

Sobre el Ball de l'Àliga

1. JUSTIFICACIÓ

Que la Patum sense música seria tota una altra cosa s'ha dit mantes vegades: la música n'és un element indispensable. L'origen de les melodies és divers: tonades tradicionals, ritmes de moda que en el seu moment van fer fortuna i van quedar lligats a la festa, i peces d'autor. Entre totes elles, però, en sobresurt una: el Ball de l'Àliga.

Sobre aquesta música, en el llibre *Patum!*, l'Albert Rumbo es fa ressò d'alguns comentaris, com ara que té un "evident regust oriental" o que és "extraordinàriament semblant a un determinat cant gregorià". Bé, jo fa molts anys que escolto (i toco!) el Ball de l'Àliga i el "regust oriental" no se m'ha fet gens "evident". Pels occidentals, la música oriental sona especial perquè es basa en uns modes anomenats *maqâm*. D'aquests *maqâm* n'hi ha de diversos tipus, més o menys semblants a les nostres escales, però n'hi ha un que té una sonoritat molt particular (i és el que ràpidament identifiquem com a oriental). (Fig. 1)



Figura 1

Aquest tetracord s'anomena *hijaz* (i el mode que el conté, *maqâm hijaz*). Les seves particularitats són el semitò que separa els graus 1 i 2 (que li dona una sonoritat de cadència frígia, en termes occidentals) i la segona augmentada que hi ha entre el 3 i el 4. Aquest mode va arribar a Catalunya amb la invasió àrab i va influir en la nostra música; la prova la tenim, per exemple, en una cançó tan nostra com *El cant dels ocells*: (Fig. 2)

Les dues sèries de notes indicades, especialment la segona, mostren ben explícitament el tetracord *hijaz*. Doncs bé, en tot



Figura 2

el Ball de l'Àliga, ni la cadència frígia¹ ni la segona augmentada no hi apareixen ni una sola vegada.

Sobre el possible origen en el cant gregorià, ens caldria saber quin és aquest "determinat cant" per poder-los comparar però, igualment, voldria fer un parell d'observacions. En primer lloc, les nostres escales diatòniques contenen set notes, les mateixes set notes dels modes medievals dels quals provenen; les combinacions i permutacions són moltes però limitades. Només el *Liber Usualis* conté gairebé dues mil pàgines de música escrites amb aquestes set notes; vull dir que si l'analitzéssim detingudament, segur que ens apareixerien molts fragments semblants a tonades conegudes, sense que això volgués dir que s'haguessin inspirat en aquell cant. I, en segon lloc, hem de tenir en compte que la configuració melòdica del cant gregorià evitava de totes les maneres la cadència per semitò ascendent (els modes amb final a la nota fa –lidi i hipolidi– no fan mai la cadència 7-1, ni tan sols deixen

sentir el 7 a prop de la cadència); l'únic fragment del Ball de l'Àliga que presenta les cadències amb la sensible lleugerament emmascarada i que podria coincidir amb algun fragment gregorià és la primera frase (compassos 1–7), però això no pressuposa, de cap manera, el seu origen.

Una altra teoria més consistent és la que proposa el musicòleg Josep M. Vilar en un article al núm. 35 de L'EROL. Aquest musicòleg compara la música del Ball de l'Àliga de Barcelona amb el de Berga i proposa que l'un pot tenir el seu origen en l'altre. Si Berga volia una Àliga com la de Barcelona, bé podia també manllevar-ne la música; les diferències serien degudes a la transmissió oral. Com que aquesta teoria és força sòlida i prové d'una veu autoritzada, deixo les meves objeccions per més endavant.

Ara, el que jo proposo és analitzar la nostra melodia i escoltar el que ella mateixa ens pot dir sobre el seu origen que jo crec, i això espero demostrar, que és molt més modern del que se suposa.



S1			
A(7)x2		B(7)x2	
a1(4)	a2(3)	b1(3)	b2(4)

Figura 3



Figura 5

S2							
E1(4)x2		T(4)x2		E2(4)x2		T(4)x2	
e1(2)	e1'(2)	t1(2)	t2(2)	e2(2)	e2'(2)	t1(2)	t2(2)

Figura 4

2. ANÀLISI

Advertiment sobre la terminologia:

- Les xifres aràbigues indiquen el grau de l'escala.
- Amb xifres romanes indicaré els acords que es formen sobre aquests graus.
- Per tal d'evitar una excessiva complexitat en el llenguatge, utilitzaré sempre els termes moderns; així, per exemple, termes com *nota final* i *clàusula* seran substituïts per *tònica* i *cadència* respectivament.
- En un entorn modal, el concepte d'acord no té cap sentit, i el de funció tonal encara menys, però crec que, utilitzats amb moderació, poden ajudar a situar algunes idees.

2.1 De la forma

Es tracta d'una peça amb una estructura bipartida: la primera secció (a partir d'ara S1) és lenta i solemne, escrita en compàs binari (o quaternari, segons la versió) simple; la segona (S2) és més viva, en compàs binari compost.

D'una en una:

S1 té una forma binària amb repetició de cada frase (AABB). Cadascuna d'aquestes frases té set compassos² i està dividida en dues semifrases: (Fig. 3)

a1 i a2 acaben amb la tonicalització del 3. b1 és pràcticament igual que a2 però acaba amb un #7; finalment, b2 és l'única semifrase amb un final plenament conclusiu, #7-1.

S2 sembla que segueix una estructura estròfica i recorda un rondó (amb la primera tornada omesa). Està dividida en quatre frases de vuit compassos cadascuna, sub-

dividides en dues semifrases idèntiques de quatre: la segona i la quarta són la mateixa, a tall de tornada (T); la primera i la tercera, tot i tenir el mateix esquema rítmic, varien la melodia i podrien ser considerades com una estrofa (E1 i E2). Cada semifrase, al seu torn, es divideix en dos membres de dos compassos. (Fig.4)

E1 i T tenen finals conclusius (#7-1). E2 acaba sobre el 5; encara que harmònicament podem intuir un I, la melodia és suspensiva.

2.2 De la melodia

L'àmbit total de la melodia és de novena menor (la2-sib3). Aquest àmbit s'assoleix ja en la primera frase i és recorregut constantment en la secció ràpida (tot i que, membre a membre, S2 es mou en àmbits de sexta menor i setena disminuïda).

El perfil de S1 és extraordinàriament ben definit: A comença en el la2 i assoleix el punt culminant (sib3) progressivament, i a partir d'aquí inicia el descens cap al fa; la nota més aguda del passatge és també la més llarga (negra amb punt) i en defineix clarament el punt culminant. B comença justament en la part més alta de la melodia (i novament manté el sib com a negra amb punt) per iniciar una suau davallada cap al re final, fent un petit repunt en el sol. Els diversos membres de S2 tenen un àmbit reduït i això fa que el seu perfil sigui força suau i ondulat en conjunt.

Quant a la intervàlica, dominen de llarg els graus conjunts. A S1 destaquen els salts de quarta la-re de l'anacrusi i do-fa entre els compassos 2 i 3, tots dos amb un fort caràcter de dominant-tònica; a part d'això, alguna tercera i, naturalment, els intervals de 6a menor descendent i 5a ascendent que enllacen les frases A i B amb la seva repetició. (Fig.5)

En aquesta secció, a més, criden especialment l'atenció les dues escales descendents assenyalades: la primera, que va del sib al mi, entre els compassos 5 i 6, que defineix un interval de 5a disminuïda, i la que va del sib al do# entre els compassos 8 i 10, que posa molt de manifest una 7a disminuïda.

A S2 destaquen les quartes d'anada i tornada des de la tònica a la dominant del segon compàs i alguna altra quarta o quinta escadusseres. (Fig.6)



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

(parèntesi)

En la versió escrita més antiga que ens ha arribat d'aquesta peça, la d'Antoni Sansalvador, el fragment que jo he anomenat E2 hi apareix així: (Fig.7)

Aquest sol# torna a aparèixer en la versió d'en Joan Tomàs (que segurament va copiar Sansalvador) però no en la d'en Lambert (copiada posteriorment per Francesc Pujol) ni en la de Mn. Armengou³. La versió que es tocava a la plaça, abans de la introducció de la d'en Lambert, tampoc no el recollia i per això suposo que deu ser un error de l'autor. Ara bé, tenint en compte que apareix en la font més antiga que tenim, potser podem parar-hi una mica d'atenció.

Aquesta nota incorpora un element nou a l'anàlisi: l'interval de tercera disminuïda entre el sib i el sol#. Dubto molt que poguéssim trobar un interval com aquest en una obra del s. XVI.

Des del punt de vista harmònic podríem trobar-hi dues interpretacions: un acord de

sexta augmentada en una cadència frígia (Fig.8) una tonicalització del 5 (la) amb una sexta napolitana davant de la seva dominant (Fig.9)

Cap d'aquestes dues solucions, però, no va arribar a la música instrumental abans del s. XVIII.

2.3 De la tonalitat

Aquesta peça està en re menor⁴. La semifrase a1, després de definir clarament la tonalitat amb el salt de quarta des de la dominant, a l'anacrusi, modula cap a fa major (tonalitat relativa) per concloure tota la frase en aquesta tonalitat; b1 retorna a re m (el do# del compàs 10, que deixa la melodia en suspens tot el compàs, ho fa ben evident).

S2 es troba totalment en la tonalitat principal.

Si busquéssim l'origen d'aquesta melodia al s. XVI, l'hauríem d'analitzar des del punt de vista de la composició modal. Provem-ho: si tenim en compte la nota

final (re), la dominant (fa) i l'àmbit, encaixa perfectament amb el mode hipodòric⁵. Però hi ha girs melòdics que no hi encaixen tant, per exemple:

1. l'anacrusi la-re amb una forta càrrega tonal D – T; justament, el que era molt habitual en les obres modals era començar al revés, amb la quarta descendent o la quinta ascendent per anar de la tònica a la dominant;
2. la insistència en el sib (b6), que és un grau sense cap interès, en la teoria modal;
3. les escales descendents assenyalades anteriorment i que posen tan de manifest dos intervals disminuïts, poc habituals al s. XVI però usats amb freqüència al s. XVIII, especialment el de 7a, molt apreciat en aquella època⁶;
4. el descans tan prolongat sobre el #7 del compàs 10, que dóna una forta sensació de suspensivitat (semicadència) gens habitual en la música del Renaixement.

Potser podríem trobar exemples d'algun d'aquests punts en obres del s. XVI, però són casos aïllats i dubto molt que els poguéssim trobar tots en una sola obra, com és el nostre cas.

2.4 De l'harmonia

Dissortadament, només ens ha arribat la melodia del ball, però el més probable és que, originàriament, estigués harmonitzat. L'anàlisi que presento a continuació, doncs, està basada en l'harmonia implícita d'aquesta melodia i, naturalment, és molt especulativa; les possibilitats d'harmonització són moltes i jo he pres com a referència les més bàsiques o aquelles que ens poden aportar algun detall significatiu. Aquesta és l'harmonització que jo proposo: (Fig.10)

- a. Entre els s. XVI i XVII es van establir uns models de baixos harmònics, molt recurrents i utilitzats sovint com a obstinats. Alguns d'aquests baixos es podrien fer encaixar amb alguns fragments de la melodia, per exemple, l'inici coincideix amb un fragment molt característic de la folia (tot i que el patró rítmic d'aquesta dansa no encaixa amb el context on el trobem⁷).
- b. Al llarg del Renaixement es va establir un únic tipus de fórmula cadencial (clàusula): la que enllaça els graus V-I (D-T), antecedent de la nostra cadència autèntica. La conclusivitat o



Figura 10



Figura 11

suspensivitat d'una cadència, doncs, no era determinada pel tipus sinó pel grau sobre el que resolía: acabar sobre el I donava un sentit tancat a la frase, i acabar sobre qualsevol altre grau (dominant secundària que en diem ara) li donava un sentit obert. La resta de cadències que coneixem actualment es van generalitzar cap al s. XVIII amb l'establiment del sistema tonal, per tant, el repòs que trobem sobre el V al mig de la frase B ens remet novament a un element estilístic més propi del barroc que del Renaixement. I posats a especular, encara podríem trobar un altre argument en aquest sentit: un tret estilístic, molt propi també del barroc, és la cadència frígia que jo he indicat i que encaixa perfectament en la nostra melodia (fet que no li va passar desapercebut a en J. B. Lambert i que va utilitzar en el seu arranjament).

- c. Un altre baix típic del barroc: una progressió de fonamentals que descendeixen per quintes (cal interpretar les notes assenyalades amb un asterisc com a *apoggiature*). (Fig. 11)

En les frases E1 i E2 es potencien clarament els graus tonals. En la frase T destaca el fet que encaixa perfectament amb un dels baixos esmentats abans tan característics del barroc: el de *romanesca*.

Insisteixo en el fet que aquest apartat és pura especulació, però també crec que

l'harmonització original no devia ser gaire diferent d'aquesta que jo proposo.

2.5 Del ritme

En la interpretació que en fem actualment, el ritme es veu molt afectat per dos elements: els nombrosos calderons de la primera secció i l'accelerant de la segona, que culmina amb un gran *ritardando* i també un llarg calderó. Jo diria que aquests elements es deuriem incorporar a la música cap a la segona meitat del s. XIX ja que, des d'un punt de vista estilístic, no es corresponen amb cap de les èpoques anteriors.

En conjunt, no hi ha una gran varietat rítmica, especialment a S2. De S1 en destacaria el ritme de corxera amb punt-semicorxera de les anacrusis, utilitzat també a b2 per impulsar la melodia cap a la cadència final. També destacaria que aquest ritme, convertit en negra-corxera per adaptar-lo al nou compàs, continua actuant d'anacrusi en tots els membres de S2 excepte t1, cosa que dóna una certa unitat al conjunt. (Fig. 12)



Figura 12

Del que no hi ha dubte és que, rítmicament, encaixa força bé en els models dels parells de danses tan habituals al s. XVI: pavana-gallarda, *passamezzo-saltarello*.

Tanmateix el ritme de corxera amb punt-semicorxera comentat anteriorment, no és gaire propi de cap de les dues danses lentes esmentades; sí que podria ser-ho, una mica més, de l'alemanda, que s'incorporà amb assiduitat al repertori cap al s. XVII (seguint normalment de la *courante*).

3. UNA MÚSICA PER A DUES ÀLIGUES?

Amb aquest títol tan suggeridor (l'interrogant és meu), com ja he indicat a la introducció, es va publicar al núm. 35 de L'EROL un article del musicòleg Josep M. Vilar en què planteja la hipòtesi que la música del nostre Ball de l'Àliga podria provenir del de Barcelona; les diferències entre l'un i l'altre serien degudes a la transmissió oral.

Doncs bé, hauríem de recordar que l'Àliga no ballava al so d'un tabaler o d'un flabiolaire més o menys aficionat, sinó que ho feia al so d'una cobla de ministres. Seguint el model de molts ajuntaments d'Europa, sabem que al s. XVIII, el de Berga disposava de quatre músics en plantilla⁸. Aquests músics eren professionals que guanyaven la seva plaça per oposició, i se'ls exigia que dominessin més d'un instrument i que tinguessin bona veu. Bé devien saber llegir partitures.

En la comparativa que Vilar fa dels dos balls, és cert que s'hi veuen semblances, però també moltes diferències, i algunes de molt importants que no són simplement ornamentals, com seria d'esperar si només es deguessin a la transmissió oral, sinó que afecten profundament la sintaxi de la melodia.

No m'esplaiaré ara en l'anàlisi de la música de Barcelona; només voldria comentar que, des del punt de vista estilístic, encaixa perfectament amb els models del s. XVI.

I ara, proposo comparar-les de nou, mostrant les semblances, però també les diferències. (Fig. 13)

3.1 Comparativa⁹

El primer que vull destacar és que, en una primera aproximació, no hi ha coincidència tonal. Berga està escrit tot ell en re menor, mentre que Barcelona té una primera part escrita en mode hipodòric transportat a sol (semblant al sol menor modern) i una segona part en mode hipolidi¹⁰ (semblant al nostre fa major).

Per a la següent comparativa de S1, he transportat Barcelona (BCN) a re i he adaptat Berga (BG) al compàs de Barcelona

(quatre per quatre). He indicat els acords que acompanyen BCN; on no és possible la coincidència harmònica ho he indicat amb interrogants.

Primer les semblances: (Fig14)

1. tenen gairebé el mateix esquema formal (BCN varia lleugerament els finals de les frases a les repeticions) i
2. el requadre indica un fragment melòdic gairebé idèntic (les corxeres del primer compàs de BG són purament ornamentals, com les de la primera casella de BCN).

Però ara vénen les diferències, indicades amb lletres: (Fig15)

- a. el motiu de l'anacrusi els confereix un caràcter totalment diferent¹¹;
- b. una vegada més l'anacrusi, però també l'assoliment del punt culminant (amb asterisc a la partitura), que dona a BG un perfil més marcat (les corxeres amb què acaba BCN són anecdòtiques);
- c. el més destacat d'aquí és la cadència: #7 (que implica un V) a BG i 3 (amb harmonització de I) a BCN. Les dues melodies mostren una progressió harmònica totalment contrària;
- d. tot el passatge és completament diferent i
- e. (no assenyalada en l'esquema) sense necessitat de ser gaire músic, feu el següent: agafeu un llapis, feu una línia que uneixi el cap de les notes i compareu el perfil resultant. Res a veure. A més, l'àmbit de BG abasta una 9a menor, mentre que BCN es queda amb una 6a major.

Per S2, també he transportat BCN a re i l'he transcrit en compàs de sis per vuit (l'original és en compàs de sis per quatre, però manté uns valors propis de dotze per vuit!).

Pel que fa a les semblances: (Fig16)

1. una vegada més, la forma coincideix de manera força aproximada. És curiós, però, que sembla que els dos balls tenen les estrofes (E) intercanviades,
2. el perfil melòdic de T (requadre).

Diferències:

- a. ja he indicat que BG està en mode menor i BCN en mode major; això passa una mica desapercebut a la vista però no a l'oïda;
- b. BCN incorpora un ritme puntejat (molt propi del *saltarello*) que no apareix a BG;
- c. les progressions harmòniques no encaixen del tot i,
- d. novament, l'àmbit total de BG és de 9a menor (tot i que ja hem dit que, membre



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

a membre, es queda en 6a menor i 7a disminuïda), mentre que el de BCN és de 6a major (però membre a membre és de 4a o 5a).

3.2 Conclusiones sobre la comparativa

Una sardana s'assembla forçosament a una altra sardana, com un cant tirolès s'ha d'assemblar a un altre cant tirolès; vull dir que totes les categories musicals tenen unes característiques que fan que siguin el que són. Aquests dos balls tenen algunes semblances, sobretot de tipus formal i rítmic, però també diferències molt profundes: melòdiques, harmòniques, tonals i també rítmiques, que fan pensar en dos estils força diferents.

L'any 1795 es va estrenar *Quasi plantatio Rosae in Jerico*¹², un oratori de Vicenç Alsina dedicada a la Mare de Déu de Queralt. En aquesta obra hi apareix un fragment molt breu que recorda extraordinàriament la tornada de S2 de Berga. Aquest fragment hi apareix en si menor, en un context tot ell en re major. Ja hem vist que S2 de Barcelona es troba en mode major; si l'Àliga de Berga ballava amb aquesta música, quina necessitat tenia el mestre Alsina de canviar de mode per incloure aquest "cameo" en la seva obra? I tampoc no hi apareix el ritme puntejat que caracteritza la melodia de Barcelona.

Tots els que hem tocat música "de carrer" alguna vegada ens hem deixat emportar per la nostra vena creativa i hem improvisat ornaments o segones veus més o menys reeixides; alguna vegada, aquestes improvisacions fan fortuna i passen d'un músic a un altre, i acaben fixant-se al repertori. Aquest és un cas clar de modificacions degudes a la "transmissió oral". Un altre procés podria ser degut a la interpretació de memòria i que petits oblits provoquessin petits canvis. Però cap d'aquests dos processos porten mai a modificacions que afectin l'estructura formal de l'obra, i molt menys el sentit de

les progressions harmòniques. Em sembla extremadament difícil, per no dir del tot impossible, que els músics berguedans del s. XVIII s'haguessin après la música del Ball de l'Àliga de Barcelona i l'haguessin acabat convertint en el que tenim ara, encara més si tenim en compte que aquests canvis havien d'ocórrer en menys de quaranta anys (temps que va de l'estrena de l'Àliga a l'obra del mestre Alsina).

4. PER ACABAR

Després d'anitzar detingudament aquesta peça, potser segueixo sense saber d'on ve, però crec que tinc més clar d'on no ve: penso que qualsevol semblança amb la música "oriental" o amb el cant gregorià és pura coincidència; també crec que les semblances amb el ball de Barcelona són massa superficials i les diferències massa profundes com per pensar que és l'origen del nostre ball.

Es tracta d'una obra que segueix un model formal propi dels segles XVI i XVII, que consisteix en emparellar una dansa de caràcter lent i majestuós amb una de caràcter més animat. Entre aquestes dues danses hi ha una relació tonal clara, però no melòdica (cosa que tampoc no era estrictament necessària). Ara bé, l'estudi detallat de la melodia, de les seves característiques tonals i de l'harmonia implícita em fan pensar en una creació posterior, molt més propera a l'estil del barroc tardà. Dissortadament, a Berga no hem trobat cap partitura com la del *Mantuano* de l'església del Pi que ens pugui donar cap pista sobre el seu origen.

L'any 1756, l'Ajuntament de Berga decideix tenir una Àliga "...para acistir en la festividad y Proceñión del dicho día de Corpus hassí y como se practica y aciste en las demás Ciudades y Pueblos del presente Principado de Cataluña"¹³. Naturalment, per fer ballar l'àliga nova, es podia utilitzar música forana; però, per què no encarregar una

obra de nova creació també? Les cobles de ministrers municipals van néixer a imatge i semblança de les capelles musicals eclesiàstiques i nobles¹⁴. Al capdavant hi havia el mestre de capella, encarregat de la direcció musical i de la composició de la música necessària. Per tant, i seguint aquest model, el director dels ministrers havia d'estar capacitat per compondre música o fer els arranjaments necessaris. Per què no pensar que l'Ajuntament podia encarregar als seus ministrers la composició d'una obra per a la nova comparsa? Si hagués estat així, no caldria cap acta municipal que ho recollís, perquè aquesta era una de les tasques habituals d'aquests músics. Aquest nostre compositor potser coneixia la música de Barcelona. O potser totes les Àligues del "*presente Principado*" ballaven al so de tonades semblants i ell senzillament en va copiar el model formal, tot vestint-lo amb una melodia més moderna.

En resum: jo crec que la melodia que coneixem actualment va ser escrita cap a mitjan s. XVIII i, possiblement, amb la finalitat, des del seu origen, de fer ballar la nostra Àliga.

Notes

1. En sentit melòdic, s'entén; no la confongueu amb una possible cadència frígia de què parlo en el punt 2.4.
2. La versió d'en Sansalvador és escrita en compàs de quatre per quatre, per tant, dóna una subdivisió de vuit compassos de dos.
3. Sempre segons la recopilació que en van fer en Ramon Felipó i en Sergi Cuenca en el llibre *Músiques de la Patum*.
4. En Lambert la va transportar a sol menor, suposo que per acomodar-la millor als instruments moderns i, de pas, fer-la més brillant.
5. O bé hipoeòlic transportat a re, si considerem la teoria de Glarean.
6. Probablement, l'exemple més conegut i escoltat sigui el del Kyrie del rèquiem de Mozart.
7. La folia era una dansa de ritme ternari més aviat rapideta, si tenim en compte que etimològicament sembla provenir de folia.
8. Vegeu el capítol dedicat a la música del llibre *Patum!*, citat més amunt.
9. Podeu trobar la transcripció completa del ball de Barcelona a L'EROL, núm. 36.
10. O bé hipojònic transportat a fa.
11. Insisteixo en la importància de l'anacrusi perquè l'inici de les frases musicals sol ser-ne l'element més característic.
12. Es conserva una còpia incompleta d'aquesta obra a la Biblioteca de Catalunya amb la signatura M. 769/49. Vegeu també l'estudi detallat que en va fer en Jesús Badia publicat als *Quaderns de l'Àmbit*, núm. 4 (1999).
13. De l'acta municipal del 12 de juny de 1756.
14. Alcalà, César: "La música a Catalunya fa 300 anys", Tibidabo Edicions, 1994. I també: Hill, John Walter: "La música barroca", Akal 2008.

Robert Agustina