



LA MÚSICA COM A FENOMEN SOCIAL. LA SARDANA A LA COMARCA D'ÀNOIA

CONCEPCIÓ RAMIÓ I DIUMENGE

La música és l'activitat artística que més eficaçment vehicula emocions i sentiments i, per tant, de manera tàcita és la que posseeix més poder de cohesió social. Vinculada o no a continguts literaris, el seu caràcter abstracte i la seva recepció auditiva —el sentit que més predisposa a la interiorització— són els factors que contribueixen a fer que sigui utilitzada per a múltiples finalitats, actuant com a eina ideològica, com a producte artístic, com a mitjà per realitzar contactes personals, com a via terapèutica, com a font d'entreteniment o tan sols per ornamentar sonorament l'ambient.

Els gèneres musicals d'avui dia, per la seva banda, representen marques socials que transfereixen importants continguts ideològics. Són innegables les connotacions polítiques de certs tipus de música com la militar o els himnes nacionals i, en el nostre país per exemple, el ressò que han obtingut en el seu moment fenòmens musicals com la Sardana o la Nova Cançó, derivats de la manifestació d'un esperit col·lectiu, sigui de consciència nacional o de reivindicació de les llibertats. En l'actualitat, les músiques vinculades a l'electrònica i sorgides del rock són exponents de la proliferació de tendències en els joves, alhora que representen col·lectius designats pel mateix nom, gairebé sempre d'arrel anglosaxona (funky, punky, rap, ska, i els diferents subgrups dins els heavy metal: gothic, death, doom, trash, etc.), sense deixar de banda la més generalitzada música màquina i el particular rock català. Altres gèneres com el jazz, el minimalisme i la música contemporània són sustentats normalment per minories intel·lectuals i consumidores d'art, mentre que les

músiques ètniques i el New Age les associem als adeptes a les ciències i filosofies no oficials, dites alternatives.

El gènere clàssic, per la seva part, pren distància de la realitat quotidiana i adquireix un tarannà eminentment elitista i segregador, legitimat públicament fins al punt que certs melòmans, que no consideren com a veritable música la creada en d'altres gèneres, ho poden declarar amb relativa impunitat. Així doncs, la base de l'aprenentatge musical que es treballa amb cura als conservatoris i escoles de música com a mare de totes les músiques, es realitza a través d'aquest gènere com a model. El seu conreu esdevé una tasca arqueològica i divulgativa que protegeix el valor estètic, universal i absolut de les obres històriques, valor que prima per damunt de qualsevol altre amb connotacions socials i circumstancials (eficàcia, èxit, prestigi, etc.).

Cal tenir en compte, a més a més, que poques vegades les cultures presenten la música independent d'altres vessants de la comunicació artística, llevat de puntuals manifestacions anomenades paramusicals —xiulets, reclams, tocs de campana, esquellots, tocs de diana, etc.— d'índole eminentment utilitària. Tot responnent a una funció determinada dins l'estructura social, l'existència de fenòmens que abracen la tríada paraula-música-dansa ha estat constant en la història dels col·lectius humans. La independència, d'una banda, d'un fil argumental, i de l'altra, d'una funció, sigui ritual, simbòlica o social, assoleix una màxima expressió a l'època moderna de la nostra civilització occidental. Proveïda d'un llenguatge que emergeix exclusivament de la seva substància, la música s'ha

pogut emancipar de les seves germanes atàviques en posseir una sintaxi sonora aliena a qualsevol aspecte extramusical. En aquest sentit, el poder cohesionador i paradigmàtic del llenguatge mètric i tonal clàssic va permetre, a la segona meitat del segle XVIII, considerar la noció de música pura, i elevar la seva categoria per damunt de la vinculada al gest o al drama.

Per la seva banda, l'aparició de la serenata o concert, esdeveniment social destinat a l'audiència atenta d'obres musicals, possibilità que les obres interpretades poguessin ser valorades com a productes artístics aïllables, és a dir, com a composicions autònomes amb una forma i un temps propis. Així és com, actualment, en una sala de concert, un mateix tipus de públic pot gaudir d'un ventall de formes musicals diverses: una suite barroca, una missa, variacions sobre un tema popular, una ària d'òpera, etc.; l'origen d'aquestes formes, però, havia respost a funcions ben diferenciades. Restant obsoleta la seva funció original, aquestes obres han estat incloses en el cànon artístic de la música clàssica tot assolint un nou status i esdevenint productes per a la contemplació estètica. Molts són els exemples de tipus de música que han experimentat una transformació de la seva funció amb el pas per la història, restant gairebé inalterable la substància originària. En aquest article volem centrar-nos, però, en una de les manifestacions populars catalanes de curiosa i significativa metamorfosi social: la sardana.

LA SARDANA

La sardana moderna és una dansa considerada originària de l'Empordà; no obstant això, la seva forma arcaica no fou exclusiva d'aquella comarca sinó que constituïa un tipus de dansa estesa per la Catalunya Vella. Des del punt de vista etnomusicològic, ha travessat diversos estadis i s'han conegut diverses accepcions del seu significat social. En un primer moment, representava una manifestació relativament llibertària de divertiment del poble en

alguns indrets, mentre en d'altres desenvolupava una funció ritual. En un segon estadi, després de transformar-se a l'Empordà en una forma musical de potencial considerable, passà a ostentar la categoria simbòlica de dansa nacional identitària. Finalment ha esdevingut un reducte nostàlgic i obsolet, fixat per cerimonials que malden per conservar intacta la seva essència. Des del punt de vista del valor estètic de la música, fou gràcies al caràcter identitari i simbòlic de la sardana en la seva segona etapa, o etapa d'esplendor, que possibilità que els millors compositors catalans del segle XX, immersos en l'esperit nacionalista (Morera, Garreta, Casals, Manén, Toldrà, Lamote de Grignon, etc.) s'interessessin per aquesta expressió popular i genuïna i, sota la forma de dansa, es creessin obres d'una vàlua considerable, en cap cas negligibles per la historiografia musical, sigui quina sigui la seva tendència. A la comarca d'Anoia, precisament, la sardana ha tingut presència en moments claus de la seva història des d'abans d'esdevenir dansa empordanesa, essent, com veurem, un important testimoni de la seva variable funció.

De fet, "sardana" és una locució genèrica que tradicionalment s'ha aplicat al fet de dansar en rodona, intercanviable amb el terme de ball rodó. Els primers testimonis documentals on apareix aquest nom pertanyen a l'època de la Contrareforma, quan era anatemitzada per les jerarquies eclesiàstiques. El primer document data del 5 d'agost de l'any 1552, i procedeix del Consell de la Universitat d'Olot, o Ajuntament, que prohibia ballar "*...lo ball de la sardana y altres balls desonestes ...*". Es troben altres documents anàlegs: el 1573, a Girona, un edicte del bisbe condemnava els abusos que tenien lloc dins la catedral, on els joglars cantaven cançons considerades deshonestes i ballaven sardanes. La proscripció més dràstica es troba a Vic, en una disposició sinodal de 1598, en llatí, que prohibia sota pena d'excomunió, tocar allò que "*vulgarment se'n diuen cerdanes*". El Consell de la Universitat d'Igualada emetia un edicte, poc més benèvol, el 22 d'agost de 1610, on figurava "*...Item determina dit honorable consell que no's ballen de aquí al devant en la plassa serdanes per a*

*ser ball deshonest, y que de ninguna manera se balle en divendres...*¹

D'etimologia i, per tant, d'origen incerts, la sardana al segle XVI era, tal com mostren els exemples anteriors, una dansa popular i profana en voga estesa per la Catalunya Vella. En el segle XVII, perdé l'estigma diabòlic i penetrà en els àmbits aristocràtics. Tanmateix, en les cròniques del *Calaix de Sastre* del baró de Maldà, al segle XVIII, se segueixen presentant les sardanes com a danses de plaça que, succeint els balls de caràcter solemne com el Ball Pla, els Ballets o el Contrapàs, invitaven el baix poble a la disbauxa.² Segons les vagues descripcions donades, la forma coreogràfica d'aquests tipus de dansa poc deuria tenir a veure amb el que coneixem avui dia; més aviat s'apropava al tipus de dansa anomenada corrandà, tenint en comú el caràcter universal i desimbolt de la melodia —i en algun cas del text— i la disposició coreogràfica informal en rotllana o cadena.

Al marge d'aquestes danses citades, nombrosos materials folklòrics ens mostren que existien tonades en diferents contrades catalanes que s'anomenaven sardana. El denominador comú de la majoria de danses d'aquestes característiques era, des del punt de vista musical, poc més que un caràcter i “tempo”, en mètrica regular binària. Des del punt de vista coreogràfic figuraven com a final d'una sèrie de danses que es constituïen com a suite: normalment contrapassos en les comarques septentrionals i altres balls selectes en les comarques interiors, coincidint amb les descripcions que en féu el baró de Maldà. Aquest seria el cas de la darrera part del conegut *Ball dels quatre cantons* dels Prats de Rei³ que, tot i que figura com a sardana en els documents històrics, és ballat en rotllana com a

corrandà.

Un altre important document que acredita l'existència de sardanes en les nostres contrades és l'anomenat *Llibre d'Orgue de Calaf*. En moltes poblacions la parròquia permetia a l'organista les anomenades “llibertats d'orgue” o improvisacions sobre tonades populars, que se solien dur a terme durant les festivitats nadalenques a fi d'amenitzar el poble. Com a resultat d'aquestes pràctiques s'han conservat valuosos Llibres d'Orgue, molts d'ells copiats a mitjan segle XIX, que contenen veritables col·leccions folklòriques. El *Llibre d'Orgue de Calaf* és un manuscrit signat per Jaume Carrer, antic prevere organista d'aquesta població, que du la següent inscripció a la coberta: “Orga/ cançons/per/ Nadal”. Actualment es troba en possessió del musicòleg i folklorista Josep Crivillé i Bargalló, el qual ha donat a conèixer set peces que hi figuren com a sardana.⁴ Curiosament aquestes set tonades s'apropen més que d'altres sardanes tradicionals al perfil formal de sardana curta o antiga, corresponent a la forma embrionària existent a l'Empordà abans que n'emergís la variant més evolucionada, la sardana llarga, o el que avui dia entenem per sardana. Aquest perfil embrionari consistia en dues frases de vuit compassos binaris compostos, en mode major, caràcter alegre i començament anacrúsic. Això voldria dir que la forma musical d'aquest tipus de dansa sí que mantenia unes mateixes constants en diferents punts de Catalunya. No era, doncs, una forma exclusiva de les comarques septentrionals del litoral català.

La sardana tornava a les terres de l'interior a principis del segle XX, després d'haver experimentat una inusual transformació a les comarques gironines durant el segle XIX. Ja no es tractava d'una simple forma musical de dues frases simples que es repetien segons una tradicional recurrència; les frases esde-

1. Per a més informació vegeu Nolasca Rebull, *Als Orígens de la Sardana*, Rafael Dalmau Editor, “Episodis de la Història” núm. 204, Barcelona 1976.

2. Una relació exhaustiva de les cites l'ofereix Aureli Capmany, *La sardana a Catalunya*, Montaner i Simon, Barcelona 1948, p. 62-66.

3. Inclòs en l'oratori per a orquestra, cors i solista, *Nadal “El Pessebre de Prats de Rei”*, de Mn. Valentí Miserachs.

4. Josep Crivillé i Bargalló, *Música Tradicional Catalana III*, Danses, 1983, Clivis, Barcelona, pp.105-115.

vingueren extenses seccions i presentaven una forma lliure i versàtil, capaç d'acollir un important vessant líric o bé un caràcter èpic i descriptiu, fins a poder donar cabuda a melodies, ritmes, girs harmònics d'influència diversa, que fomentaven la creativitat dels compositors. Amb aquestes característiques, la sardana s'havia estès des de l'Empordà i s'havia posat de moda en la majoria de comarques de tradició contrapassaire des de mitjan segle, utilitzant com a base instrumental la típica cobla, augmentada amb instruments de banda. Durant l'últim quart del segle XIX cobrà ressò en d'altres comarques com a dansa empordanesa i incidí especialment a Barcelona, a causa de la immigració procedent de l'Empordà, la Selva i la Garrotxa. Com a resultat de tot un procés instauratiu que arrenca en aquesta època i que té a veure amb els moviments de la Renaixença i el catalanisme burgès il·lustrat, la sardana circularia a finals de la centúria com a dansa nacional i representativa de tots els catalans, tot adquirint, doncs, una funció simbòlica. Així és com s'inicià l'expansió per tot Catalunya d'aquesta antiga dansa transformada. Aviat circularen arranjaments de les peces de més èxit per a conjunts instrumentals diversos, tot i que el conjunt instrumental genuí era la cobla empordanesa consolidada amb onze o dotze músics.

LA SARDANA A IGUALADA

La primera vegada que es té notícia d'una sessió de sardanes a la ciutat d'Igualada fou el 1888, oferta precisament per una famosa parella de Gralls del Camp de Tarragona; més tard, el 1898, la Banda Municipal interpretava la peça *Sardana de Garín*,⁵ junt amb l'anunciat "Ball de l'Empordà" en un concert als jardins de l'Ateneu, on, segons les cròniques, alguns joves es disposaren a la dansa.⁶ Si aquestes

5. De l'òpera del mateix nom de Tomàs Bretón, estrenada al Liceu de Barcelona l'any 1892. Havent gaudit d'un èxit inusitat, s'incorporà als repertoris de les bandes i altres formacions instrumentals.

dues referències provenen d'una època en què encara es considerava la sardana una dansa empordanesa que havia tingut un cert ressò arreu de Catalunya, no ocorre així a partir de l'any 1905 quan, davant l'afecció creixent, es contracta per a la Festa Major la cobla Nova Armonia de la Bisbal a fi d'oferir "concerts sardanístics". Durant la tardor, l'Orquestra de l'Ateneu ja ofereix sessions de sardanes. L'any següent es contractà la cobla La Principal de la Bisbal i les sardanes interpretades regularment en concert eren ballades per una gran part d'assistents. El 1907, es féu venir La Principal de Peralada, i es constituí la primera secció sardanista a l'Ateneu, l'objectiu de la qual era fomentar la dansa entesa ja com a dansa nacional de Catalunya. El 1908, molts socis de l'entitat ja sabien ballar sardanes. Després del declivi dels anys següents a causa de les circumstàncies polítiques, la sardana continuaria mantenint una important representació a la ciutat fins a la guerra civil, a través de l'Agrupació Sardanista. La sardana en tots aquests temps servia com a eina cultural i ideològica.

LA SARDANA EN TEMPS DEL FRANQUISME, I AVUI

El règim dictatorial de Franco intentà reduir la cultura catalana a simple folklore i això féu que el moviment que sustentava el fenomen musical de la sardana patís de manera diferent la sotragada en les comarques gironines, terres d'on era originària, que en el territori on s'havia estès com a fenomen d'identitat nacional. Mentre en les primeres la dictadura els donà via lliure, sempre i quan es manifestés únicament com a activitat folklòrica i tradicional, en les segones reprimí tot índex de símbol nacionalista, per la qual cosa molts grups sardanistes restaren abolits i d'altres inactius. Tanmateix, des del règim es permeteren i, fins i tot es fomentaren, els con-

6. Segons la revista *El Ateneo* del mes de juliol de 1898. Una informació exhaustiva de la sardana i l'Ateneu Igualadí es troben a Salvador Riba i Gumà, *Ateneu Igualadí de la Classe Obrera, 1863-1939*, Igualada 1988, p. 353-359.

cursos de colles. En ells la rivalitat entre els joves dansaires distreia qualsevol altra connotació ideològica. Amb aquestes condicions, i durant els anys quaranta i cinquanta, la sardana recobrava vigor dins una línia cada cop més populista fins que, ja en els anys seixanta, amb el desenvolupament econòmic i la recuperació d'una consciència de llibertat per part de les noves generacions d'intel·lectuals, el seu prestigi social decauria progressivament.

El sardanisme, llavors, eminentment tradicionalista i conservador, refractari a acceptar la contingència històrica, pren mà d'unes formes rituals amb la finalitat de fer prevaler essencialismes. D'aquesta manera esdevé un col·lectiu cada vegada més marginal, autosuficient i envellit, rebutjat per les joves generacions que veuen en la sardana un producte caduc. Com a conseqüència d'això, atesa la càrrega simbòlica que havia representat el moviment sardanista i que encara semblava representar de manera submergida, els veterans sardanistes de la resistència, a fi de "mantenir viva la flama", inauguraven a finals dels cinquanta i en els seixanta importants cerimonials. El més representatiu de tots ells fou la instauració de La Ciutat Pubilla, celebració que tindria caràcter anual; la primera ciutat nomenada fou Girona, l'any 1960. Igualada ho és el 1974, a les acaballes del règim repressiu. Amb les festivitats de celebració de La Ciutat Pubilla, Igualada s'abocava a una representació epigonal de caràcter simbòlic i festiu, assentada en uns models ja poc significatius i que no s'implicava en reivindicacions polítiques.

Lluny d'"hereus i pubilles", el catalanisme combatiu de la transició política defensaria una via més universalista i menys essencialista que aquella de principis de segle, amb la qual hagués estat difícil presentar-se en el panorama polític del moment, sobretot tenint en compte l'alt índex d'immigració. Tanmateix, en els estaments oficials, en el si dels partits i en els mitjans de comunicació, la por a no ser confosos amb un catalanisme folklòric determinà l'aparició de prejudicis fins al punt de crear uns programes culturals ambigus. Un exponent d'aquesta situació és el fet que, fins la dècada dels noranta,

les institucions han estat refractàries a acceptar i protegir aquells llegats culturals del país que encara no s'havien reconegut internacionalment. Els sardanistes, per la seva banda, continuaven representant el catalanisme romàntic caduc que avergonyia les institucions, tota vegada que l'important contingut moral dels seu discurs no casava amb els temps. D'aquesta manera, tot el valuós llegat de música de cobla aconseguit durant els anys d'esplendor del sardanisme —entre 1920 i 1936— encara està esperant la merescuda protecció oficial d'ençà del temps de la República.

La funció de la sardana, doncs, ha fet un tomb important en el si de la societat, pel fet que aquesta dansa actualment ja no representa tots els catalans sinó un col·lectiu concret d'aficionats. El gènere de música de cobla, per la seva banda, gaudeix encara de vigor gràcies al sardanisme i ha esdevingut un gènere entre tants. Malgrat aquesta simple i natural realitat, seria bo de desitjar que en un futur es pogués gaudir estèticament de les millors composicions que han conformat el cànon d'obres i sardanes per a cobla, amb independència del seu significat ambiental. Actualment ja hi ha sectors que hi posen fil a l'agulla: Catalunya Música, l'Associació Catalana de Compositors, alguns ajuntaments... Perquè això sigui possible a nivell general cal, d'una banda, que es dissipin els prejudicis i, de l'altra, que els sardanistes renunciïn a les antigues pretensions globalitzadores del seu discurs. La resta ho disposarà la improgramable història de la societat.

CONCEPCIÓ RAMIÓ I DIUMENGE (Girona, 1961) és compositora i professora al Conservatori d'Igualada i a l'Escola de Música de Capellades, i directora de la cobla Juvenil de Bellpuig. Ha impartit cursos de música del segle XX, i el seu àmbit de recerca des de 1997 és la música de cobla, tema respecte del qual ha col·laborat amb Edicions 62.