltació.

Agramont va compondre altres sardanes d'estil bèl·lic, com el *Foc de la Bisbal* i *A Somatent*, aquesta darrera molt probablement escrita en record al toc a sometent que va indicar als republicans federals aplegats a la Bisbal d'Empordà l'inici d'aquella batalla, encara de matinada.

A la dècada de 1880, Pella i Forgas recomanava que s'anessin deixant de banda aquestes composicions i,

*El general carlí Francesc Savalls i Masot (1817-1886) envoltat dels seus militars.*



efectivament i com veurem més endavant, les sardanes bèliques varen ser ràpidament bandejades, amagades i oblidades a principis del segle XX. No era concebible que la dansa nacional de Catalunya, portadora de valors com la germanor i la fraternitat, i símbol de pau, tingués referències a la guerra i a l'enfrontament partidista.

Al diari *El Palafrugellense* del 10 de desembre de 1882, un anònim «Defensor de los intereses morales y materiales de esta vila y su comarca» (potser el mateix Pella?) ja només tolerava les sardanes sobre motius bèl·lics al final de les ballades,

*Imatge satírica amb la qual la revista La Flaca denunciava la poca eficàcia del govern republicà per aturar els carlins comandats pel general Savalls.*

segurament pel rebombori que causaven: «Por eso se vería con gusto que sin despreciarlas fuesen poco á poco dejandose las compuestas con motivos sobre óperas y zarzuelas, pues si bien se reconoce en ellas la belleza de los mismos en cuanto á la música, no siempre amoldan al baile en plaza porque no están escritos para sardanas, salvando raras escepciones; y únicamente para finales, pueden tolerarse las que simulan cantos bélicos».



## 12 ROTLLANES D'HOMES

34

Les fotografies de finals del segle XIX i principis del XX mostren moltes rotllanes de balladors exclusivament masculines. Les posicions del cos dels balladors tenien poc a veure amb l'actitud harmònica i estilitzada dels sardanistes posteriors. Hi veiem homes que tot ballant s'empenyien, que caminaven uns de costat i altres mirant el centre de la rotllana, uns amb els braços enlaire i altres avall, uns amb el peu pla i altres saltant.

Josep Pella i Forgas explica a la *Historia del Ampurdán* (1883) que a les sardanes sovint només ballaven els homes, tot i que ell defensava l'alternança d'home i

dona. Justificava la majoria masculina perquè era una dansa «*seria y difícil*», i feia una lloança del caràcter bèl·lic i «*varonil*» que tenia, de com ressaltava «*la gallarda talla de altísimos mozos*» mentre «*la rueda gira velozmente*». I sense aclarir perquè, deixava dit que les autoritats sovint prohibien que ballessin homes sols.

Les descripcions d'aquells anys indiquen que les sardanes eren un ball de moda on els nois joves anaven a exhibir-se, a ensenyar davant de tot el poble l'habilitat –amb el comptar i repartir– i la força. Anaven a lluir-se davant de les noies i a representar les noves actituds dels joves d'una

*Una rotllana d'homes ballant a l'Escala a principis del segle XX.*

època liberal i romàntica, ja deslligats de les servituds dels contrapassos de l'Antic Règim. Era la representació d'una societat animada i potent que trobava en el ball el màxim exponent de l'esbarjo i del compartir.

La manera de ballar era la demostració d'aquest ambient social, amb ostentació individual dels passos que cadascú hi afegia, un gran desplaçament horitzontal i una catxassa molt particular que Josep Pla va captar i descriure magníficament.



Ja el Baró de Maldà, a finals del segle XVIII, utilitzava l'expressió «còrrer la sardana» per a significar el ràpid moviment lateral. En el poema *La sardana* (1856) Albert de Quintana i Combis també descrivia l'intens giravoltar de la rotllana. El seu besnét, Albert de Quintana, recordava que en la dècada de 1940 els joves, per provocar les noies i fer sortir la gent gran del cercle, també «corrien la sardana».

Ballar sardanes, per tant, durant més de cent anys ha estat la demostració d'una determinada imatge masculina, de la seva fortalesa i agilitat física, i les

*Homes ballant una sardana davant l'ermita del Vilar de Blanes durant l'aplec de 1917.*



noies reservaven els balls de parella als balladors més distingits. El jove que feia bona

planta durant les sardanes, encara que fos desconegut al poble, tenia repartits tots els balls de parella de la vetllada.

Amb l'expansió catalanista, les sardanes varen prendre un altre camí, però a les comarques nord-orientals varen conviure durant dècades les dues actituds i les dues maneres de ballar, sovint separats en rotllanes distintes. D'una banda els homes treballadors i menestrals, i de l'altra els senyors i senyores mudats.

*Una altra imatge de la ballada a l'Escala a principis de segle XX. Mentre els homes ballen, les dones miren des dels balcons.*





## 13 VIOLÈNCIA JUVENIL

36

**A**l segle XIX, els balls eren el centre de l'oci setmanal i de les principals festes. Era el lloc on s'expressaven i es representaven els diferents sectors socials. Dins d'aquest joc de construcció de la imatge pública, els joves es remarcaven com a grup d'edat, exhibint en el ball unes actituds i unes maneres que els singularitzaven, sobretot quan aportaven novetat.

El ball, des de molt antic, ha estat una situació on podia sorgir el conflicte, l'enfrontament i, més habitualment del que sembla, la violència. Documents de diferents èpoques i de països molt diversos ens informen d'aquests brots de violència i de provocació de

l'autoritat i de la jerarquia en ocasió del ball. El ball podia acabar a bastonades –«un ball de bastons!»– o a ganivetades, com trobem narrat en diverses cançons populars catalanes. Els documents empordanesos del segle XIX també expressen aquesta realitat, com quan dos joves torroellencs es varen ferir a ganivetades a la sortida dels balls de carnestoltes de l'any 1874 –en ple conflicte entre republicans, carlins i monàrquics– perquè un va cridar «Morin els Barretons!» i l'altre va contestar «Morin els Lirons!», fent referència a les dues cobles de la vila, la cobla d'en Joan Rigau «Barretó» i la Lira, cadascuna situada en un local d'orientació política definida.

*Una ballada al mig d'un carrer d'Oix. Sobre la roïllana, integrada principalment per homes, dos guardies civils vigilen les sardanes.*

Les sardanes també eren una de les ocasions del conflicte, malgrat que la historiografia sardanista posterior ho hagi obviat. En trobem una descripció magnífica a la novel·la *Solitud* (1905), on Caterina Albert presenta els «hereuets vanitosos» que es provoquen a qui ballarà millor durant l'aplec de Santa Caterina del Montgrí. A les sardanes comencen les garrotades i hi apareixen els ganivets. La guàrdia civil –que en tota la novel·la no ha vigilat res més que les sardanes de l'aplec– hi intervé, i tots els joves es





*Cada gener, a l'ermita de Sant Sebastià de Cadaqués, es ballen en cercle les patacades, unes corrandes que acaben a cops amables entre els participants.*

posen d'acord per atacar l'autoritat armada. Balanç: un mort i deu ferits.

La sardana ha estat descrita com a portadora de valors d'harmonia i de germanor, d'igualtat –de democràcia, hi afegeixen alguns– i de rotllana oberta a la participació de qui ho vulgui. Aquesta percepció altament positiva, argumentada des de la idealització del ball que havia de representar els valors del país que es volia construir, no es correspon amb les ballades de sardanes del segle XIX a l'Empordà. Els valors positius es

varen atribuir a la sardana des dels sectors catalanistes que s'esforçaven a transformar-la en dansa nacional i civilitzadora.

Aquella dansa que havia sorgit de la força i del joc social dels joves empordanesos i selvatans, en el principi del nou segle es transformava en un símbol del tot

*Sardanes durant l'aplec de Sant Ponç a Cruïlles. En la rotllana central, un dels homes balla girat de cares a la càmera fotogràfica.*



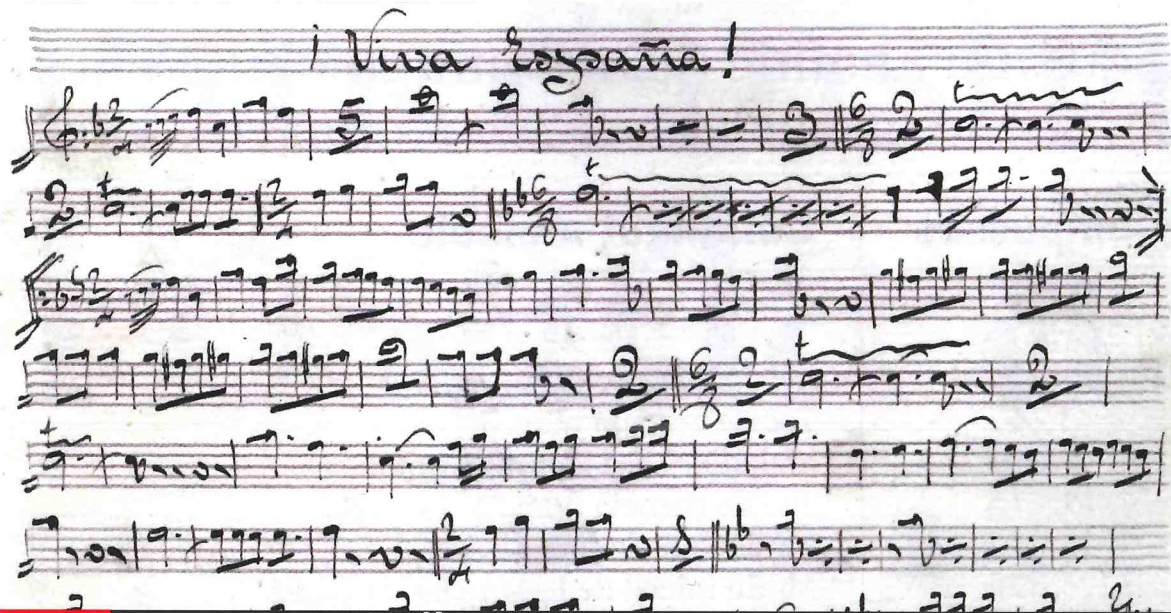
## L'aplec de Solitud

Declarant-se campions del seu poble, i cada u amb sa colla que els feia ali, ballaren la primera sardana com Déu va voler. Acabada, disputes, imputacions, discordància en el fall i nou desafiament per a la segona. En el primer contrapunt d'aquesta ningú sabia on parava, uns tiraven per la dreta i altres per l'esquerra; el més serè s'aturà per fer alguna amonestació; el menys serè s'agravià d'aquella aturada i aixecant la mà confirmà el seu company; la poca serenitat del més serè se'n pujà al cel com un bufarut al sentir-se la bufetada, i ja hi foren. D'aquella hora en avall la bullanga anà com una seda.

Víctor Català: *Solitud*, Barcelona, Selecta, 1966, p. 170.

diferent, tant per l'orientació social que prenia com per l'abast geogràfic que havia d'assolir.





## 14 ¡VIVA ESPAÑA!

**A**l Centre de Documentació de Can Quintana de Torroella de Montgrí hi ha dipositada una sardana amb un títol ben sorprenent. *¡Viva España!* formava part d'un joc de sis sardanes conservat en els fons que els descendents de Pere Rigau van cedir a aquest centre l'any 2002. Els primers dos compassos dels curts són reveladors: el flabiol, els dos cornetins i un fiscorn toquen el conegut motiu inicial de l'himne actual de l'estat espanyol. A partir d'aquí la sardana encadena, una rere l'altra, diverses citacions d'altres himnes i melodies de caràcter marcial. Res de cançons populars catalanes. Ni tan sols el característic acompanyament

rítmic i harmònic que s'ha convertit en l'emblema de la dansa nacional. En lloc seu, el ritme del salt final –que repeteixen insistents el flabiol, les tenores, els tibles, els trombons, un fiscorn i el contrabaix– remet directament a les desfilades militars i a les corrides de toros; és dir, a les músiques de moda que van coincidir en el pasdoble a inicis del segle XX.

Una de les conseqüències del pas de les tropes franceses per la Península a principis del segle XIX va ser la difusió d'una nova definició del gènere hímic. Després de la Revolució Francesa, es començaren a compondre himnes que exaltaven la llibertat i

*Particel·la de flabiol de la sardana ¡Viva España!, de Pere Rigau.*

les noves divinitats de la Il·lustració, i que adaptaven les lloances dels antics himnes religiosos. Ara bé, a finals del segle XIX la gent encara usava melodies de moda per expressar el seu sentiment patriòtic a la manera d'una cançó emblemàtica, tal com s'havia fet des de feia segles. Per això, en esclatar la guerra de Cuba, els soldats espanyols que hi marxaven ho feien cantant un fragment de *Cádiz*, una sarsuela que Federico Chueca i Joaquín Valverde –parevan estrenar el 1886. La marxa del final del primer acte, que començava amb un característic motiu tallat i amb el text «Vi... va...

*España*», va ampliar ràpidament el repertori de les bandes militars i es cantava espontàniament pels carrers. Deu anys després Joaquín Valverde –fill– va convertir-la en motiu central i el títol d'una nova sarsuela. Durant més d'una dècada va ser una de les melodies més populars. La sardana de Pere Rigau, tant als curts com als llargs, cita explícitament aquesta marxa, al costat de la *Marcha de Granaderos*, de l'*Himne de Riego* i de diversos tocs militars de corneta.

*¡Viva España!* no és un document estrany ni va ser una excepció. El 23 d'abril de 1898 la Societat Coral Gesòria de Sant Feliu de Guíxols va organitzar una vetllada literària i musical amb l'objectiu de recaptar diners per a

l'adquisició de vaixells de guerra. Aquell vespre, una multitud va congregar-se pels carrers de Sant Feliu per veure desfilar processionalment els membres del cor, precedits per l'orquestra d'Esteve Garreta –el pare de Juli Garreta–, amb una atxa encesa a les mans i als compassos de la *Marcha de Cádiz*. A la nit, la música de Chueca va tornar a sonar en el concert posterior. Cada interpretació que a l'udia Espanya era aclamada amb visques als cantors. Les banderes espanyoles onejaven a la platea.

Molts pocs anys després, aquesta vinculació entre espanyolisme i sardana semblava una aberració. Les postures catalanistes havien inventat una dansa pura, neta de

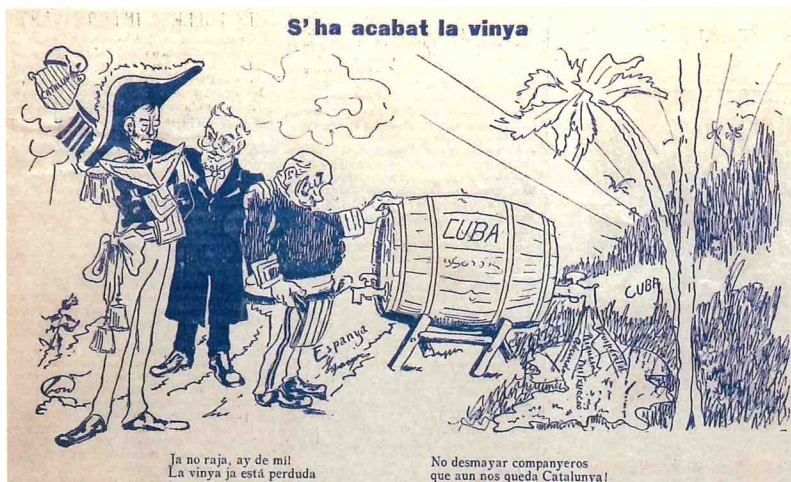


*La “Marcha de Cádiz”, de la sarsuela de Federico Chueca i Joaquín Valverde, va convertir-se en tot un himne nacional durant la guerra de 1898.*

39

les influències dels balls de moda, arrelada míticament en els versos d'Homer i continuadora de l'esperit herderià del poble en les seves melodies. A causa del desastre antillà, la *Marcha de Cádiz* havia passat a ser un signe funest de la bogeria patriòtica. La marxa fou proscrita i el model vuit-centista de les sardanes, arraconat.

*Caricatura publicada a La Tralla el maig de 1905 que recordava la pèrdua de Cuba i denunciava l'exploració de Catalunya.*







*Contrapàs llarg ballat per la colla de Banyoles en la Festa de la Dansa Popular al Parc Güell de Barcelona a principis de segle XX.*

En un manuscrit localitzat en el Fons Raurich de la Biblioteca de Catalunya, una persona anònima recordava, ja a principis del segle XX, detalls precisos de les circumstàncies del ball del contrapàs. Entre l'explicació de les regles i costums podem entendre la significació que tenia el contrapàs pel que fa a les relacions socials i de poder als pobles empordanesos a mitjan segle XIX.

El contrapàs era un ball molt popular. El ballava tothom. Ara bé, el contrapàs més important era el que es ballava sortint de missa, i no totes les

persones podien ocupar les posicions clau per governar el ball ritualitzat, les de capdanser i de cua. Aquest honor s'havia de pagar amb diners i, evidentment, només podien permetre's-ho poques famílies.

El preu variava de 5 o 10 pessetes fins a 50, una quantitat que solia lliurar-se en espècies: uns tortells de pa blanc que després se subhastaven. L'hereu de la casa més bona del poble oferia els tortells durant l'ofici, per demostrar davant de tothom que seria ell qui tindria l'honor aquell dia.



## Llibertat versus contrapàs

Hera'l contrapàs una dansa tan popular qu'el dia de festa major acudia tothom á la plasa á presenciá las ballas [,] desde'l señor Rector hasta l'ultim bell [vell] de totes les masias ahon solament quedaba'l personal just pera cuidar lo bestió. (aixó ocurría á principis del segle passat arran de la primera guerra del Carlins, puig aquestas han sigut causa de haberse disbau-xat el poble cap el element eclesiastich).

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

contrapàs elegian *pareja* y es mol natural que tal honor era pera'l promes ó promesa; donanse'l cás algunas ocasions que'l jove no tenia promesa [,] pero'l seu cór ja la tenia escullida la preferida pera ser un altre dia la esposa de tota la vida, avense esdevingut mols casaments per aquest motiu.

La manera de comensar la dansa tenia alguna cosa de ceremoniosa, las noyas colocadas en grup á prop de la plana y l'encarregat de fer lo contrapàs y seguidament tots els altres [,] aquest as colocaba deban mateix de la orquesta colocanse las parellas una al costat de l'altre. y cuan ja y heran tots, comensaba la dansa, l'orquesta donaba una señal, los joves ab gràcia y sobretot ab mol respecte agafaban la mà dreta de noya y li feya donar lo tan gentil y gració girabó conegut per *risol* (o resol) y tot seguit comensaba la dansa consistin en una sola filera, la cua era un honor que feia'l cap ab un seu amich.

Aquesta dansa ba comensá perdre importancia per los fets politichs añ 69. temps de febre de llibertat y de revolucions[.] Com la lletra es los pasos de la Pasió'l poble comensá pera ferna burla y vinguéren las sardanas llargas d'en Pep Ventura y cuan el final de la guerra añ 75 que es bá acaba de quedar en desús ballanse solament la sardana en tota la Garrotxa y Empurdá.

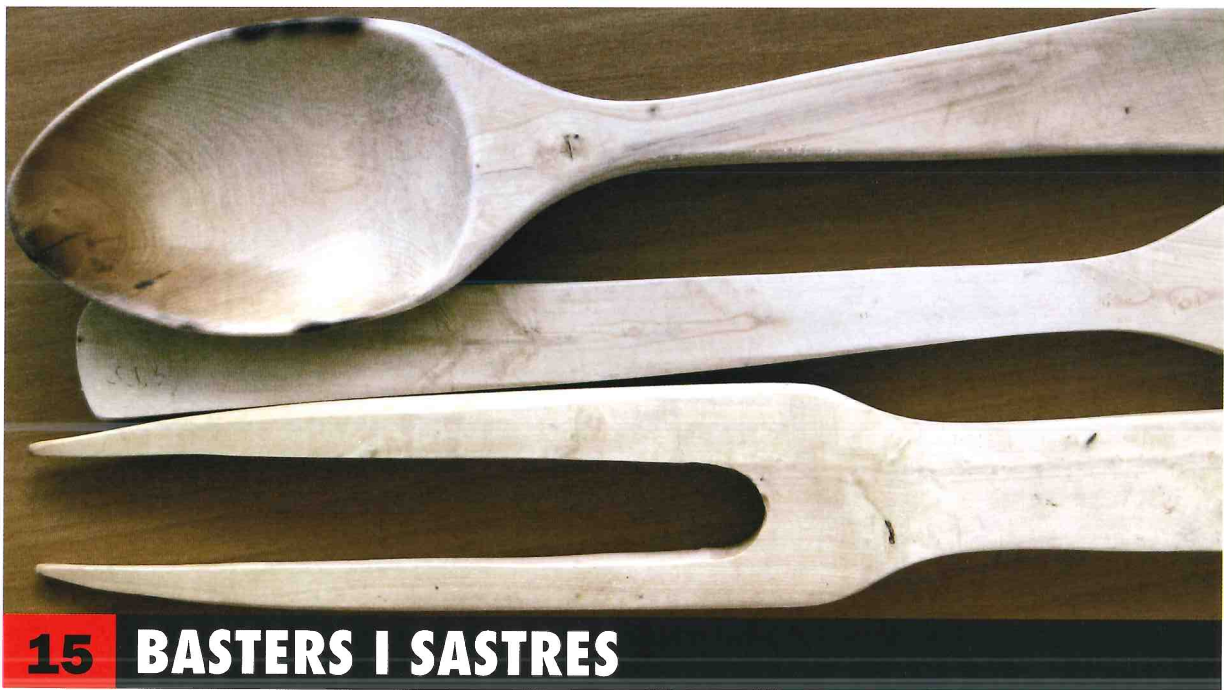
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M4441/5.

El cap del contrapàs triava la seva parella –segons explica, a vegades el cap podia ser una dona– i també la cua del contrapàs. Per tant, tenia el poder d'escollir la noia, o el noi, que més li plaïa i d'oferir a un amic seu, de la seva mateixa condició, el lloc de la cua. Un favor que suposem que seria retornat quan aquest amic ocupés el lloc de capdanser.

Església i aristocràcia controlaven la dansa. És per aquest motiu que a partir de les guerres carlines, i sobretot a partir de la revolució de 1868 i de les consegüents revoltes republicanes federals per tot

l'Empordà, les classes populars començaren a fer burla del contrapàs: el dansaren de manera molt ràpida i tergiversant-ne la lletra originària de la passió de Crist.

La sardana llarga, en oposició al contrapàs, de seguida va ser la preferida per la gent de tendència republicana, i esdevingué tot un símbol de llibertat i de trencament de les velles estructures socials. Mentre la sardana curta encara havia compartit espai amb el contrapàs, la sardana llarga s'independitzava definitivament d'aquella dansa religiosa amb regust d'Antic Règim.



## 15 BASTERS I SASTRES

42

La condició de músic que va sorgir juntament amb les noves cobles i les orquestres de ball era la d'un senyor músic de vila. Era un home emprenedor i hàbil que estava absolutament atent a les novetats musicals i a la manera de vestir i de presentar-se. Sabia llegir i escriure, tenia una discreta base cultural i havia corregut món, amb una certa fama de bohemí, jugador i encaterinador de noies. Sabia argumentar i fer i desfer davant de les autoritats i dels propietaris que el llogaven per a les ballades de plaça o de nit. Era tot un home de la nova etapa històrica. Li agradava anar a ciutat i, quan podia, participava al teatre d'òpera o de sarsuela i en el nou associacionisme dels cors Clavé.

La seva acció se centrava en la cobla d'un cert nombre de músics, entre sis i una dotzena. No tenia res a veure amb els «músics» –pronunciat així, sense accent– que de manera humil i sovint individual encara anirien fent, fins ben entrat el segle XX, la seva feina en festes familiars o petites als pobles més rurals de la comarca –amb una cornamusa o un violí, amb un flabiol o amb un clarinet.

El músic sempre tenia, a més d'instrumentista, una professió artesana dins la vila que concentrava el mercat d'una àrea rural: Figueres, Castelló d'Empúries, Torroella de Montgrí, la Bisbal d'Empordà, Cassà de la Selva. La seva economia es basava

*Era habitual que els culleraires de Tortellà fossin, també, músics. La llibertat horària de l'ofici artesà els ho permetia, a diferència dels treballadors de les fàbriques.*

en un ofici artesà que duia a terme tota la família, amb botiga oberta, i que ell exercia mentre no tenia actuacions. Era una economia de gremi on les relacions de parents eren molt importants. La llista d'oficis, però, era ben curta.

Primerament els oficis relacionats amb la pell i el cuir. Els sabaters i els basters al davant de tot, en una relació entre sabaters i músics que s'ha fet irònicament proverbial a l'Empordà: «Era un músic sabater: no és que fes bé les sabates, és que no tocava bé!»



Aquesta relació es troba una mica per tot a Europa des de temps antic, i amb referències tan rellevants com els *Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. Caldria veure el perquè d'aquesta relació, que d'una banda fa pensar en grups perifèrics o apartats del centre social, però que d'altra banda té a veure amb l'habilitat amb elements de pell en la fabricació d'instruments: pells de tambors, de cornamuses o cordes de budell. El nombre de sabaters en algunes cobles era tan alt que fa deduir que hi tocaven gairebé tots els de la contrada, emparentats entre ells, com passava amb els Rigau.

Segonament hi ha els cadiraires i les feines relacionades amb la fusta i el torn, com els torners, que eren capaços de modelar els instruments de fusta (Reig, Catroi). En algunes famílies de músics ha quedat viu el record del torn de ballesta que tenien a l'entrada de casa, malgrat haver oblidat l'antic ofici.

En tercer lloc, els sastres, de mans fines i hàbils, i que en molts llocs del gran continent



*Rajoles catalanes del segle XVIII que representen diferents instrumentistes. A dalt a la dreta apareix un cornamusaire.*

43



indoeuropeu han estat durant segles els transmissors de les modes, de les novetats i de les històries gràcies a anar a treballar pels pobles abans de la festa major.

I en darrer lloc els rellotgers, hàbils en les claus dels instruments i en els artefactes metàl·lics de precisió (Garreta, Llantà, Pardo, Fabra).

*El taller del sabater Riembau va incendiar-se a finals del segle XIX. En deixaren testimoni en aquesta fotografia del conjunt gremial i familiar que hi treballava.*



## 16 LES SABATES DEL REI

44

Una de les famílies de sabaters musicalment més prolífiques i més conegudes era la família Rigau, amb botiga a la plaça porxada de Torroella de Montgrí. I el primer senyor músic de la família va ser Joan Rigau (1842-1890), el cap de la cobla La Juventud Torroellense, el mateix nom de la societat amb cafè on tocaven habitualment. La cobla està documentada des de 1872, i era coneguda com la Cobla Barretó o la Cobla d'en Barretó. En Joan Rigau assumia les obligacions que a l'època tenia el líder d'una orquestra d'una vila empordanesa: dirigia la cobla i hi tocava el cornetí, dirigia un cor masculí –probablement

situats tots dos al cafè de referència–, col·laborava amb la capella musical, cantava de solista a les processons religioses amb una ben valorada veu de tenor, i organitzava tota mena d'espectacles musicals com tot un empresari. Atreït, agosarat, bon orador i un xic farsant, era la imatge del nou model d'home liberal que es feia a si mateix gràcies a l'esforç, al risc, a la paraula grandiloqüent i a la bona presentació, adequada a la modernitat del moment.

Per fer escoltar un solista enmig del xivarri d'un cafè concert de festa major, podia aturar la interpretació i dirigir-se al públic demanant-los que fessin atenció

*Porxada nord de la plaça de Torroella de Montgrí on, just sota la persiana de color verd, Pere Rigau tenia la botiga i taller de sabates.*

per sentir «una criatura plorant dalt del teulat». Després de la peça, seguida amb un gran silenci, ningú no havia sentit la criatura. Ell els alligonava: «no heu sentit la criatura, però heu sentit una obra i un professor com mai més en sentireu!».

Els balls de festa eren l'esdeveniment més important de la vida social i de l'oci de qualsevol vila catalana d'aquella època. I gairebé arreu hi havia dues orquestres o cobles,





*Alfons XII pocs dies després que els militars reinstauressin la dinastia dels Borbons, el gener de 1875, segons el gravat que es conserva al Museu Municipal de Madrid.*

enfrentades segons la institució o cafè que els acollia. A Torroella, la Cobla Barretó representava els sectors liberals i progressistes, enfront de La Lira, que era la cobla del Centro -Centro Recreativo- on es trobaven «els senyors», els

propietaris conservadors. Les cròniques sardanístiques expliquen que justament en aquests anys Joan Rigau va ser segrestat pels carlins, que el volien afusellar. Les tropes del govern el van alliberar a temps, i sempre més va ser un fidel seguidor del general Arsenio Martínez Campos. El va arribar a conèixer i va posar el nom d'Arseni a un seu nét. Els cronistes indiquen que després del restabliment monàrquic Rigau

va organitzar un viatge de la cobla a Madrid per actuar davant del rei. Ho aconseguiren, i van retornar amb una notable fama. Un cop a casa, Rigau va enviar un parell de sabates al rei, en senyal d'afecte, i la casa reial li va respondre amb un diploma de «proveedor de la casa real».

*Monument al capità general Arsenio Martínez Campos al Parque del Buen Retiro.*





## 17 DIVOS

46

La interpretació del músic es va transformar, des de mitjan segle XIX, en sintonia amb la transformació de la seva imatge i del seu paper social. El solista virtuós, seguidor de les grans veus de l'òpera i dels solistes del romanticisme, es va fer un lloc en el ball. L'instrumentista havia de captivar amb la tècnica, meravellar a la manera de la màgia i la truculència del prestidigitador o del circ. I això just quan a tot Europa sorgia la moderna societat de l'espectacle. La separació entre el «públic» i la tarima o l'escenari es feia més gran. Es creava expectació i es feien els comentaris sobre l'habilitat del *divo*, a qui

s'aplicava aquest terme operístic sinònim de fama i consideració.

El cap de cobla acostumava a coincidir amb el solista més apreciat. Era el líder carismàtic, alhora compositor, virtuós d'un instrument i mestre de música. Personatge emprenedor, orgullós del seu paper i un xic exhibicionista, acostumava a donar nom a la cobla i organitzava gran part del lleure de la vila. Per triomfar estava disposat a l'aventura vital i econòmica, fins i tot a la farsa i a l'estratagema.

Per primera vegada a les viles s'oferia un ensenyament musical separat de l'església, i per primer

cop el músic de plaça havia de conèixer l'escriptura i les regles del solfeig, alhora que havia de saber interpretar diversos instruments per a les diferents situacions: un instrument de plaça, un de ball de saló i cantar a l'església, com a mínim. El mestre escrivia exercicis de dificultats instrumentals que l'alumne havia de practicar amb agilitat, seguint els procediments de l'aprenentatge musical romàntic. I sobre la base de les diverses habilitats dels exercicis el solista desplegava devessalls

*Particel·la autògrafa  
d'El Crit, de Ricard Viladesau,  
sardana obligada de tenora  
amb una gran dificultat tècnica.*





*El músic Josep Coll i Ligora (1893-1965) tocant la seva tenora metàl·lica estrenada amb la Cobla Barcelona el 1931.*

de notes i d'ornamentacions, en una tradició d'improvisació que a les sardanes s'ha anat deixant de banda en el segle XX. Era l'època d'or de les «sardanes obligades», és a dir, per a solista.

Una nova generació va ser instruïda sota aquesta disciplina: Antoni Agramont i Pere Rigau van esdevenir destacats intèrprets i compositors des de molt joves. Aquesta generació de seguida va

imposar els seus criteris i va renovar les cobles empordaneses.

La figura del *divo* es va mantenir durant el segle XX, amb innovacions interpretatives i nous personatges. Una innovació va ser el «pinyol» de tenora, o nota llarga que el solista aguanta durant molts compassos per aconseguir l'entusiasme del públic, aplicat per Agustí



### **Si no està escrit, no és música!**

Al concurs de cobles de les Festes de la Mare de Déu de la Mercè de 1902 a Barcelona, Els Montgrins varen estrenar *La bola de neu*, de Pere Rigau, amb una brillant interpretació de l'autor amb el flabiol. Hagueren de repetir-la per aclamació del públic. Ja es veien guanyadors. Però s'explica que els membres del jurat, destacats mestres de música a Barcelona, varen demanar la partitura. Com que les filigranes del solista no hi estaven escrites –eren improvisades–, dictaminaren que no eren «música» i que, en conseqüència, no podien ser valorades. Quedaren amb el segon premi. La improvisació no era acceptada per l'acadèmia.

Monguilod vers 1950. Ricard Viladesau –designat «el príncep de la tenora» per Pau Casals–, ha estat un dels intèrprets i compositors amb més carisma, amb una capacitat expressiva i una potència de so que ha captivat les generacions centrals del segle XX.

*Fotografia d'Albert Martí l'any 1920, quan encara era primera tenora de La Principal de la Bisbal.*



## 18 COBLES MODERNES

48

En les dècades centrals del segle XIX es renovaren profundament l'oci i la festa, i les cobles es transformaren juntament amb les novetats del ball i amb l'èxit de l'òpera. Hem vist com de les antigues cobles de dos o tres músics es va passar a formacions de sis o set, que s'ampliaven fins a nou en les grans ocasions. Els músics intervenien a tots els actes del ritual festiu de les comarques empordaneses i selvatanes: cercaviles d'autoritats i processons, ofici a l'església, sardana del migdia, cafè concert, sardanes de tarda a la plaça, serenata, ball de vespre i ball de nit en una sala tancada.

Les cobles es començaren a organitzar com una entitat autònoma, cada dia més allunyades de la música de les capelles religioses, que fins aleshores havien estat el nucli de l'activitat musical de la vila. S'agrupaven al voltant d'un centre social amb cafè, com era el Casino Menestral de Figueres per a la cobla d'en Pep Ventura, o *La Juventud Torroellense*, per a la d'en Joan Rigau. A cada vila existien rivalitats entre formacions musicals que representaven almenys dos locals, de tendències polítiques divergents, generalment amb cor, ball, teatre i, a les ciutats, amb representacions d'òpera. La cobla era un dels elements més reveladors del joc social.

*Cobla Antiga Pep de Figueres en una ballada de sardanes a la seva ciutat l'any 1889, amb Benet Ventura al flabiol, just un any abans de la seva mort.*

Entre 1887 i 1895 es va produir una primera renovació. Després de la restauració monàrquica, i en temps del Memorial de Greuges i del primer catalanisme, va sorgir una generació jove de músics amb una formació tècnica més especialitzada i amb una actitud que s'avenia amb l'onada del modernisme.

En pocs anys es refundaren les principals cobles empordaneses: Pere Rigau se separà de *La Juventud Torroellense* i va fundar, amb altres joves, Els Montgrins (vers 1887); una colla de joves



transformaren la cobla Vella en La Principal de la Bisbal (1888); a Castelló d'Empúries una escissió fundà Els Rossinyols (1889); el 1890 va crear-se La Principal de Peralada, i després de la mort de Pep Ventura (1875), l'Antiga Pep de Figueres. Foren les cobles empordaneses més actives en el segle XX i, algunes, han arribat fins als nostres dies.

L'expansió de les sardanes fora de les comarques nord-orientals, en la primera dècada del segle XX, comportà un problema: qui les havia d'interpretar? La formació de cobla de plaça era pràcticament desconeguda fora de les comarques de referència. Per això, tant a Barcelona com a les altres ciutats on es començaven a ballar sardanes, s'interpretaven amb els



*Cobla Sanjoanenca a Ripoll entre l'any 1902 i el 1903, amb Ramon Serrat a la primera tenora i Josep Bartrons i Puig al contrabaix.*

instruments del ball o a càrrec de bandes militars. Les ballades i els concursos de la Mercè a Barcelona, des de 1902, van fer visible la singularitat de la cobla empordanesa, de tal manera que el nom «cobla» va acabar per

denominar només aquesta agrupació, i se n'oblida així l'antic ús genèric, que llavors ja era gairebé substituït per «orquestra». A poc a poc es va expandir la cobla moderna a redós de les sardanes i, per això mateix, desvinculada dels altres balls de plaça que a les comarques d'origen es ballaven també amb aquests instruments (valsos, pasdobles, etc).

Cap a 1920, a l'Empordà ja era habitual el nom cobla-orquestra, fet que significa la divisió en dues formacions, dos repertoris i dues imatges socials.



*L'Orquesta Nova de Santa Pau el dia de la seva estrena, amb una nota d'acleariment: «(per contractes al director quan ni hagi) fotografia feta al primer dia de tocar, si se fa alguna falta dispensin».*



## 19 NISSAGUES FAMILIARS

50

**E**ls músics de les viles empordaneses molt sovint estaven vinculats a un nombre ben petit de famílies, i una cobla es podia reduir a dos o tres entorns de parentiu. La majoria de músics eren fills de músics o s'emparentaven amb famílies de músics, teixint una xarxa familiar del tot inseparable dels tres o quatre oficis artesans que hem aportat, relacionats amb la fabricació d'instruments (sabater, fuster, sastre o rellotger). Aquesta vinculació gremial i familiar amb la feina de músic és molt antiga a tot Europa, amb conegudes nissagues, com els Hotteterre, constructors de mobles i d'instruments del renaixement, o les famílies de constructors de

mobles i d'instruments de fusta a la Barcelona del segle XVIII, per citar-ne només dos casos. En els músics tradicionals també en trobem nombrosos exemples, des de les famílies gitanes de Romania, sabaters i perolers, als sabaters sonadors de *launeddas* a Sardenya, o als espartenyers-dolçainers del País Valencià.

Al segle XIX, en les comarques nord-orientals, es mantenia del tot aquest lligam. Pep Ventura es va casar amb la filla d'un cap de cobla, de llarga família de músics, i sastre o calceter de professió. Els Toron de Perpinyà foren músics i constructors d'instruments almenys durant tres generacions. Els Reig de Torelló, torners de la fusta, han estat

*Imatge promocional de l'any 1921 de la cobla La Principal de Bordils. Tres dels seus músics eren de la família Grau de la mateixa població.*

músics i constructors durant tots els segles XIX i XX. Els Rigau, amb casa i botiga a Torroella de Montgrí, han estat sabaters i músics des de mitjan segle XIX.

L'organització familiar era sempre semblant: els homes treballaven a la botiga, però amb la llibertat de deixar la feina en mans de les dones quan tenien llogues de músic. Les dones no feien activitat musical pública, però alguns detalls fan pensar que tenien coneixements musicals. Els fills s'introduien a les cobles des de l'adolescència, o abans i tot, com mostren diverses fotografies.



## Els Montgrins

Els membres d'Els Montgrins al voltant de 1887-1889. Van vestits de «senyors a la moda», amb *trajo* i armilla, mantenint un posat seriós i una actitud elegant. El primer de l'esquerra al davant és en Pere Rigau, director i fundador de l'orquestra, virtuós del flabiol i sabater, ocupa el cap de fila. Cap a la dreta, en Josep Forcada, casat amb una germana d'en Pere, també sabater. En Josep Mas. En Manuel Sánchez, un gran amic d'en Pere. L'Enric Vallespí, pare de tres músics de la generació següent, i el seu fill Enric, d'uns set anys -deu anys més tard el fill ocuparà la mateixa cadira del pare amb el mateix instrument.

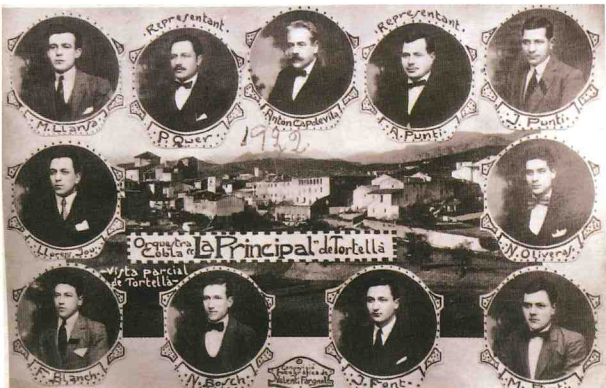


Al darrere, Pere Lleonsi, Martí Vidal, Sisó de Cornellà, Lluís Culí, Rogeli Rigau, germà d'en Pere, i Genís Geli, cunyat del músic Genís Bou i oncle d'en Vicenç Bou, de la generació següent.

En aquests ambients de vila, la idea d'un músic que només es dedicava a l'activitat musical era impensable abans de les dècades de 1920 o 1930, quan

van començar a intentar-ho músics destacats, com Vicenç Bou o, ja després de la guerra, amb Josep Puig «Moreno» o Agustí Monguilod.

Les transformacions profundes que des de la dècada de 1920 afectaren la feina de músic, els oficis artesans i, en conjunt, tota la societat, feien cada dia més difícil la continuació del model familiar-gremial de les nissagues de músics. Tanmateix, caldria preguntar-se si, en èpoques anteriors, l'existència dels músics com a grup social relativament diferenciat dins de la vida d'una vila no ens indica la pertinença a un grup separat de la resta de la societat, relativament autònom i endogàmic, anàleg al que han estat els gitanos en diversos països europeus.



*Imatge promocional de la cobla La Principal de Tortellà a principis de segle XX. La vinculació familiar entre alguns membres és explícita en els cognoms.*

# EN BARRETÓ

En Pere Rigau (1868-1909) va rebre des de petit una intensa educació musical amb l'objectiu de succeir el seu pare. Va estudiar amb Joan Carreras i Dagas i als dotze anys ja era un destacat flabiolaire i, a més, tocava el violí i la flauta. El novembre de 1884, amb setze anys encara no fets, el trobem signant un contracte com a director de la cobla la Juventud Torroellense, mentre el seu pare, Joan Rigau, hi signava com a empresari. Però poc després el fill va fundar Els Montgrins amb els músics de la seva confiança. Joan i Pere Rigau s'havien barallat, i el fill es quedava la cobla amb una colla de joves, que prenia el nom de Els Montgrins, ja en català, justament en els anys del

Memorial de Greuges i dels congressos catalanistes, i coincidint amb la publicació de *Canigó* de Verdaguer (1885). El pare va fundar una altra orquestra, La Nova Barretó, i ja tenim pare i fill fent-se la competència en dues orquestres diferents.

En un full solt, escrit en castellà però barrejat amb expressions catalanes, Joan Rigau feia una crida publicitària per llogar la seva nova cobla. Pel text deduïm que aleshores tindria quaranta-cinc anys, és a dir que seria de l'any 1887. El document expressa molt bé, amb una retòrica romàntica, grandiloqüent i inflada, el caràcter i les maneres d'aquest emprenedor cap de colla. És probablement la darrera època d'aquesta generació de músics carismàtics i individualistes,



*La botiga i el taller de sabates de Joan Rigau era molt a prop de la Casa de la Vila de Torroella de Montgrí.*

d'aquests artistes atrevits i emprenedors més enllà de qualsevol limitació, i revestits amb una aura de modernitat i de progressisme liberal.

Conscient de la dificultat de reflotar la cobla, Joan Rigau va preparar diversos cops d'efecte. El més impactant va ser la incorporació de la seva filla Marta en el paper de tenora, a la primera fila de músics: tot l'Empordà parlava d'aquesta sortida insòlita. Mai no hi havia hagut cap dona tocant en una cobla, i van passar gairebé cent anys fins que una altra dona va tornar a ocupar aquest lloc. La sorpresa de l'espectacle, però, va durar molt poc: aviat Marta Rigau es va casar i va abandonar la cobla.





*Tots els músics destacats es feien un retrat d'estudi per mostrar una imatge elegant i moderna. A la imatge, Joan Rigau i Trill «Barretó» (1842-1890).*

Joan Rigau va morir dos o tres anys després, el 7 de gener de 1890, a l'edat de quaranta-vuit anys. La generació del seu fill ja tenia una concepció prou diferent de la feina de músic i de la interpretació musical, més acadèmica i rigorosa i menys abrandadament romàntica. Són els anys de la renovació de les cobles empordaneses i de l'aparició de les que seran més actives en el segle XX.

## La propaganda d'una cobla del segle XIX

Barretó! D. Juan Rigau, el infadigable Barretó, el artista, el verdadero artista, porque más que artista puede llamarse al que ha sabido ceñirse los lauros que su larga carrera le ha proporcionado, coleccionando triunfo tras triunfo, ora fundando una orquesta, ora dirigiendo otra, y dando siempre, cual genio del progreso, empuje continuado al idioma del corazón, al telégrafo del alma, a la música, a la poesía del sonido, D. Juan Rigau, repetimos, llevarlo en alas de su espíritu emprendedor, acaba de fundar una nutrida banda compuesta de la flor y nata de músicos de la provincia.

Esta banda, que diciendo que el imperecedero Rigau la dirige, es el mejor elogio que se le puede tributar, se pone a disposición de cuantos deseen hermanar el gusto a la necesidad de una orquesta. En ella podrán encontrar un manantial de composiciones, ya en música religiosa ya en profana. Como muestra del halagüeño programa que esta banda ha de divisarse que se ofrece a ejecutar ocho juguetonas Sardanas en cada baile en vez de cinco como se acostumbra.

Ahora... a los que impulsados por mezquinas envidias se propongan oscurecer la fama precedida de 45 años que con orgullo ostenta el director de la nueva Banda, les acompañaremos al son de la música celestial que puedan preludivar o de la palidonia [palinòdia, o sigui, retractació] que puedan cantar, con las siguientes estrofas:

A nosaltres no'ns arredra  
 Vuestros semblantes esquivos,  
 Jamás, ni muertos ni vivos  
 Humillaréis el valor  
 D'aquets músichs que's rejexen  
 Per conquistar bona gloria,  
 Per la magnífica historia  
 Del mes vell dels barretó.  
 Y tan sols ens faran riure  
 Vostras notas destempladas,  
 Que ab rábias amagadas  
 Criticantnos ens vingau.  
 Si del art en la palestra  
 Demaneu venganza fiera  
 Daos prisa, aqui os espera  
 Otra vez D. Joan Rigau

Nota: para todas las contrataas, dirigirse a Juan Rigau (a) Barretó, Torroella de Montgrí.

Full volant conservat al Centre de Documentació Can Quintana Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí.



## 20 L'HERÈNCIA GREGA

54

**A**l final del Cant XVIII de *La Ilíada*, Hefest forja l'escut d'Aquilles amb una munió d'escenes ornamentals. Homer hi narra un casament en el qual hi ha un ball de celebració i un conflicte a la plaça. Els nois giravoltant varen estimular el somni nostàlgic que els grecs rodaven una mena de sardana. Versos més avall, una altra escena referma aquesta imatge romàntica: noies i nois dansen «tot donant-se les mans pel canell». En el tercer llibre de *Geografia*, Estrabó (mort l'any 20) explica que els celtibers de les costes mediterrànies dansaven agafats de les mans. Ho feien les nits de lluna plena davant de les cases. Aquestes

informacions de l'antiguitat clàssica, una de les quals feia referència a la nostra geografia, varen alimentar la imaginació dels primers erudits de la sardana.

Potser el primer de tots fou Frederic Mistral, que va visitar l'Empordà el 1868. En observar els joves ballant sardanes, va pensar que aquell ball provenia dels grecs. Així ho va escriure.

El 1883 Josep Pella i Forgas va matisar l'assignació. Segons el propietari begurenc, la sardana no tenia pròpiament un origen grec, i l'emparentava amb cerimònies més ancestrals, amb rituals de representació dels

*Escullera hel·lenística situada a la platja de Sant Martí d'Empúries.*

*El propietari begurenc Josep Pella i Forgas (1852-1918) va inventar la primera història de la sardana el 1883 en el seu llibre *Historia del Ampurdán*.*







*Representació d'un desembarcament grec a Roses l'agost de 1912. Segons un tòpic de l'època, la barretina procedia de l'antic gorro frigi.*

astres i les hores: «los compases cortos son las solitarias horas de la noche [...]»; y cuando á los compases cortos sucede la viveza de los compases largos, me imagino que es el día que se aparece por las puertas de Oriente, de modo que la animación de los danzadores recuerda el alborozo que causaba la resurrección del dios herido».

El que més admiraven del passat era la serenor i l'harmonia que

Grècia els transmetia, l'ordre apollini. El lligam matemàtic entre el cos i la música del ball empordanès, i el mite de l'origen grec de l'Empordà, varen marcar la fantasia històrica d'una generació que volia deixar enrere la vinculació republicana de les sardanes i netejar el ball de les confrontacions polítiques.

Per això Pella i Forgas ometia les referències al conflicte i a l'esbojarrament dionisiac dels textos d'Homer. Però quan convenia també usava la figura homèrica del torn per descriure les sardanes modernes: «*la rueda gira velozmente como el torno de un alfarero en la fuga de su trabajo*».

## Balls circulars a *La Ilíada*

Donaven voltes nois dansadors, al mig dels quals emetien sons flautes i fòrminxs. Les dones els admiraven dretes, cadascuna a la porta de casa seva. Els homes eren tots a l'àgora, on havia sorgit una disputa: dos homes es discutien per la sanció corresponent, a causa de l'assassinat d'un home. L'un, explicant-se en veu alta al poble, deia que tot estava pagat, i l'altre negava que hagués rebut res.

[...]

Allí xicots i donzelles, dignes d'un dot de molts bous, dansaven tot donant-se les mans pel canell. Elles portaven vestits fins, i ells uns quitons ben teixits, que lluien lleugerament amb oli. Elles duïen belles corones, i ells portaven espases d'or penjades de baldrics de plata. De vegades corrien amb passos ensinistrats molt àgilment, com quan un terrissaire assegut prova la roda feta a mida per a les seves mans per veure si corre, i altres vegades corrien en rengleres els uns envers els altres. Una gran multitud embadalida era al voltant de la deliciosa dansa. Al mig un aede diví tocava la fòrminx i dos acròbates, que iniciaven la dansa, feien tombarelles entre ells, al bell mig.

Homer: «Cant XVIII»,  
*La Ilíada*, versos 494 a 500,  
i 593 a 606 (traducció  
de Joan Alberich i Mariné)



## 21 L'APROPIACIÓ CATALANISTA

56

Les eleccions generals de 1901 varen transformar el paisatge polític. L'èxit electoral d'un partit nou, la Lliga Regionalista de Catalunya, suposà l'avenç del catalanisme i la superació del caciquisme, és a dir, la superació de l'alternança de conservadors i liberals, i el pas a un model que enfrontava regionalistes i republicans. Després de les eleccions, la política catalana, a redós de la barcelonina, va decantar-se cap a una estructura bàsicament bipolar: a les dretes la gent de la Lliga, alineats amb els monàrquics i els conservadors, i a l'esquerra els radicals de Lerroux, profundament anticatòlics i antimonàrquics.

Aquesta disjuntiva maliciosa entre un catalanisme de dretes i un moviment obrer d'esquerres, gairebé apolític en l'aparença, va contribuir a crear una imatge burgesa, conservadora i polititzada del nacionalisme català, que va trencar-se només el 1931 amb la fundació d'Esquerra Republicana de Catalunya i el seu èxit electoral en les eleccions generals del mes d'abril. Fins aleshores, les esquerres catalanistes, tot i la seva tradició al país, no acabaren de sentir-se còmodes ni dins el partit regionalista, ni tampoc dins les propostes republicanes més esteses. Ser catalanista i ser d'esquerres era una opció difícil. Amb l'expansió del catalanisme entre 1902 i 1907, les sardanes

*Ramon Casas (1866-1936)  
va saber retratar els ambients  
socials de la seva època,  
com en aquest quadre,  
Sardanes a la font  
de Sant Roc, d'Olot.*

s'escamparen per Catalunya i es convertiren en un dels seus principals catalitzadors. En les trobades entre catalanistes podien substituir el cant de *Els Segadors*, que continuà essent el màxim emblema musical, per l'activitat de ballar sardanes, més vistosa i més juvenil. Precisament, una de les activitats organitzades en el míting en el qual va fer-se públic el pacte electoral de Solidaritat Catalana, l'onze de febrer de 1906 a Girona, va ser una ballada de sardanes. Ara bé, aquesta equiparació entre sardana i nacionalisme català va





*L'11 de febrer de 1906 se celebra a Girona el míting de Solidaritat Catalana. En honor als participants hi hagué sardanes a la rambla de la Llibertat.*

comportar el traspàs directe dels atributs i qualificacions de l'un a l'altra. Per això, quan, vers el 1907, Humbert Torres i Alfred Pereña, destacats republicans de Lleida, varen llogar una cobla de

sardanes, la proposta fou incompresa pels seus companys polítics, ja que les sardanes eren contemplades com una activitat «de dretes». La invenció nacionalista de la sardana la va convertir en un símbol català. La crítica lerrouxista la va convertir, paral·lelament, en una reacció burgesa i conservadora.

Per primera vegada les sardanes, com el catalanisme, hagueren de justificar-se davant els republicans i hagueren de suportar els seus atacs. El discurs de Lerroux vinculava astutament els moviments obrers amb l'anticatalanisme. Carregar contra les sardanes va passar a ser una manera de construir una determinada consciència obrera que tergiversava demagògicament



*Representació d'una sardana segon el capitell esculpit per Pere Jou en una finestra del Museu del Palau Maricel de Sitges entre 1915 i 1920.*

les invencions catalanistes. Ballar sardanes, al mateix temps, es va convertir en una demostració política, si més no a les ciutats i a les poblacions que la introduïen per primera vegada amb la voluntat de recuperar i regenerar alguna cosa pròpia, segons la interpretació nacionalista. Mentrestant, als pobles de l'Empordà, de la Selva i de la Garrotxa, músics i balladors començaven a viure l'estranya coincidència entre un ball de moda i una dansa nacional.



*Sardana de conjunt de l'aplec de Flaçà de l'any 2008.*



## 22 REUS 1908

58

“ Estem en el moment del fort espadiment de la sardana en tot Catalunya”, segons llegim en una ressenya bibliogràfica de la *Revista Musical Catalana* del juny de 1906. Certament, aquell any varen organitzar-se, per primera vegada, ballades públiques a la Granada del Penedès, a Molins de Rei, al Prat de Llobregat, a Sabadell, a Sallent, a Sant Julià de Vilatorrada, a Sitges, a Tarragona, a Vallvidrera. L'any següent s'organitzaren, també per primera vegada, a Bellpuig de les Avellaneres, a Cervera, a Falset, a la Garriga, a Moià, a Reus, a Ripollet, a Santa Coloma de Queralt, a Torredembarra, al Vendrell. Els catalanistes havien

descobert les possibilitats de la sardana amb lentitud, si ho comparem amb l'apropiació de les cançons tradicionals. Ara bé, un cop trobades, varen posar-se a sardanejar entusiàsticament i varen difondre ràpidament el ball pel territori, fortament impregnat de la seva ideologia.

A Reus, el 15 de juliol de 1908, un any després de la primera ballada de sardanes a la localitat, va organitzar-se un aplec. En començar a sonar la cobla i formar-se les rotllanes, esclatà una forta xiulada, contestada amb aplaudiments. Després seguiren les empentes, els cops de puny i les garrotades. Els lerrouxistes havien anant a l'aplec

*Una ballada de sardanes al Mercadal de Reus el 1923.*

desafiadorament per boicotejar-lo amb violència. Per continuar la ballada, els sardanistes, desanimats i vençuts, hagueren de retirar-se al local del Foment Republicà Nacionalista.

L'escàndol i la controvèrsia posterior foren considerables. Durant unes setmanes els diferents grups polítics s'acusaren mútuament i aprofitaren l'ocasió per insistir en els seus programes i interpretacions de la realitat. Els republicans possibilistes, que governaven l'Ajuntament des de feia vint-i-un anys, varen jugar un paper ambivalent: si bé acolliren



l'activitat, per altra banda no pogueren defensar-la dels atacs. Els lerrouxistes denunciaren l'aplec per la seva significació política i justificaren els aldarulls com una reacció espontània, natural i lliure del poble. Els regionalistes, amb el suport dels monàrquics conservadors, varen acusar els seguidors de Lerroux per la seva manca de cultura, civisme i educació.

Encara que quatre dies després hi hagué una altra ballada de sardanes sense cap polèmica directament relacionada amb el ball, l'arribada de la sardana a

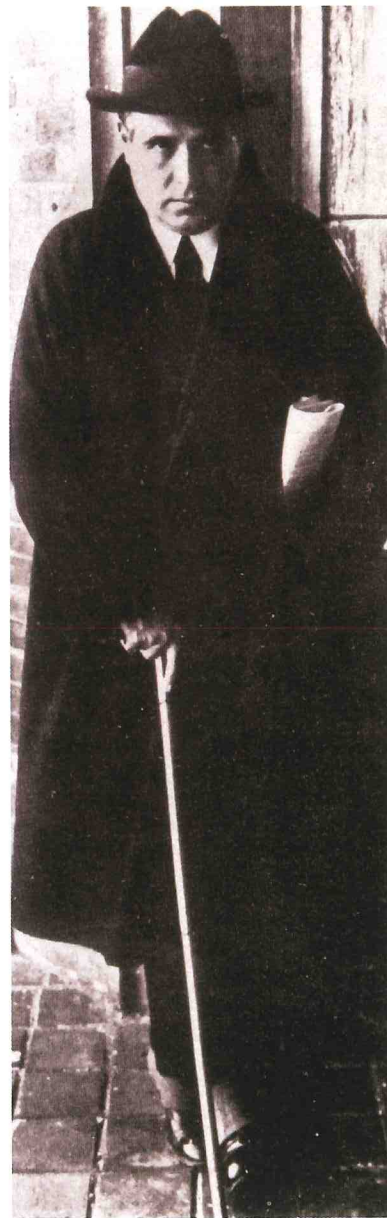
*Els burgesos que estiuejaven a Camprodon també es trobaven per ballar sardanes.*



*El teòric Eugeni d'Ors i Rovira (1881-1954).*

Reus va estar molt polititzada per la seva vinculació amb el catalanisme. Per aquest motiu, allí on es ballava per primera vegada rebia, insistentment, les acusacions de conservadora i burgesa.

Arran d'aquests fets, el vint-i-dos de juliol de 1908 Eugeni d'Ors va escriure a *La Veu de Catalunya* una glosa en la qual es declarava un decidit partidari que la sardana es ballés a Reus perquè no era un acte natural, instintiu i tradicional, com a l'Empordà, sinó un acte après, lliurement decidit i voluntari. «No "fisiològic", sinó "polític"».





## 23 SIMFONISME

60

**A** Barcelona, en el tombant del segle, començaven a ser habituals les visites de reconegudes orquestres europees, com la Filharmònica de Berlín, i les d'alguns dels directors més prestigiosos, com Felix Weingartner o Richard Strauss.

Una nota de la revista humorística *Papitu*, que comentava un concert de 1910 dirigit per Franz Beidler, resumeix i il·lustra mot bé aquesta transformació en els gustos i els referents musicals, tot un signe de canvi generacional: «S'han acabat els temps dels tenors [...] y han vingut els temps dels directors d'orquestra».

Després de dues dècades amb

diversos intents, l'increment de la demanda de concerts simfònics va portar Joan Lamote de Grignon a crear, el 1910, la primera orquestra estable de Barcelona. L'òpera i els altres gèneres d'escena lírica, que tant havien atret el públic i els músics vuitcentistes, eren rellevats per les simfonies de Beethoven, pels poemes simfònics de Vincent d'Indy i per l'acompanyament orquestral de les òperes de Richard Wagner, icona compartida per diferents experiències de la modernitat.

En aquests anys, un músic de Sant Feliu de Guíxols liderava una concepció de les sardanes que apel·lava als nous models

*La Simfònica de Cobla i Corda de Catalunya durant un assaig a l'Auditori de Girona el mes de juliol de 2008.*

musicals. Juli Garreta no va voler seguir la tradició familiar, conformar-se a ser un membre de la cobla del seu pare i treballar paral·lelament de rellotger. Si inicialment havia escrit masurques, valsos i adaptacions de les òperes de Verdi, va preferir dedicar-se a les obres simfòniques i a la música de cambra. Va deixar d'arreglar ballables i va passar a compondre cançons segons el patró dels *lieder* alemanys. I lògicament, va escriure sardanes que entusiasmaven les opinions més acadèmiques i modernes de





Barcelona i de Girona, però que també sorprenien i desagradaven molts balladors.

Quan al 1922 va fundar-se la Cobla Barcelona es digué que una de les finalitats principals era cobrir les necessitats del tarannà



*Concert del III Certamen Musical Violetes del Bosc Memorial Fèlix Martínez i Comin amb la Cobla Simfònica de Catalunya a l'Auditori Enric Granados de Lleida el maig de 2008.*

barceloní, una manera de fer que volia marcar les diferències amb les agrupacions empordaneses. Va ser una cobla que no volia sotmetre's a la satisfacció dels balladors i que, per tant, podia tocar sense obstacles les composicions de Juli Garreta i altres autors influenciats pel classicisme simfònic. Des d'aleshores, molt sovint s'han classificat les sardanes per la seva finalitat prevalent: balladores o de concert, per saltar o per escoltar. Però fins i tot els compositors que es van

*El compositor Joan Lamote de Grignon (1872-1942).*



*El compositor Juli Garreta i Arboix (1875-1925).*

dedicar a compondre sardanes balladores podien tenir per model les obres i els autors del cànon simfònic occidental. Per exemple, Vicenç Bou, que mai no va ser acusat de simfonista i que a més a més rebia les mofes dels sectors més propers al «taranna barceloní», tenia un bust de Wagner i guardava curosament els retalls de premsa que parlaven sobre les principals representacions d'aquest autor a Barcelona.



## 24 L'ESPORT

62

L'esport modern va introduir-se a Catalunya a finals del segle XIX. Els enginyers anglesos, alemanys i suïssos, que a redós de la industrialització havien emigrat a Barcelona, no només varen importar la tècnica dels seus països, sinó també determinades pautes d'oci i de sociabilitat. Durant la primera dècada del nou segle, les pràctiques esportives, que inicialment foren considerades com un esnobisme de les classes benestants, es convertiren, progressivament, en una manifestació de la modernitat i de la regeneració social del país. No en va, com Wagner, com Nietzsche, com Maeterlinck, els esports, civilitzadament, venien del nord.

La difusió de les sardanes per Catalunya coincidí en el temps i en les concepcions amb l'expansió de l'atletisme, del tennis, del ciclisme i del futbol. La relació del ball amb el catalanisme i l'esport, malgrat que hi hagués força punts de contacte, no fou tan clara com en el cas del catalanisme amb l'excursionisme. Paral·lelament a l'aparició i a la consolidació dels clubs, a la construcció dels primers estadis i a l'organització d'una xarxa d'entitats esportives, les agrupacions sardanistes també varen estructurar-se sota una federació. Per altra banda, tant el ball com l'esport eren dues activitats bàsiques per a

*Partit de tennis en una pista improvisada prop de Ribes de Freser amb una cobla tocant a la dreta de la imatge.*

l'exercici físic i per a la construcció social del cos. La vinculació es reforçà més endavant. Els enfrontaments entre pobles, teatralitzats en l'espectacle esportiu, foren la translació dels conflictes i de l'exhibició individual que hem vist fins ara en els balls i en el seguiment de les orquestres. A partir de la dècada de 1960, els concursos i les colles sardanistes, que en l'actualitat sovint entrenen amb xandall, foren la translació de la competició i els equips esportius.



És més, la proclama higienista i civilitzadora d'aquells metges i urbanistes que promovien la idea d'unes ciutats netes i saludables, i que varen remarcar els efectes benèfics de les pràctiques esportives, va adaptar-se ràpidament a la sardana. En una conferència pronunciada per Lluís Romaguera a Granollers el 1912, per exemple, es qualificava la sardana de «ball català, higiènic, honest, educatiu i deleitos», perquè entre altres coses «desenrotlla i enforteix els membres inferiors del cos humà i contribueix eficaçment a la digestió dels menjars i assimilació de les substàncies alimentícies».



*Colles sardanistes competint en un camp de futbol l'any 1960.*



Amb unes argumentacions voluntariosament científicistes (educació, diversió sana, bona digestió), la sardana esdevenia una part integrada al progrés i a la modernitat d'una societat que vetllava per la salut de les persones. Això sí, com digué Michel Foucault, aquesta preocupació pel cos reflectia el seu segrest social per part de les institucions de poder, que aquí es corresponien als anhels de les posicions culturals i ideològiques del noucentisme.

*Ballada de sardanes l'any 1922 al camp de Vista Alegre del Girona Futbol Club.*



## 25 US CALEN SOSTENIDORS

64

L'esport i el ball varen obligar a definir-se sobre el cos humà, sobre el seu ús adequat i sobre la seva exposició pública. Aquesta era una qüestió considerada tabú en una cultura urbana d'arrel catòlica que l'amagava perquè l'associava, i de manera especial el cos femení, al pecat. La posició conservadora de bisbes com Torras i Bages afavoria el ball de les sardanes per contraposició amb els immorals –deien– balls de parella. Malgrat això, les sardanes no deixaven de plantejar conflictes sobre la corporalitat. Un interessant document que evidencia aquest conflicte és l'anunci de sostenidors que acompanya aquest text, publicat

en el programa d'un aplec de sardanes de 1925.

Aquesta propaganda de sostenidors era molt clara en la finalitat del producte: «evitar el mal efecte i algun sofoc a les sardanistes decentes per causa del lliure moviment de llurs carns». A sota, destacat en negreta, una frase tancava l'anunci amb tota una declaració de principis: «Les noies per a esser decentes han de semblar-ho». Si bé la primera referència concernia a la comoditat de les noies, la segona els recordava el comportament correcte. Higienicament, la qualitat comercial de les novetats en roba íntima també venia justificada per la ciència, la medicina i l'estètica.

*Quatre amigues de La Bisbal abans de participar a un concurs entre balladors de sardanes.*

Els sostenidors, que des de la segona dècada del segle s'escampaven per Occident al costat de les faixes i substituïen la rigidesa metàl·lica de les cotilles, garantien la tranquil·litat, la bellesa i el benestar físic amb la correcció i la dissimulació dels «defectes i trastorns del cos humà». Però quins eren aquests defectes que calia dissimular?

Segons l'antropòleg Desmond Morris, els pits femenins són una senyalització sexual que ha rebut més atenció eròtica per part dels mascles que cap altra part del



cos, perquè tot i ser una zona prohibida no són gaire escandalosos, com els genitals. Moltes vegades, el tarannà de les societats ha reprimit la sexualitat del bust femení. A l'Espanya del segle XVII, per exemple, les noies de la noblesa havien d'aplanar-se els pits sota planxes de plom cenyides sobre el dors. Afortunadament, la majoria de societats ha preferit l'ultratge de l'ocultació que no pas una mutilació cruel que fes patir encara més les dones. Els moviments del ball, però, subratllaven la forma i la presència d'aquest indicador sexual amb el seu sacseig. Des

d'una perspectiva purista això conduïa a la necessitat del seu control i a la negació del missatge sexual que transmetia.

Les noies rebels de la dècada de 1920 varen descobrir el poder de l'exhibició del seu cos, especialment de les seves cames. Alguns homes, molts des de l'autoritat que els atorgava una formació acadèmica suposadament superior, varen interpretar-ho com una davallada dels valors morals perquè deien que les noies modernes es comportaven com si fossin prostitutes. No només la indumentària esportiva de les

*La revista Nostra Dansa va publicar l'octubre de 1925 aquest revelador anunci de sostenidors de la cotilleria La Escocesa de Barcelona.*

dones va ser molt més curiosa que la dels nois. La noia sardanista va trobar-se amb contradiccions evidents sobre quin havia de ser el seu comportament corporal «correcte» durant el ball. La moral que dignificava la dansa demanava la invisibilització d'un senyalitzador sexual i de gènere important.

*Fotografia de Josep Massana titulada La bogeria del xarleston de l'any 1927.*



# SARDANES HIGIÈNIQUES

L'estudiant de dret Lluís Romaguera va publicar el 1890 una *Explicació del Ball de las Sardanas*. Aquest escrit, del qual només transcrivim un fragment representatiu, és un testimoni magnífic del corrent higienista que a

finals del segle XIX no només era propugnat per metges i arquitectes sinó també per joves universitaris. Les sardanes –ja el 1890!– varen servir d'exemple i model d'un higienisme volgudament científicista i moralitzant.

Las sardanas, segons hem vist, son producte d'un ingeni privilegiat que ab mil combinacions y cálculs matematchs ha lograt armonisá la varietat del número de compassos ab la unitat de principis als que se subordinan, presentant al públich una diversió que, al mateix temps qu'es higiénica y moral, desarrolla las facultats de la persona. [...] Lo ball de las sardanas reporta algunas ventajas que no posseheixen los altres balls que s'usan en Catalunya, puig tocant primerament la part higiénica dels balls observarém qu'hi ha balls, com la polka y'l valz, que'n lloch d'assegurar la permanencia de las funcions de la vida en lo seu estat normal, perturban la inteligencia, indigestan los menjars, y marejan á tot lo cos. N'hi há d'altres, com la americana, lo chotisch, lo minué, los llanseros y'ls rigodons, que per lo poch

moviment muscular que exigeixen no tenen la importancia higiénica de las sardanas. Lo ball de las sardanas desarrolla las carns dels membres inferiors del cos humá; contribueix en gran manera á la assimilació de las sustancias alimentosas y enforteix sobre tot las camas y'ls peus. Y no's creguin que'l ball de las sardanas sigui d'aquells que fatigan, cansan y fastiguejen al ballador. Testimoni d'aquesta vritat son l'entussiasme ab que ballan la última sardana aquells que durant dos ó tres dias no han fet altra cosa que ballarne y lo molt greu que'ls sap no tenir altre dia per ballarne més. [...] Las horas del dia en que s'acostuman ballar las sardanas es una altra ventatja higiénica que presenta'l ball que estudiém comparat ab los balls de sarau, puig que mentres aquestos balls per regla general se fan á la nit, las sardanas se ballan casi

sempre de dias, y si consultém aqueixa qüestió á la Higiéne no'ns faltarà una constatació favorable. Resultament declara aquell art que'ns dona regles para conservar la salut, que no convé de cap modo perdre las nits, porque es molt fàcil que s'alteri la salut y que prompte decaigui la robustés de la persona que tal costum segueixi. [...] Es cosa evident que'ls balls moderns, ja per la posició que prenen los balladors, ja per la proximitat en que's colocan, ja per la necessitat d'unirse personas de diferent sexo, ja també per los llochs en que s'acostuman ballar, encenen vivament las passions de la carn y son inevitables inmoralitats y escandóls. Totas las passions carnals prenen en ells increment; s'ofuscan las facultats intelectuals y la persona's converteix en un simple animal que obra sempre impulsat pels instints

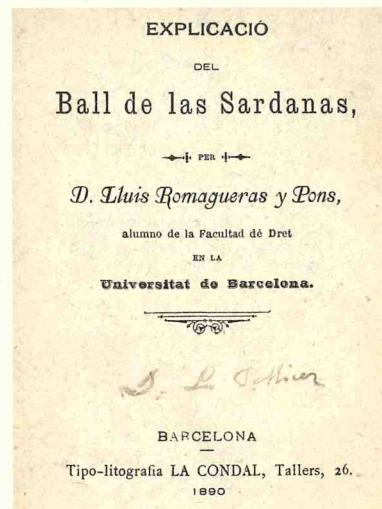


de la concupiscència. En lo ball de las sardanas no s'efectua perquè no pot efectuarse tal immoralitat. Ocupada tota l'atenció del ballador en contar y distribuir los compassos que al só de la música va marcant no's pot distráurer en res mes, y de consigüent no pot contemplar aquelles qualitats físiques del seu company que son la font y l'origen de tota brutal passió. Ni'ls llochs ahont se ballan las sardanas, ni la unió que media entre'ls balladors, ni la llibertat que aquestos goson de ballarlas ab personas del mateix sexe, no prestan en las sardanas á cometre actes de caràcter immoral. Per aquesta sola ventatja déu ser preferit lo ball de las sardanas á tots los demás balls usats en Catalunya. [...] Ab las sardanas també passa una cosa que no passa ab los altres balls moderns; y es que ab aquestos lo mateix moviment en que's posan las passions dels balladors fa que's enfosqueixin la memoria, l'enteniment y altres facultats del ànima, puig es un principi psicológich admés per totes las escolas que á mida que las passions obran ab major activitat

disminuix la forsa intel·lectual de la inteligencia y de las demás facultats que fan á la persona superior á tots los demás sers de la naturalesa. Ab las sardanas passa tot lo contrari. [...] La llibertat de que disfrutan los sardanistas es tan apreciable com envejosa. [...] En aquesta classe de balls no's mira'l vestit, ni la edat, ni'l sexe, ni la condició. Balla'l pobre, balla'l rich; balla'l jove, balla'l vell; balla l'home, balla la dona; balla'l petit, balla'l grant; y en general, balla tota persona honrada que te delit pera ballar. Allí's balla á la vista de tothom sense tenir que pagar, perquè sols uns quants sócís son los que llogan la orquesta. En las sardanas no hi regna aquell esperit vanitós y apassionat que s'observa en los balls de sarau, sino que tot es alegria, divertiment, distracció. [...]

Conclohesch, donchs, recomenant en gran manera'l ball de las sardanas perquè es important; bonich, moral y deleitós.

Lluís Romaguera: *Explicació del Ball de las Sardanas*, Barcelona, Tipo-litografia La Condal, 1890.



*Portada del mètode Explicació del Ball de les Sardanas, escrit per Lluís Romaguera i publicat a Barcelona l'any 1890.*



## 26 ELS PRIMERS DISCOS

68

Després de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, i sobretot després de la de París l'any següent, algunes famílies burgeses de Catalunya varen incorporar el fonògraf al mobiliari de les seves llars. Els gramòfons varen arribar més tard a Barcelona, al voltant de l'any 1900.

El primer repertori d'aquests aparells sonors estava format per cançons, melodies populars i marxes, sovint interpretades per músics anònims. No va ser fins al canvi de segle que es popularitzarien les àries i els duets de les òperes de més èxit, gràcies als intèrprets més astuts que, com Enrico Caruso, Adelina

Patti o Charles Santley, saberen adaptar-se bé a les possibilitats de la reproducció tècnica. Avui dia ens sorprèn comprovar que inicialment, i amb anterioritat a la incorporació del jazz i de la música de Bach, en els catàlegs dels segells discogràfics ja hi havia sardanes.

El 1899 l'empresari terrassenc Josep Oller, fundador del Moulin Rouge i de l'Olympia, va contractar la Cobla Antiga Pep de Figueres. L'ocasió del viatge a París va propiciar que els músics enregistrassin sardanes i altres músiques populars en cilindres fonogràfics als estudis que la Pathé Frères tenia a la Rue Richelieu. Va ser el primer

*Gravat que il·lustra una rotllana de nenes ballant al so d'un fonògraf.*

enregistrament comercial de música catalana. Un any més tard, l'empresa The Gramophone Company va enviar a Barcelona, des de Londres, un tècnic nord-americà per realitzar els primers enregistraments comercials fets a Catalunya.

Varen editar-se un total de cent quatre discos amb música en una sola cara, entre els quals hi havia sis sardanes interpretades per la Banda de la Casa Provincial de Caritat de la ciutat. Varen premsar-se a Hannover amb una tirada inicial de cinc-



cents exemplars, que varen posar-se a la venda a les botigues catalanes l'abril de 1901.

Les sardanes, com els pasdobles, els valsos, els tangos, les masurques o les jotes, varen entrar ràpidament i de ple al repertori enregistrat. Això no només ens confirma la modernitat musical del gènere com un ball de moda més, sinó que també ens indica la nova difusió, d'abast molt més ampli, que tingueren les sardanes a principis del segle XX. Així doncs, no és estrany que Enric Granados escoltés per primera vegada les composicions de Juli Garreta en

el gramòfon d'un cafè de Girona, o que un antiquari de París conegués la música del compositor ganxó també pels discos, i en quedés fascinat.

Els catalanistes que en aquells anys reformulaven el ball i inventaven una dansa nacional no varen dubtar a usar aquestes novetats tecnològiques.

La gent de la Lliga Regionalista de Manresa varen organitzar unes vetllades preparatòries per introduir la sardana a la ciutat. Ho encarregaren,



*Imatge d'un dels discos que la Cobla Antiga Pep de Figueres va enregistrar als estudis Pathé de París.*

69



sorprenentment, a una dona jove: Concepció Piniella, barcelonina casada amb un manresà, i que havia après a ballar sardanes amb els companys d'ascendència empordanesa de la Llotja de Barcelona, on havia estudiat música i pintura. A finals de 1903, Piniella ensenyava a ballar els seus nous conciutadans al so d'un gramòfon.

*La Cobla Antiga Pep de Figueres en un viatge a França l'any 1907.*



## 27 CANVIS ALS ANYS VINT

70

**S**i volem saber com es ballaven les sardanes no trobem gaire referències que ens ajudin. Els primers tractats sols parlen del procediment de comptar i repartir. Pella i Forgas és l'únic que aporta una descripció prou il·lustrativa: «*el círculo se agita y a la rigidez de la figuras sucede una briosa marcha, más o menos saltada, la rueda gira velozmente [...] la música es entonces animada, varonil, y algunas veces un tanto bélica: la trepidación, el brío de los bailadores, la gallardía de los gorros encarnados que se agitan, señalan los llamados compases largos*». En aquest fragment, hi retrobem les actituds d'energia i de masculinitat que hem comentat anteriorment,

remarcades altre cop en el moviment lateral de la rotllana que recorda el «córrer la sardana», a més d'un sorprenent contrast de caràcter entre els curts i els llargs.

Cap a les dècades de 1910 i de 1920 l'eix de moviment dels cossos va anar canviant. De l'oscil·lació i del moviment circular horitzontal va passar-se al moviment vertical, al punteig i salt en un espai reduït. La modificació de les maneres de ballar es corresponia a una profunda transformació dels valors representats en el ball, que a partir d'aleshores passà a ser «dansa»: la llibertat individual i la demostració de les habilitats físiques varen substituir-se per l'agilitat i l'equilibri

*Aplec a l'ermita de Farners de Santa Coloma. Els balladors corrien les sardanes.*

elegant, la pertinença a un conjunt i l'exigència mesurada dels passos, seguint una estètica propera al ballet clàssic que aleshores triomfava al Gran Teatre del Liceu. Ara bé, els dos models varen conviure durant algunes dècades, com testimonien tantes fotografies de ballades a les localitats gironines.

Aquesta transformació també tingué una traducció immediata en l'estètica de la interpretació musical. En els primers enregistraments el *tempo* era ràpid i fluctuava notablement, hi





*Detall d'una sardana ballada el 1889 a Vila-sacra. La manera de ballar era més horitzontal que vertical.*

havia una lleu desconjunció rítmica entre el solista i l'acompanyament instrumental, els canvis de dinàmica eren sobtats, i la mètrica dels compassos era forta i enèrgica. En els

enregistraments de 1930 el tempo va alentir-se i era més regular. El conjunt sonava més compacte i acadèmicament organitzat, amb canvis de dinàmiques suaus i graduals.

La transformació dels cossos i dels sons és una bonica metàfora de com el ball de moda, de joves, de representació d'imatge



*Concurs de Colles a la Plaça de la Constitució de Girona l'any 1997. La manera de ballar dels concursos és clarament vertical i rígida.*

### Abans es corria més

En el meu temps les sardanes s'arrossegaven utilitzant un ritme en l'oscil·lació de les espatlles ple de sonsònia, picant els temps amb una certa sorna. Ara les sardanes se salten, sobre un espai de terra molt petit, limitat. El cos osci·lla poc. Es manté dret, vertical. Llavors, els braços s'alçaven només fins a mig aire i hom donava un sacsejament a les espatlles una mica enfostrassat. Ara els braços s'alcen més drets, més alts, amb més vigor, i les espatlles es mantenen més rígides. Llavors es corria més; ara se salta i es punteja més.

Josep Pla: *El meu país*, vol. VII d'*Obra Completa de Josep Pla*, Barcelona, Destino, 1968, p. 412.

masculina, vital, exagerat i apassionat, es reconverteix en un ball mesurat i controlat, cada cop més despul·lat, alentit en el tempo i domesticat en les dinàmiques i en l'estridència tímbrica, perfectament sincronitzat i subordinat a la melodia, harmònic en el conjunt i en el cant, seriós i d'elegància distingida. En altres paraules, en el ball «civilitzat», «europeu» i «urbanitzat» –segons els conceptes de Charles Keil– que necessitava la imatge de país i de societat imaginada des del catalanisme.



## 28 PURISTES BARCELONINS

*Cobla Barcelona en la formació de 1930.*

72

Uns anys després de l'apropiació catalanista i de l'expansió de la sardana arreu de Catalunya, els «lligaires» començaren a veure amenaçada la seva dansa nacional. Els versos de Maragall es desdibuixaven, calia defensar «la dansa més bella de totes les danses que es fan i es desfan» i mantenir-la lluny de lascivitats i valors innobles. Aquest ideal era difícilment compatible amb les transformacions socials d'aquells anys vint i amb les noves modes que arribaven de l'altre costat de l'Atlàntic. Es feia necessari un procés de purificació de la sardana que esdevindria més dialèctic que pràctic, més de despatx que de plaça.

Era necessari aïllar la sardana de tota influència exòtica i aflamencada. Als anys 1920 la polèmica esclatà entre els partidaris i els detractors de les sardanes de Vicenç Bou. La majoria de sardanistes el defensaren, manifestant que les seves composicions eren alegres i festives, molt adients per ballar. Per als pensadors del catalanisme, la música de «pasodoble» amb aires de «danzas moras» de moltes sardanes de Bou era del tot inacceptable. Aquestes sardanes no tenien la seriositat que requeria la dansa nacional i, a més a més, els ritmes forans induïen a ballar-les de manera esbojarrada i gens serena. En un

número de la *Revista Il·lustrada La Sardana* de 1921, referint-se a una audició de la cobla L'Aliança de Ripoll, Manuel Capdevila escrivia que «la música semblava, en una paraula, una cursa de braus en el comble de l'exaltació. Sort, encara, que només hi havia un bou!».

La purificació va arribar també a l'altre extrem. Fins i tot les sardanes de Juli Garreta eren acceptades amb recança, per manca del típic ritme «tots-som-pops» i per ser escrites amb aspiracions massa simfòniques i complexes. L'ideal es trobava, com explicava Enric Morera, en



les que tenien «sentiment catalanesc, odor de pagesia, aspiror de la terra...».

Sobre la manera de ballar-la, una de les discussions estrella era si la manera correcta de ballar era l'empordanesa o la barcelonina. Josep Pla defensava l'any 1921 a *La Publicidad* que la sardana s'havia de ballar «sense saltar-la, arrossegada i amb sorna». Replicant Pla, el polític nacionalista Josep Carner, a banda d'afirmar que la sardana empordanesa era la de la decadència i que calia perfeccionar-la, aprofitava, a la *Revista Il·lustrada La Sardana* del mateix any, per carregar contra els «sardanistes de *dancing*», els que havien incorporat a la sardana puntejats provinents de

danses estrangeres, com l'anomenat «punt Xarlot», «pas de fox-trot», «pas de tango» o «matar la puça».

No només la música i la dansa de la sardana havien de ser pures, perfectes, brillants: també els instruments de la cobla. Una aferrissada i cruenta disputa s'iniciaria aquells anys vint a causa de la introducció d'instruments americans a les cobles-orquestra i a la proliferació d'orquestrines amb títols tan exòtics com *The Delight's Jazz* de la Bisbal d'Empordà o *The Red Ribbons* de Palafrugell.

Per a un dels col·laboradors habituals de la revista musical gironina *Scherzando* l'any 1925, l'orquestrina era una «fusió de



*Vicenç Bou, caricatura per Roca*

*Caricatura del músic i compositor Vicenç Bou publicada a l'Almanac de la Sardana l'any 1929.*

73

sons semitonats, grafalluts, acompanyats d'una dicció adulterada i destructora».

Altres opinions d'aquest estil reprovaven la introducció de saxòfons i banjos a les orquestres, així com un dels instruments de més èxit, el jazz-band, és a dir, la bateria de l'època.

*Retrat de la Orquestrina Jazz Girona l'any 1932 al saló de descans del Teatre Municipal.*





## 29 TEXTOS PER A SARDANES

74

**E**l dos de març de 1862, el diari *El Ampurdanés* celebrava el naixement de la sardana corejada. Gràcies a Pep Ventura la ciutat de Figueres podia presumir «*de haber sido la primera población en la que se ha oído este nuevo género de música que tanta aceptación va adquiriendo*». Molt probablement va ser pel contacte amb Josep Anselm Clavé i per influència dels seus balls corejats que Ventura rebé diversos encàrrecs de sardanes corejades, que arranjà per ser interpretades alhora per cor i per cobla. De res es diferenciaven aquestes sardanes amb els rigodons i xotis corejats de Clavé. Se'n cantaven per les

festes majors, per carnaval i per altres celebracions, sempre en un context festiu i de gresca.

Al tombant de segle XX, va continuar la pràctica d'unir la música d'una sardana amb un text, però aleshores amb uns objectius i unes formulacions notablement diferents. A Barcelona, poetes i dramaturgs van escriure textos per reforçar els valors que el noucentisme adjudicava a la dansa nacional: l'exalçament de la pàtria, l'amor simbòlic i místic –al més pur estil carnerià–, els valors morals de germanor i fraternitat. Joan Maragall va escriure un poema per a *L'Empordà* d'Enric Morera i un altre per a *L'Enamorada* de

*Detall del grup escultòric modelat per Miquel Blay en el xamfrà del Palau de Música que representa la cançó popular catalana.*

Pep Ventura, que a partir de llavors s'anomenà *Per tu ploro*; Ambrosi Carrión per a *Juny* de Juli Garreta; Àngel Guimerà per a *Les fulles seques* i *La Sardana de les Monges* d'Enric Morera.

L'Orfeó Català i l'Orfeó Gracienc van estrenar i interpretar moltes d'aquestes sardanes corals, sense acompanyament de cobla, destinades a un públic burgès que amb posat seriós les escoltava alhora amb delectació estètica i amb consciència política. D'altra banda, s'inclòien



escenes de sardanes en obres del Teatre Líric Català, com *La Santa Espina*, d'Àngel Guimerà i Enric Morera. Res a veure amb l'ambient desenfadat de la sardana corejada, obrera i festiva, del segle XIX.

A l'Empordà, autors com Vicenç Bou o Josep Vicens «Xaxu» varen escriure sardanes amb text que també funcionaven independentment del ball i es cantaven al Paral·lel com si fossin cuplets, havaneres o tangos. Eren

sardanes de gran èxit, continuadores de la línia popular de les sardanes corejades vuitcentistes. El tema preferit era l'amor i el desamor, aquesta vegada més carnal, exalçant les virtuts femenines, sobretot des del tòpic ruralista de les pagesetes –«pageseta moreneta», «pageseta de cintura estreta», «pageseta humil, flor de virtut». Les més conegudes van ser *El saltiró de la cardina*, de

Vicenç Bou, amb lletra de Josep Maria Francès; *La Maria de les Trenes*, de Josep Saderra i lletra de Ramon Ribera; o *Bona festa*, de l'avi Xaxu, amb lletra de Lluís Garriga.

Algunes d'aquestes sardanes amb text van ser arranjades per a veu i piano. Els cantants lírics de

*Primera edició, l'any 1906, de la sardana Per tu ploro de Pep Ventura.*



*Fotografia del cantant Emili Vendrell l'any 1924.*



més anomenada, com el tenor Emili Vendrell, van enregistrar-ne diverses, sovint alternades amb peces com l'*Emigrant* o *Rosó*. Una de les seves interpretacions més conegudes va ser la sardana de la sarsuela *Cançó d'amor i de guerra* de Martínez Valls i lletra de Capdevila i Mora. Les cantants Mercè Serós, Pepeta Iris i Conxita Panadès també oferien sardanes en els seus recitals.



## 30 ADVERSITATS

76

La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), contràriament al que es proposava, va enfortir la identificació entre catalanisme i sardanisme. A principis de setembre de 1924, per exemple, el governador civil de Barcelona va prohibir tocar, cantar i ballar *La Santa Espina* per les seves connotacions polítiques. Les autoritats governamentals i els nous ajuntaments atacaven el sardanisme continuadament i feien mans i mànigues per anorrear-lo. D'aquesta manera, la fòbia anticatalana dels partidaris del general i el seu espanyolisme descarcat varen ajudar a convertir la sardana, i concretament la d'Enric Morera, en un himne del

catalanisme i varen contribuir a la creació d'un nou símbol d'oposició al règim.

Justament en aquest període de repressió hi hagué un increment important de les agrupacions sardanistes i del nombre d'aplecs i ballades. Consegüentment varen formar-se noves cobles, com la Principal de Lleida (1924), La Principal de Terrassa (1925), Girona (1926), La Principal d'Olot (1929), La Principal de Banyoles (1929), La Principal del Llobregat (1929), mentre les cobles Els Montgrins i La Principal de la Bisbal consolidaven la seva hegemonia, si més no a les comarques gironines. També va ser una bona època per a la composició, no limitada a la

*Ballada de sardanes al passeig de Colom en un dia de festa segons la pintura d'Alfredo Palmero.*

producció de sardanes i amb autors com Antoni Català, Josep Blanch Reynalt, Agustí Borgunyó, Enric Casals, Antoni Pérez Moya, Joaquim Serra o Eduard Toldrà. Malgrat les traves del poder, els anys de la dictadura varen ser, per tant, un bon moment per a les sardanes.

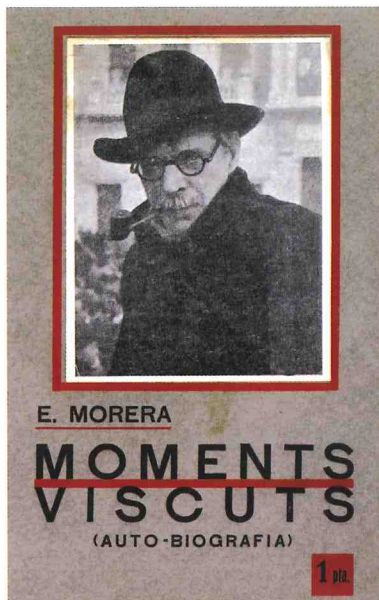
Després de la caiguda del règim autoritari, els partits polítics catalans van reorganitzar-se. La Lliga Regionalista, que havia vinculat el seu destí polític a la monarquia, va ser escombrada i engolida pels resultats electorals de l'abril de 1931. La normalitat republicana va institucionalitzar



definitivament el moviment sardanista, però també li va treure força. Els joves, atrets per la modernitat del jazz i de les músiques procedents d'Amèrica del Nord, la consideraven una cosa de gent gran. Els sectors conservadors i nostàlgics la valoraven conjuntament amb la defensa dels estils decimonònics i en clara oposició als nous balls de moda. Hi havia molts aplecs i molta feina per a les cobles. S'organitzaven cursets i es garantia l'ensenyament de la dansa. Les institucions promovien reconeixements oficials per a les cobles i els compositors. Però els gustos del jovent tenien altres referents.

Les noves avantguardes artístiques es distanciaven de les estètiques noucentistes i les sardanes quedaren incloses dins dels símbols rebutjats. Salvador Dalí, l'any 1928, en una conferència a Sitges, proposava «a la gent que estimi la civilització: I. Abolició de la sardana. II. Combatre, per tant, tot allò que és regional, típic, local, etc. [...]».

*Festa major de Calonge. Al fons de l'envelat els músics de la Cobla Orquestra La Fraternidad toquen violins i clarinets, característics de la formació de ball.*



*Portada de la polèmica autobiografia d'Enric Morera publicada a Barcelona l'estiu de 1936.*

## En contra la sardana

La sardana digna de admiración, de veneración, de respeto en las viejas plazas de los simpáticos pueblos y villas de la llanura ampurdanesa, es algo insultante, es algo disolvente, es algo asqueroso en los demás lugares de Cataluña en donde se la prostituye revolcándola por el cubil de la política, en donde se la profana no concediéndole la devoción religiosa que merece, en donde se la maldice por que no se siente ni por los que la compusieron, ni por los que la interpretan ni por los que la danzan.

Fragment de l'article «La profanación de una danza», publicat anònimament el 9 d'agost de 1926 a *La Tribuna del Vallés* (citat per Lluís Subirana: *Catalanisme i sardanisme: una història compartida*, Tarragona, Edicions El Mèdol, 2003).





## 31 ATACANT EL JAZZ

78

Les músiques populars d'Amèrica del Nord no varen tenir una bona recepció per part de les elits culturals catalanes. A finals de 1929, per exemple, Josep M. Junoy, un dels introductors de les avantguardes poètiques a Catalunya, denunciava la corrupció de la «música negra». Li molestava que el jazz, aquesta «música inferior», es posés de moda, que a les noves generacions els agradés el seu ritme sincopat. Perquè la «vulgarització» i la «industrialització» del jazz, deia, «estupiditza i corromp en massa». L'opinió d'aquests sectors volia contrarestar els nous gustos que transformaven el repertori de

festa i l'instrumentari de les orquestres.

A la Bisbal d'Empordà l'arribada del jazz va provocar dues reaccions ben oposades. Mentre unes sales de ball el rebutjaren radicalment, altres el van rebre amb entusiasme. Agradava sobretot al jovent. Els més conservadors mostraven el seu recel i reivindicaven el pasdoble, el vals, el xotis. Josep Maria Soler, antic director de La Principal de la Bisbal, el 1932 encara lamentava la decadència ocasionada per «l'orquestrina-jazz»: «Quin contrast més violent! La cobla és tot claredat, vida, brillantor. L'orquestrina és monotonia, fressa de ferros i

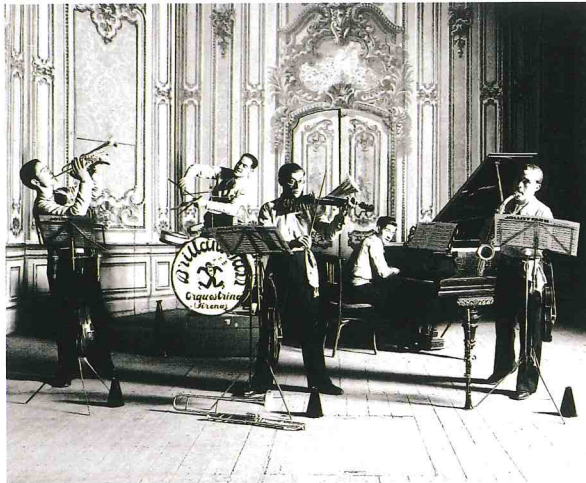
*La Cobla-Orquestra-Orquestrina Black Blue Jazz d'Anglès la temporada 1934-1935. La imatge contraposa la formació de sardanes i la de ball amb els instruments característics de jazz.*

sonoritats brunes». Un any abans, el músic gironí Josep Cantó, per la mateixa raó, celebrava la contraposició entre la sardana i el jazz que una revista francesa havia escrit. Però el fet era que, des de l'arribada de la nova música cap a 1923, els músics i les cobles s'anirien transformant substancialment.

L'exteriorització simbòlica de la nova modernitat estava en alguns dels instruments que els conjunts adquirien. El més emblemàtic va



ser el «jazz band», expressió que als Països Catalans no feia referència als conjunts de New Orleans o de Dixieland, sinó a la bateria, atès que s'associà aquest instrument a la llegenda que solia tenir pintada sobre la membrana del bombo. També foren emblemàtics els saxòfons –que recordem-ho, eren històricament més antics que les tenores i els tibles–, el banjo o el violí de trompa –violí amplificat amb una campana metàl·lica de fonògraf sobre el pont. Cap al 1935 les animadversions



*L'Orquestrina Brillant Jazz amb els músics Josep Maria Varés, Enric Pla, Antoni Barnés, Josep Dalmau i Antoni Abenoja.*

contra el jazz i la seva confrontació a la sardana eren un discurs ja superat i vençut. Deu



*Orquestrina Moderna de Salt la temporada 1926-27 amb els músics Didac Bover, Lluís i Josep Moreno, Miquel Roca, Jaume Roca i l'Eroles.*

## La tenora i el jazz

Contra el que esperàvem, la sonoritat pastosa de la tenora s'adaptava perfectament als diversos sons del jazz.

El seu cant tirat i melodiós era amanyagat per les vibracions pertinents dels banjos i pels murmurs opacs dels saxofons. Les trompetes reproduïen el cantar de la tenora amb veu perfilada i continguda i tot plegat produïa una massa de sons flonjos, assimilables i sobretot, tan absorbents que feien desaparèixer l'aspror àcida i la salvatgeria del jazz, el qual devenia més humà, més civilitzat i d'una major riquesa melòdica.

Sí, senyors; no ens amaguem de dir-ho; la tenora s'adapta perfectament a la música de jazz. Quan els americans se n'adonin, els fabricants d'instruments de canya no donaran l'abast. Som a les envistes de la internacionalització de la tenora.

Josep Castells:  
«La internacionalització de la tenora», *Emporion*, núm. 267, febrer de 1935, p. 2.

anys després de la seva aparició a Catalunya, l'acceptació del jazz era generalitzada per la seva valoració internacional. El text que reproduïm en el requadre n'és una prova.

Els dos textos d'aquesta pàgina procedeixen de dos articles publicats a *Scherzando* la tardor de 1925. En el primer, Josep Massanas criticava obertament l'Orquestra Moderna Artística de Barcelona per haver integrat els instruments i el repertori de ball del jazz i les músiques

d'Amèrica del Nord. El segon és la resposta indignada de Santiago Torrens, que escrivia en representació de l'orquestra. La polèmica era deguda a un canvi generacional que es manifestava en la transformació dels gustos i les estètiques de l'entreteniment. Les dues

## Els irreverents de la Música

[...]

Cada any la nova constitució de grups musicals de vida breu, integrats per un nombre reduït d'executants va prenent un increment poc agradós entre els veritables amants de l'art diví.

Si considerem la música com una manifestació d'alta espiritualitat, la més petita desconsideració és un sacrilegi. Si la mirem a través de l'indiferència o com un motiu d'exploació a semblança d'un producte qualsevol, allavors els expedidors de sons ingrats, pallasos en forma de músics, esperits diformats pel mercantilisme –els irreverents que en diríem– tenen raó d'existir.

No fa molt temps tinguérem la dissort d'oïr una d'aquestes orquestres americanitzades, l'instrumental de la qual el formaven: violins, banjo, saxofons, trombó de vares i bateria completa de jazz-band.

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

El banjo, instrument semblant a un cedaç amb mànec, tenia les mateixes sonoritats que produeix la gargarització. Els saxofons, amb la veu ronca de semi-alcoolitzats, dissonaven per entre mig la melodia. El trombó de vares se'ns presentava quasi sempre ferésteg, arrastrant els sons amb una mena de salvatgia, igual que un animal boví perdut

entre les serralades. I per completar el desequilibri d'aquella polifonia estranya, uns quants instruments rars –veritable quincalleria– donaven els últims retocs de mal gust en aquelles composicions musicals.

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

No podem pas creure en la culpabilitat total dels músics que componen les indesitjables entitats pseudo-artístiques. Més aviat hem de reconèixer l'obligada necessitat que els ha portat a la profanació del ço del que cadascú havia sigut fins avui un fervent devot.

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



posicions són clares: el rebuig i la indignació de la conservadora, el convenciment i entusiasme de la moderna. La referència explícita a les sardanes no és anecdòtica, en un moment en el qual les cobles renovaven els seus instruments per adaptar-se a les noves demandes de la societat.

*Imatge promocional  
de l'orquestrina Fatxendes  
de Sabadell.*



## Rèplica

Sens més preàmbul, vos direm el perquè l'orquestra s'ha «americanitzat» en qüestió de dansa (cal fer present que tractant-se de concerts la nostra orquestra es fidel als instruments que podríem anomenar clàssics de festes majors).

Com dèiem, l'objecte a la pluralitat de l'instrumental es ésser conseqüents en l'interpretació dels ballables avui en voga, i que, per lo tant, lo primer es executar-los amb els instruments amb que han estat concebuts. Què diríeu, *amable* interlocutor, si el dia de demà vegéssim que les sardanes s'interpretaven amb instrumental completament aliè al del de la cobla, es a dir, sense la típica tenora, el xiroi flaviol, etc. etc.? No és veritat que la sardana aixís executada deixaria d'ésser la dansa que tots sabem? I no creieu que l'anomenar aquí la sardana volguem establir cap comparança. Res d'això.

[...]

No hem pas de reivindicar els saxofons; no més ens plau recordar-vos que la famosíssima Banda Municipal de Barcelona, un dels molts acerts que ha tingut

son il·lustre mestre Lamote de Grignon és el d'haver augmentat aquesta corda que amb les seves veus dolces (no semi-alcoolitzades) imiten els violoncel·ls. El mateix diem del trombó de vares, que forma part des de temps en les més importants orquestres de concerts d'arreu. Ara si us referiu a l'interpretació (característica i clàssica) que nosaltres donem als balls americans, amb els seus accents múltiples i glissats «típics» i volguéssiu que en lloc de fer-se aixís, hi donéssim l'interpretació que es té de donar a una simfonia de Beethoven, allavors, senyor caríssim, d'això s'en diu: «regar fora del test».

[...]

Nostra posició es clara, anem a l'avantguarda de la evolució dels temps, nosaltres seguim els camins que puguen vers el cim i si algú s'entesta a seguir els viarans de devallada (tradicionals) li direm adeusiau.

*Scherzando, Revista Catalana Musical,*  
any XVI, n. CLXXX,  
10/11/1925, p. 82-84



## 32 RESISTÈNCIA CULTURAL

82

L'any 1980 els Amics de la Sardana de Lloret de Mar varen convocar un concurs per fixar la primera ballada de sardanes celebrada després de la guerra. Va documentar-se a Olot el 14 de febrer de 1939, ben pocs dies després de l'ocupació militar de la ciutat. Es diu que dos dies abans ja n'hi havia hagut una a Sant Pere de Torelló. Durant aquella primavera de 1939 també n'hi hagué a Banyoles, Anglès, Manresa i Lloret de Mar.

Tot i aquesta ràpida revifalla del moviment sardanista, el totalitarisme de Franco va practicar una persecució sistemàtica dels símbols

catalanistes i va clausurar les entitats dedicades a fomentar la sardana. Altra vegada una dictadura enfortia el sardanisme i el convertia en un moviment de resistència cultural. Tot i això, la supervivència també passava per la reconversió i integració en les estructures i les organitzacions oficials del règim, tals com «Educación y Descanso», «Coros y Danzas de la Sección Femenina» o «El Frente de Juventudes». Era el «sano regionalismo» que volia guanyar-se les simpaties dels sectors moderats de la societat catalana.

Després del desenllaç de la Segona Guerra Mundial, el franquisme va cedir una mica en

*Ballada de sardanes davant un ajuntament amb la bandera franquista.*

les seves polítiques de repressió brutal. En el 1945 va començar a editar-se la *Guia del sardanista* i el *Carnet del sardanista*, que contenien el detall de les ballades i aplecs, un noticiari específic i notes biogràfiques dels principals compositors del gènere. També el 1945 va fundar-se a Barcelona l'Obra del Ballet Popular, legalitzada cinc anys després. Aquesta entitat va promoure diferents activitats que estaven directament relacionades amb les manifestacions de catalanisme.



Durant les Festes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat el 1947, que fou la primera mobilització de masses del catalanisme a la postguerra, va oferir una Llànvia del Sardanisme a la Moreneta. En el 1952, quan Barcelona acollia el Congrés Eucarístic Internacional, va organitzar el primer Aplec Sardanista a Montserrat, en el qual varen participar cent vint-i-dues colles.

Algunes de les iniciatives de l'Obra del Ballet Popular varen assolir continuïtat i foren molt populars a la segona meitat del segle XX, com la proclamació

anual d'una Ciutat Pubilla de la Sardana. La primera va ser Girona el 1960, arran de les propostes de la I Jornada d'Estudis Sardanistes i després de l'èxit del Dia Universal de la Sardana de l'any anterior. Cada any, el programa d'actes arrencava uns dies abans amb la Caravana de la Flama de la Sardana i continuava amb la inauguració del Monument a la Sardana, la lectura del Missatge al Món Sardanista, el Dinar de Germanor, el lliurament de la Medalla al Mèrit Sardanista, al Mèrit Musical, al Mèrit Cívic. La ritualització d'aquestes activitats ens indica que la sardana va



83

*Imatge idíl·lica de dos dels símbols de Catalunya, la sardana i Montserrat, presentats pel franquisme com a elements regionals.*

convertir-se en una reivindicació constant i programada, eficient perquè rere l'entreteniment de ballar hi havia una manifestació catalanista que superava, sense trencar-la, la permissivitat tan limitada del règim.

*Inauguració del Passeig de la Sardana de Girona l'any 1964.*





## 33 EL GUST PER BALLAR

84

L'activitat sardanista des dels anys quaranta fins als seixanta va ser, malgrat la censura, la més prolífica de tot el segle XX, l'època en què s'estrenaren més sardanes i en què es crearen més cobles. De l'any 1948 al 1952, per exemple, hi hagué una mitjana de cent dotze cobles i s'estrenaren més de tres-centes sardanes per any. Mai fins llavors la sardana havia generat tanta activitat i, seguint la llei de l'oferta i la demanda, els músics i els compositors s'afegiren a aquella inèrcia.

La sardana va continuar tenint un paper destacat a les festes majors d'arreu de Catalunya, i els

aplecs i ballades, organitzats per les diferents agrupacions sardanistes, es convertiren en certàmens multitudinaris.

Progressivament els compositors anomenats «populars», com Francesc Mas Ros, Jaume Bonaterra o Josep Saderra, van anar apartant dels programes els «clàssics» Juli Garreta, Josep Serra o Eduard Toldrà, i els instrumentistes de més renom continuaren lluint les seves habilitats a la plaça.

Els esbarts es van revifar, sovint a recer de les parròquies, i els concursos de colles van reprendre la seva activitat. Assoliren la seva màxima

*Sardana ballada com a dansa folkloritzada per una colla amb el vestit típic català i un públic que participa tan sols com a espectador.*

esplendor en aquesta època gràcies a l'elevat nombre d'aquestes agrupacions.

A la dècada de 1970, la manera de ballar les sardanes de concurs es va estilitzar i fixar segons les mateixes idees d'ordre, d'harmonia i d'uniformitat que havien imaginat els noucentistes. Sota aquestes nocions d'austeritat i de mesura, la singularització i la individualitat del ballador desaparegué per mor del conjunt.





*Ballada de sardanes a Tamariu l'estiu de 1959. Tot un espectacle per als turistes que en aquells anys, atrets pel sol, omplien les platges.*

El motiu de fons de tanta acció sardanista tenia un important component lúdic i festiu, el gust per ballar, i més en una època amb pocs espais col·lectius d'oci. Però el rerefons patriòtic, de to conservador i afirmació catòlica, hi continuava molt present. Joan Fuster es plantejava aquesta dicotomia a l'article publicat el divuit de febrer

de 1962 a *El Correo Catalán*: «Allò que caldria aclarir és si aquesta ascendent "vigència social" de la sardana respon només al seu encís, intrínsecament, o esdevé promoguda per motius que li són aliens: o sigui, si és ballada per ballar, o bé es tracta d'una "galvanització" simplement patriòtica».

## Les sardanes i el turisme

Els discos de sardanes de la discogràfica Regal feien, ja als anys cinquanta, propaganda de la Costa Brava i del Pirineu Català. Aquest bonic souvenir mar i muntanya, inspirat en *L'Empordà* de Maragall i Morera, s'anticipava a l'obertura del règim i a l'arribada massiva de turistes dels anys seixanta:

«The "sardana" is a folklore dance, essentially collective and democratic, which is danced by the Catalanian people in towns and villages, streets or plazas. Holding their hands young and old, poor and wealthy alike, group in reels or "anelles" of several persones and trace gracefully the steps of the popular dance to the tune of typical instruments played by a "cobla" band that thrills you with the original sonority of its melodies. When listening to these "sardanas" those who have visited Catalunya will be brought back to sunny sea-scented beaches in the Costa Brava or will breathe again the fragrant air of the small villages hidden in the heart of the Pyrenean valleys».

Cobla Principal de la Bisbal:  
Sardanes en la Costa Brava,  
Barcelona: Regal, 1961.

*Postal amb la fotografia d'una ballada de sardanes a la plaça de la catedral de Barcelona als anys cinquanta.*





## 34 LA SARDANA ENTRA A L'ESCOLA

86

**D**es del curs 1981-1982 la campanya «El país a l'escola», impulsada per Acció Escolar del Congrés de Cultura Popular, va incloure l'ensenyament de la sardana a les escoles, quasi sempre dintre de les activitats extraescolars. Per primera vegada els nens i les nenes omplien els patis de col·legi moguts per la dansa nacional. També fou al llarg d'aquella dècada que es van crear escoles de cobla per tot Catalunya, com a Castelló d'Empúries, la Bisbal d'Empordà, Blanes, Reus o Agramunt, entre d'altres, amb la voluntat que els joves aprenguessin a tocar els instruments de la cobla.

Aquestes dues iniciatives eren conseqüència d'un divorci progressiu entre els nous entreteniments per a joves i els valors que la sardana havia adquirit durant els anys de postguerra. En certa manera, es repetia el que havia passat a la Segona República. Per aquest motiu, ja des de finals dels anys seixanta el món sardanista es preocupava pel futur de la sardana, i alertava de la desaparició creixent d'un bon nombre de cobles arreu de Catalunya i de la manca de relleu generacional de músics i de balladors. L'alarma cada vegada es va fer més patent, i el problema va arribar fins als anys vuitanta sense una solució efectiva. Era

*Nens i nenes participant, en horari lectiu, a la cloenda de la campanya La Sardana a l'Escola de l'any 2008.*

evident que només amb la voluntat de mantenir viva la sardana no n'hi hauria prou. Calia portar a terme accions directes.

Una de les accions més significatives en aquesta orientació ha estat la campanya "La sardana a l'escola en horari lectiu", iniciada l'any 1995 i avui encara activa. Aquest programa pedagògic i divulgatiu, impulsat per la Diputació de Girona i pels Serveis Territorials de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya a Girona, té l'objectiu principal de

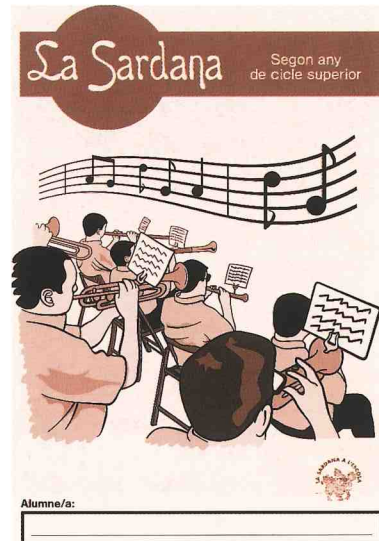


fomentar el coneixement de la sardana entre els nens i les nenes de les comarques gironines durant l'horari lectiu de les escoles. És a dir, que s'adapta al currículum escolar, de manera que coincideix amb altres matèries com l'educació física, la història o les matemàtiques.

Aquesta campanya convoca una mitjana anual de gairebé deu mil escolars. Concretament, el curs 2007-2008 n'hi van participar més de deu mil dos-cents cinquanta, en un total de cent quatre escoles i instituts de les comarques gironines. Les comarques on té més impacte són l'Alt i el Baix Empordà, el Gironès i la Selva.

Però aquest esforç encomiable no oculta una altra realitat: la molt migrada participació de la societat catalana en les ballades. Avui dia milers de nens poden aprendre a ballar sardanes de la mateixa manera que aprenen gramàtica. I així, la dansa, que mai ha estat un mer element d'oci o de cultura, ha esdevingut un instrument per a la construcció d'una identitat col·lectiva.

Josep Pla ja va intuir el preu que caldria pagar per a una normalització: “[...] la manera de ballar sardanes imposada per l'asfalt tendeix a formes oficials del folklore i, per tant, a convertir la cosa popular en una galindaina



*Portada d'un dels quaderns pedagògics, adaptats a les edats, que els monitors fan treballar als alumnes*



anomenada l'escola i l'estil. [...] Em puc figurar perfectament el que serà el sardanista de diploma i l'uniforme que portarà per ballar sardanes. Pur folklorisme!". Potser exagerava. Tanmateix, els balls també expliquen la societat que els balla.

*Grup de nenes que esperen en filera el seu torn per ballar en el Segon Concurs de Sardanes celebrat a Salt el dia 1 de maig de 1981.*



## 35 ARRIBEN LES DONES

88

La cobla ha estat, des de sempre i quasi per definició, una formació integrada per músics homes. No cal dir que un dels motius principals ha estat, fins fa relativament pocs anys, el paper secundari de la dona en els diferents àmbits de la societat, un rol que els deixava ben poc espai per al desenvolupament artístic, exceptuant aquelles economies familiars que es podien permetre una educació musical refinada per a la filla fins a l'edat de casar-se.

Al llarg del segle XIX, la plaça també era governada per rotllanes d'homes, i el fet de comptar i repartir era viscut com un senyal d'exhibicionisme masculí, sobretot per part dels

joves. El ball, i també la ballada de sardanes, era el lloc ideal per mostrar-se a les noies, per conquerir les futures parelles.

Amb la creació i ràpida proliferació de colles sardanistes a principis de segle XX, les noies s'incorporaren ràpidament al nou model de sardana, la dansa símbol de catalanisme: la sardana que tenia la necessitat de ser mixta.

No va passar el mateix, en canvi, amb les cobles. Aquestes encara serien íntegrament masculines fins els anys vuitanta. Les noies començaren a incorporar-s'hi de manera molt progressiva, i fou a l'Empordà on hi hagué més impediments, fruit d'una tradició

masculina més arrelada. L'any 2004, per exemple, només hi havia setze noies en les catorze cobles –cent cinquanta-un músics– de la província de Girona.

Maria Antònia Pujol va ser la primera dona que va formar part d'una cobla. Fou l'any 1981 a la Cobla Bages com a instrumentista de tenora. Cal recordar aquí que la filla de Joan Rigau de Torroella de Montgrí, Marta Rigau, s'incorporà per pocs mesos com a tenora a la cobla del seu pare cent anys abans.

*Cinc noies joves de la província de Girona que actualment són intèrprets de cobla.*



En les cobles que no eren de nova creació –i, per tant, mixtes ja des d'un inici–, l'arribada de les dones com a intèrprets va evidenciar l'esfondrament d'un espai de sociabilitat masculina. Per a molts músics homes, la cobla i la cobla-orquestra significava un lloc on poder evadir-se dels problemes de la feina, on poder descansar de les càrregues familiars, on poder conversar de temes «d'homes» amb els companys. Les dones es van presentar com un element extern, incòmode, davant el qual els homes ja no se sentien tan lliures.



*Concepció Ramió va ser la primera dona que va formar part, com a instrumentista de tenora i directora, d'una cobla a les comarques de Girona.*

La resistència a la incorporació femenina, sobretot per part dels músics més veterans, s'argumentava amb raons

*Judit Ferrer, Núria Casamort i Caterina Gómez, de la cobla La Principal de l'Escala a Torre de Montgó.*



indefensables: ni els instruments de cobla són massa difícils de fer sonar per les noies, ni pesen massa –en el cas de la tenora, per exemple–, ni les noies toquen malament, ni menyspreen la cobla. La prova és que quan els estudis d'aquests instruments es van normalitzar dins els plans d'estudis musicals de grau mitjà i superior, les noies també els van trobar atractius, els van estudiar i van voler tocar en cobles.

# COMPANYIA ELÈCTRICA DHARMA

al  
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

EL RETORN

D'UNA SONORITAT ÈPICA

MEDITERRÀNIA, VIBRANT!



## 36 NOVES IDEES

90

A partir dels anys 1980 van aparèixer noves propostes per tal de modernitzar la sardana i la cobla, i apropar-les a un públic més ampli i, sobretot, més jove. Algunes d'aquestes iniciatives van tenir un èxit efímer i, en general, van rebre bastants crítiques dels sectors més tradicionalistes. A banda d'això, el so característic de la cobla resultava atractiu a músics d'altres estils, com el rock o el jazz. D'aquesta inquietud van sorgir-ne experimentacions sonores que mesclaven els instruments de la cobla amb altres, tant clàssics com moderns.

L'any 1981, la Companyia Elèctrica Dharma i la Cobla

Mediterrània van actuar junts al Palau de la Música Catalana. D'aquella primera proposta d'acostament entre el rock i la cobla en va sorgir un disc i una experiència que la banda va voler repetir per celebrar el 30è aniversari. Una dècada més tard, Santi Arisa va crear la Sardanova, la sardana interpretada amb cobla, piano, baix, guitarra i bateria. De la col·laboració entre Santi Arisa & Lakatans i la Cobla Els Montgrins en derivaren diversos discs al llarg dels anys noranta, com *Punts Lliures*, *Sardanova dance* o *Aires*. Marcel Casellas és un altre dels noms de referència en la transardana –de 1987–, una innovadora manera

*Fragment de la portada del disc del concert de l'Elèctrica Dharma i la Cobla Mediterrània al Palau de la Música de Barcelona.*

d'entendre la música tradicional i popular catalana tot dotant-la d'un toc de contemporaneïtat.

Més recentment, l'any 2006, Guillamino ha creat l'espectacle experimental *Música de ball*, on les sardanes més populars dels anys 1920 i 1930 es van fusionar amb el free jazz, la música electrònica i el rock, una idea que es va fer realitat en diversos escenaris com el Festival de Músiques de Torroella de Montgrí o el Festival de Música Viva de Vic. Els músics de



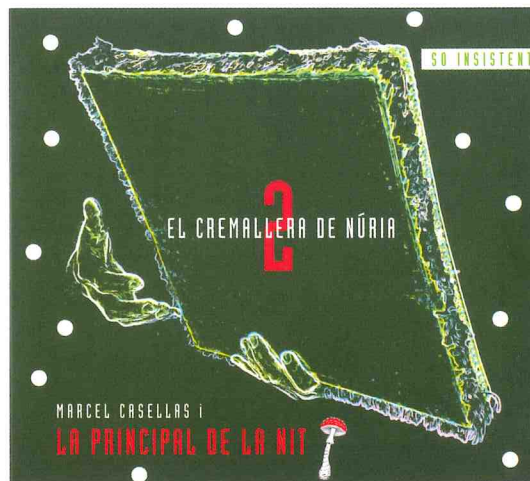
la Cobla Bisbal Jove hi van actuar juntament amb Víctor Nubla, Cheb Balowski, Linn Youki Project i altres artistes.

En els darrers anys han aparegut diverses propostes vinculades amb el ball participatiu. Una d'elles és Tarasca, la cobla del ball. Ideat per Xavier Capdevila amb els músics de la cobla Els Lluïsos de Taradell.

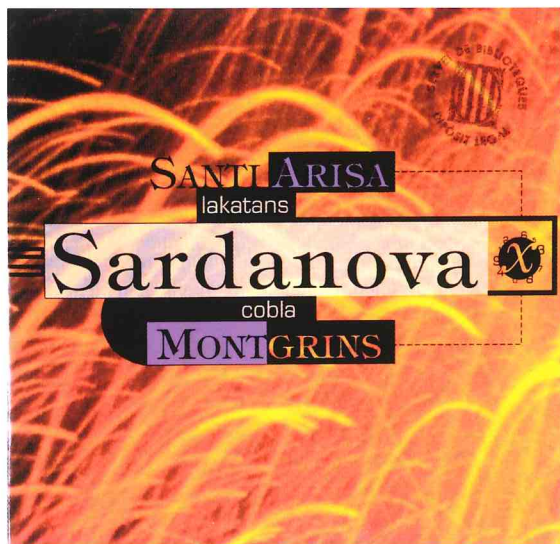
Ofereix l'amenització integral d'una festa major amb instruments de cobla, des de l'ofici religiós fins al ball de nit, reinventant la manera antiga. Un altre exemple és La Principal de La Nit, liderada per Marcel Casellas. Des de l'any 2003

proposa un ball nocturn amb bases electròniques, instruments de cobla i veu «rapejada».

Els instruments de la cobla, igualment, s'han integrat circumstancialment a les composicions i formacions clàssiques, en grups de cambra, dins de l'orquestra simfònica, o com a instruments solistes amb acompanyament de piano o orgue. Són projectes atractius i d'aparença innovadora, que



*Disc El cremallera de Núria de Marcel Casellas i La Principal de la Nit, publicat l'any 2006.*



*Disc que Santi Arisa & Lakatans i la Cobla Els Montgrins enregistraren amb sardanoves l'any 1993.*

continuen la tradició simfònica iniciada la dècada de 1920 per autors com Juli Garreta, Joan Lamote de Grignon i Robert Gerhard.

Actualment són diversos els compositors que sense allunyar-se de la forma sardana i dels instruments de la cobla busquen treure'n nous efectes i noves sonoritats. Sovint aquesta recerca topa amb un món sardanista que s'aferra a les sardanes antigues, «les de tota la vida», sense interessar-se gaire per l'obra dels compositors joves.



## 37 SO JOVE

92

**E**ls esforços dels anys vuitanta perquè els joves s'interessessin pels instruments de cobla ha donat resultat. Les cobles s'han rejuenit substancialment els darrers trenta anys, i actualment hi ha un abundant nombre de músics amb edats compreses entre els 16 i els 35 anys.

Paral·lelament a la incorporació de nois i noies joves a les cobles, han anat deixant aquesta activitat una franja de músics entre els 35 i els 55 anys. Són relativament pocs els d'aquesta edat que poden –o volen– compaginar la seva tasca laboral amb una altra feina, la vida familiar i les actuacions musicals

anuals. Els que continuen solen ser els que es dediquen professionalment a la música, alternant les actuacions amb classes o altres activitats fora de la sardana. El paisatge humà de les cobles ha quedat fragmentat bàsicament en dos blocs: músics joves i músics veterans que, un cop jubilats de les seves feines principals, segueixen tocant perquè tenen temps lliure.

Els instrumentistes joves continuen acceptant les velles estructures sardanistes, amb les ballades i els aplecs, malgrat que sovint se senten més atrets per les noves propostes. Ja no tenen el reconeixement social del «senyor músic», el que arribava al

*Alumnes de l'Escola de Cobla de la Bisbal d'Empordà durant el concert d'entrega de premis del VI Concurs Conrad Saló de composició de sardanes el 30 de novembre de 2008.*

poble a l'inici de la festa major i era acollit com un «divo». Tocar en una cobla ja no és un ofici distingit, sinó una manera perquè l'instrumentista jove pugui guanyar-se un primer sou, i més endavant un sobresou.

Pel que fa als balladors, i a la inversa del que passava als anys vuitanta, la balança s'ha capgirat, i són ara els sardanistes els que han disminuït en nombre i n'ha augmentat notablement la mitjana d'edat. S'ha produït, per



tant, una separació generacional molt gran entre la majoria de músics i els balladors, ja que molts dels membres de les associacions sardanistes superen la seixantena i la setantena. Són molt pocs els joves que ballen a la plaça. I dels pocs que hi ballen, la majoria formen part de colles de competició que aprofiten la ballada per assajar a l'aire lliure. Però les colles de joves que participen en concursos també disminueixen cada any.



Les ballades de sardanes han perdut gran part de la rellevància social que tenien. Han quedat limitades a sectors d'iniciats, molt separats del gruix de la societat contemporània. Fa molt

temps que el ball ha deixat de ser el centre de l'oci i de la relació entre els joves. I dins de la gran varietat de propostes de ball, les sardanes han quedat reduïdes a unes ocasions i a uns grups molt

*Ballada de sardanes al pavelló esportiu de Sant Quirze de Besora amb la Còbala Jovenívola de Sabadell el febrer de 2008.*

93



concrets. Per altra banda, i més que mai, els instruments i els elements rítmics i melòdics de les sardanes s'utilitzen en diversos gèneres i en ambients allunyats de les ballades: música tradicional catalana i fusionada amb altres tradicions, música simfònica i de cambra, música moderna, cançó d'autor, cant coral, havaneres, concerts de festa major i actes institucionals.

*Ballada de sardanes a Monells el gener de 2008 amb la còbala La Bisbal Jove.*

## Bibliografia

AYATS, Jaume (dir.); CAÑELLAS, Montserrat; GINESI, Gianni; NONELL, Jaume; RABASEDA, Joaquim. *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2006 (Col·lecció Camí Real, núm. 26). 84-232-0698-X.

CAPMANY, Aureli. *Com es balla la sardana*. Barcelona: Salvador Bonavía, 1922.

CORTADA, André. *Cobles i joglars de Catalunya-nord*; Perpinyà: El Trabucaire, 1989. B.40.798-89

GABRIEL, Pere. *El catalanisme i la cultura federal. Història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*; Reus: Fundació d'Estudis Socials i Nacionals Josep Recasens i Mercadé, Fundació Campalans i Emprius Club d'Opinió, 2007. 978-84-935924-0-0

GINEBRA, Rafael (ed.). *Condemnades per bruixes: processos judicials als Valls i al Moianès a principis del segle XVII*. Granollers: Associació Cultural Modilianum, Museu de Granollers i Museu d'Història de

Catalunya, 2007. (Treballs del Museu de Granollers, núm. 5). 978-84-87790-59-1.

MAINAR, Josep. *La Sardana: dansa nacional, dansa viva*. Barcelona: Dalmau, 1986, (Nissaga 6). 842320250X

MARFANY, Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Editorial Empúries, 1995 (Biblioteca Universal Empúries, núm. 77). 84-7596-456-7.

MARTÍ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*; Barcelona: Ronsel, 1996. 84-88413-43-2

PELLA i FORGAS, Josep. *Historia del Ampurdán*. Barcelona: Luis Tasso y Serra, 1883.

RAMIÓ, Concepció. "La sardana, la música de cobla i els esbarts", dins *Història de la Música catalana, valenciana i balear*, vol. VI (acompanyat d'una selecció de músiques en un CD). Barcelona: Ed. 62, 2001, p. 19-120.

## Agraïments

Agraïm l'ajut i informació que ens han facilitat: Xavier Alsina, Robert Avril, Josep Amores, Montserrat Bergadà, Dani Carbonell, Núria Casamort, Anna Maria Casassas, Rafael Català, Marie-Ange Falquès, Biel Ferrer, Judit Ferrer, Gianni Ginesi, Caterina Gómez, Meritxell Martí, Frederic Mayol, Maria Carme Montaner, Oriol Oller, Josep Pujol, Maria Antònia Pujol, Concepció Ramió, Emili Rams, Josep Ros, Núria Rutllan, Maria Sadurní, Cesc Sans, Santi Soler, Laura Thomas, Enric Torrent, Nati Vilanova i Lali Vilert.



## Procedència de les il·lustracions i les fotografies

Museu d'Història de la Ciutat de Girona, 10, 21. Museu de Ceràmica de Barcelona, 11. Biblioteca de Catalunya, 12, 17, 22, 29, 30, 33, 39, 69. Jaume Ayats, 14. Josep Maria Cañellas, Àlbum Rubaudonadeu, Biblioteca Fages de Climent de Figueres, 15, 48, 71. Col·lecció particular de Gabriel Ferré, 15. Tomàs Padró, 16. Autor desconegut, col·lecció particular d'Andreu Cortada, 20. Can Quintana Museu de la Mediterrània, 21, 25, 34, 35, 38, 43, 51, 53. Casa de Cultura de Girona, 23. Autor desconegut, col·lecció particular Jaume Nonell, 25. Esther Sanromà, Biblioteca de l'Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, 26, 43, 75. Charles Clifford, 28. Arxiu Històric Comarcal de la Bisbal d'Empordà, 30. Autor desconegut, col·lecció particular de Magdalena Manté, 32. J. Ballell, Fons Alemany, Arxiu Municipal de Blanes, 35. Sarradell, 37. Josep Pujol, 37. Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, 40, 59. Autor desconegut,

47, 63, 71, 72, 79, 83; Valentí Fargnoli, 49, 51; UNAL, 73: CRDI, Ajuntament de Girona. Anna Costal, 42, 44, 46, 57, 67, 92, 93. Col·lecció particular de Ramon Prats, 50. Joaquim Rabaseda, 54, 88. Frederic Ballell Maymí, 56. Francesc Botet, 93. Fèlix Ruiz García, Arxiu d'Imatges de Reus, 58. Arxiu Metalquímia, 60. N. Coma, Fons EMB, 62; autor desconegut, Fons DdG, 82; A. Campañá, Fons DdG, 84; Comalat, Fons Comalat, 87: INSPAI, Centre de la Imatge de la Diputació de Girona. Pere Duran, 86: INSPAI, Centre de la Imatge de la Diputació de Girona. Emili Casas, Arxiu Històric Comarcal de la Bisbal d'Empordà, 64. Josep Massana, 65. Fons Arellano, Arxiu Històric Musical, Museu de la Música de Barcelona, 68. Autor desconegut, col·lecció particular d'Anna Maria Casasses, 69. Arxiu Municipal d'Anglès, 78. Valentí Fargnoli, Col·lecció Ramon i Assumpció Bover, Arxiu d'Imatges de l'Ajuntament de Salt, 79. Ferran Vilaclara, Arxiu de la Cobla La Principal de

l'Escala, 89. Autor desconegut, col·lecció particular de Concepció Ramió, 89.

## Monografies locals

Darrers títols publicats

La Vall de Campmajor  
per Joan Fort

Santa Pau  
per Salvador Reixach

Jafre  
per R. Alberch i J. Viñas

Llançà  
per Josep Clavaguera

Llanars  
per Agustí Dalmau

Llívia  
per R. Garriga, M. Vilaseca i J. Vinyet

Riudellots de la Selva  
per Elvis Mallorquí (coord.)

Boadella d'Empordà  
per David Serra

Vilanant  
per Pere Borrat i Antoni Egea

Bàsacara  
per Albert Riera

Cabanes  
per Josep M. Bernils

Sant Feliu de Pallerols  
per Xavier Solà

Sant Pere Pescador  
per Marisa Roig

Lladó  
per Joaquim Tremoleda

Castellfollit de la Roca  
per Jesús Culebras

Sant Joan les Fonts  
per Xavier Valeri

Miànigues  
per Pau Viladiu, David Sala

Darnius  
per Josep Maria Bernils

Torroella i l'Estartit  
per Antoni Roviras i Enric Torrent

La Bisbal  
per Jordi Frigola

Fortià  
per Erika Serna i Joan Serra

Celrà  
per Taller d'Història de Celrà

Viladamat  
per Josep Casas

Setcases  
per Jaume Cabeza

La Vall de la Pera  
per Henry i Dídac Ettinghausen

La Tallada d'Empordà  
per Josep Casas i Narcís Gibrat

Calonge i Sant Antoni  
per Centre d'Estudis Calongins

Rabós d'Empordà  
per Rosa M. Moret i Erika Serna

Les Preses  
per Maria Estrella Arbat

Vilaür  
per Josep Casas i Victòria Soler

Sant Llorenç de la Muga  
per Marià Baig

Sarrià de Ter  
per Javier Antón Pelayo

Corçà  
per Maria Carme Guell

Cantallops  
per Antoni Cobos, Lluís i Miquel Serrano

Foixà  
per Jesús Culebras

Pals  
per Jordi Cortés i Roser Serra

Fontcoberta  
per J. Colomer, E. Costa, M. C. Domènech i P. Llorens

Argelaguer  
per Josep Vilari i Vergés

## Guies

Darrers títols publicats

Els protestants  
per Josep Clara

La tramuntana  
per J. M. Dacosta  
i X. Febrés

El Montseny  
per J. M. Rueda i J. Tura

L'electricitat  
per M. Pous i J. Callol

El periodisme  
per Lluís Costa

Els glacials  
per Jordi Fernández

L'excursionisme  
per Jordi Dalmau

La Girona dolça  
per J. V. Gay i N. Puigdevall

Les campanes  
per Carles Sapena

La ciutadella de Roses  
per C. Díaz, H. Palou  
i A. M. Puig

El teatre  
per Pep Vila

Els museus  
per G. Alcalde i J. M. Rueda

Els refugiats  
per Mercè Borràs

Per les esglésies  
per J. M. Marquès

Les Guillerries  
per Emili Rams i Josep Tarrés

El modernisme  
per Pilar Soler

El contraban  
per M. Aguilar, J. Maymí, J. Ros  
i X. Turró

Els centres d'estudis  
per Josep Sapena

Cementiris i sepelis  
per Dolors Grau

Balnearis i aigües minerals  
per J. Ferrer i J. V. Gay

Els molins  
per Lídia Donat i Xavier Solà

Els ermitans  
per Carles Sapena

L'assistència sanitària  
per Rosa Maria Gil Tort

La Pedra seca  
per Marià Sàez

Els boscos  
per Josep Gordi

L'escola  
per Salomó Marquès, Jordi Feu  
i David Pujol

El barroc musical  
per Josep Pujol

Els noms de lloc  
per Joan Fort

Hospicis i hospitals de pobres  
per Miquel Borrell

Fars i senyals marítics  
per David Moré

La Costa Brava  
per Carolina Martí i Rosa M. Fraguell

Els ponts  
per J. Víctor Gay i Carles Gay

Puigbert  
per Emili Rams i Josep Tarrés

Els sentits d'Eros  
per Pep Vila

Fragments del gòtic a Girona  
per Joan Molina i Figueras

La vinya i el vi  
per Eduard Puig i Vayreda

La terrissa negra  
per Marià Sàez



En els dos darrers segles, les sardanes s'han transformat vertiginosament. Aquest llibre presenta un conjunt ampli de retalls d'una història sorprenent i apassionant que retrata des d'un punt de vista inèdit l'evolució de la societat gironina.

**Jaume Ayats i Abeyà**, violinista, doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona i professor d'etnomusicologia a la UAB i a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Investigador de les músiques orals al Mediterrani occidental.

**Anna Costal i Fornells**, tenora i llicenciada en Història i ciències de la música per la Universitat Autònoma de Barcelona. Investigadora de la música escènica i de ball de la segona meitat de segle XIX. Actualment realitza una tesi doctoral sobre Pep Ventura.

**Joaquim Rabaseda i Matas**, compositor, doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona i professor de l'Escola Superior de Música de Catalunya. Investigador de les músiques audiovisuals i dels autors simfònics catalans de principi del segle XX.



GUIES



Diputació  
de Girona



Fundació Caixa Girona