Sardanas coreadas del vuit-cents i sardanes corals del Noucentisme: dues ideologies, dues estètiques

Anna Costal i Fornells
(Universitat Autònoma de Barcelona)

La sardana coral: transmissora del missatge catalanista

Al tombant del segle XX, el catalanisme polític, burgès i conservador, anhelava situar-se més a prop d'Europa que no pas d'una Espanya que acabava de perdre les darreres colònies d'ultramar i que impossibilitava el desenvolupament econòmic de Catalunya. Es presentà a Madrid com una força modernitzadora dins l'Estat, i aconseguí crear una consciència de grup que anà «ampliant la seva base social tant en nombre com en pluralitat de sectors».[1] El catalanisme, com tots els nacionalismes, va haver de construir un teixit simbòlic sobre el qual fonamentar i articular el seu discurs; calia —i amb urgència— unir i cohesionar un país que es trobava fortament dividit després d'un segle de guerres civils, insurreccions i revoltes, i en el qual convivien diferències ideològiques irreconciliables. Una de les maneres d'aconseguir-ho, fou inventant,[2] codificant[3] i institu-

1. ROIG ROSSICH, Josep Maria (1999). «Catalanisme, anticatalanisme i obrerisme, 1900-1930». Dins: *Història de la Catalunya Contemporània. De la guerra del Francès al nou Estatut*. 2a ed. Barcelona: Pòrtic, 2006.

2. Devem l'expressió «The invent of tradition» al recull de ponències del congrés organitzat el 1977 per la revista d'història *Past and Present*. L'edició del recull en format llibre va anar a càrrec d'Eric J. Hobsbawm i Terence Ranger (Press Syndicate of the university of Cambridge, 1983), i la traducció al català, *L'invent de la tradició*, a càrrec d'Eumo Editorial, 1988. Joan-Lluís Marfany usa l'expressió «la invenció de la tradició» al seu llibre *La Cultura del Catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995.

3. Devem l'expressió «codificació d'una cultura simbòlica catalanista» a Pere Gabriel. *Le discours sur la nation en Catalogne aux XIXe et XXe siècles. Hommage à*

cionalitzant nous mites i noves tradicions «catalanes», alhora que es condemnà, s'amagà i es defenestrà tota manifestació cultural incòmoda o que no encaixava amb el nou model de país. Va ser en aquell moment, també, quan s'atorgà la dimensió de *nacional* a diferents manifestacions socials i culturals com, per exemple, l'excursionisme, el cant coral, la sardana o la llengua.[4]

La literatura del segle XIX va tenir un paper molt destacat en la creació dels principals mites i símbols nacionals, un llistat que el Noucentisme —de bracet de la política— només va haver d'escollir i matisar.[5] Els personatges històrics i les gestes memorables dels catalans, sobretot medievals —un dels moments més àlgids de l'expansió de l'imperi català mar enllà—, ompliren pàgines i pàgines de literatura romàntica, uns mites que s'ampliaren, pocs anys més tard, per afegir-hi la mirada cap a la Grècia i la Roma clàssiques. Emporion i Rohde unien Catalunya amb el bressol de la civilització occidental a través del Mediterrani, fet que enorgullia i plaïa als noucentistes.

Un dels símbols catalanistes que s'expandí més ràpidament per tot el territori i fou acollit amb més entusiasme va ser la sardana. Els motius i raons pels quals havia de convertir-se en la dansa de *tots els catalans*, s'havien anat forjant al llarg de les dues darreres dècades del vuit-cents —amb un pòsit considerable de literatura que en lloava les qualitats—, i en el moment de la seva nacionalització, «les belleses de la sardana» eren justificades, amb contundència i sense dilacions, «tant en l'ordre moral, com en el social, com en l'estétich».[6] En l'ordre moral, perquè no era un ball de parella, «lasciu i innoble» —parafrasejant el mític poema *La sardana* de Maragall (1894)— i

Antoni M. Badia i Margarit. Actes du Colloque international 19-20-21 octobre 1995. París: Éditions Hispaniques, 1996, p. 243-257. Extret de Pere GABRIEL. «Nació i nacionalismes del republicanisme popular català. El catalanisme federal del vuit-cents». Dins: *El catalanisme i la cultura federal. Història i política del republicanisme popular a Catalunya del segle XIX*. Reus: Fundació Josep Rasens, 2007, p. 52.

4. MARFANY, Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995, (2a ed. 1996).

5. SUNYER, Magí. *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo Editorial, 2006, p. 15 i 24.

6. J. C. y S. «Belleses de la Sardana. *La Sardana. Revista popular il·lustrada dedicada al foment de les dances populars*. [Barcelona: imp. de R. Pujol], any 1, núm. 1 (22 de febrer de 1908).

contribuïa, per exemple, «al desarrollo de la inteligéncia»;[7] en l'aspecte social perquè la rotllana permetia l'entrada de tothom, des dels joves als grans, des dels pobres als rics —malgrat que la realitat del vuit-cents havia estat ben diferent i continuava essent diferent al tombant de segle–; i en l'ordre estètic, perquè la nova manera de ballar-la, més estilitzada, era fàcilment relacionable amb l'esport, un altre dels símbols de la nova cultura de l'oci burgesa de principis del segle XX.

Segons la classificació que Eric J. Hobsbawm fa de les tradicions inventades, la sardana podria pertànyer a dues de les tres tipologies proposades. En primer lloc, les que estableixen o simbolitzen cohesió social o pertinença a grups, comunitats reals o artificials; en segon lloc, les que tenen com a objectiu principal la socialització, la inculcació de creences, de sistemes de valors i de convencions de comportament.[8] En certa manera, però, la dansa nacional catalana també va ajudar a legitimar les institucions —la tercera tipologia de Hobsbawm—: donà suport al discurs catalanista burgès, acompanyant els discursos polítics i convertint-se en la imatge de país que es pretenia imposar.

La sardana, però, no podia néixer, créixer, i expandir-se pel territori orfe de pare. El mite de Pep Ventura —del músic amb una infantesa paupèrrima, autodidacte i heroi de gestes quasi sobrehumanes— no calgué ni ser matisat pels noucentistes, els quals només s'hagueren de servir de la literatura de Pella i Forgas (1883), Romagueras (1890), Montsalvatge i Aleu (1895), entre altres autors, per demostrar i argumentar a tot el país qui fou el pare de la sardana llarga. El text que millor compendia la vida i miracles del músic empordanès des d'aquest punt de vista és la biografia de Pep Ventura que Pous i Pagès publicà com a pròleg a l'edició de 1906 de la sardana *Per tu ploro*.

Al tombant de segle, i paral·lelament a la nacionalització de la sardana, va haver-hi dos elements que contribuïren d'una manera

7. MONTSALVATGE, Jordi; José ALEU. *La sardana. Su historia, importancia y exposición de las reglas que deben conocerse para bailarla según los sistemas ampurdanés y selvatá*. Olot: Imprenta y librería de Joan Bonet, 1895, p. 37.

8. HOBSBAWM, Eric J.; Terence RANGER. *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo Editorial, 1988, p. 20.

decisiva a engrandir i dignificar encara més el símbol: la poesia i el cant coral. En la poesia hi tenien cabuda les tesis catalanistes, el contingut, i el cant coral fou el mitjà perfecte per difondre el missatge, un mitjà que alhora havia esdevingut, també, simbòlic. La fusió de tres de les principals manifestacions culturals del catalanisme de la primera dècada del 1900 convertiren la sardana coral en un aparell propagandístic quasi insuperable. En aquells anys se'n van escriure moltes i amb una forta càrrega nacionalista. Segurament les més destacades van ser les d'Enric Morera amb poesies de Guimerà, Maragall i Llongueras, com *La sardana de la pàtria*, *L'Empordà* i *La sardana de les monges*. El mateix Enric Morera, en una entrevista publicada a la revista *La Sardana* el 4 de novembre de 1921 (número extraordinari dedicat al compositor), i en resposta a la pregunta de si donava molta importància a la sardana en el moviment de renaixença de la pàtria, el compositor afirmava que «mentre hi hagi sardanes hi haurà Catalunya. La sardana és una dansa, himne i cançó i cal propagar-la per tota la Pàtria». Quan se li preguntava quins mitjans creia més eficaços per a la seva propagació, Morera no dubtava a respondre de manera contundent:

> Un dels que donen més resultat és indubtablement, la sardana coral. Jo purament per patriotisme n'he fet algunes, car he cregut [que] per cantar-les arreu de Catalunya tots els Orfeons, el públic se n'assimilaria desseguida la tonada i penetraria la sardana dins el cor de les multituds, abrandant-les de sentiment patriòtic.[9]

No en va, doncs, moltes de les sardanes que començaren a escriure's des de la capital catalana a cavall del XIX i el XX, es vincularen a un text, i no només per ser cantades per un orfeó, sinó en múltiples variants, com sardanes per a solista vocal amb acompanyament de piano, o sardanes per a piano sol amb poesies relacionades. No cal dir que, alhora, les sardanes també irrompien amb força a les obres líriques. Un clar exemple, al qual seguiren molts altres, fou *La Santa Espina*.

9. NOSALTRES DOS (pseudònim). «Converses. Parlant amb el Mtre. Morera». *La Sardana*, [Barcelona], 4 de novembre de 1921, p. 8.

L'any 1908 es publicava sota el títol *Catalunya*, una col·lecció de quatre sardanes per a piano de Robert Goberna i Franchi (Barcelona, 1858 – 1934), compositor, pianista, organista i crític musical que dirigí la Societat Coral Euterpe i l'Orfeó Barcelonès i que escriví una àmplia producció religiosa, així com cançons i música de cambra. Les quatre sardanes es titulaven *Barcelona*, *Tarragona*, *Lleida* i *Girona*, i anaven acompanyades de poesies al·lusives d'Apel·les Mestres. Les sardanes per a piano d'aquesta època eren escrites com a petites peces de cambra que, gràcies a la breu i senzilla estructura binària, els *curts* i els *llargs*, s'adequaven molt bé al gust noucentista alhora que podien emular-se a les danses nacionals per a piano d'altres països. Els títols de les quatre sardanes eren molt explícits, i deixaven ben clara la voluntat que tot el país s'hi sentís representat i identificat. Per si no n'hi hagués prou, Apel·les Mestres acompanyà les peces amb poesies que realçaven els mites de cada una de les capitals provincials: la Barcelona treballadora, la Tarragona romana, la Lleida agricultora, i la Girona tres vegades immortal:

> Oh, Girona santa y noble
> la gran mare d'un gran poble
> que vols mort avans qu'esclau
> no es ja'l bram de la batalla,
> ni'l brunzit de la metralla
> qui s'escampa pel cel blau
> si no'l toch de la sardana
> de la dança catalana
> qu'es l'emblema de la pau.[10]

A principis de segle va esdevenir molt habitual el procediment de posar lletra a sardanes compostes prèviament, tot encabint-hi una poesia amb més o menys encert. És a dir, quan la música servia d'inspiració —de suport, d'excusa— a un text i no a la inversa. Sense anar més lluny, el mateix Joan Maragall era un assidu d'aquesta pràctica. L'any 1910, Josep Serra (Peralada, 1874 – Barcelona, 1939) li demanava que posés lletra a l'himne de l'Orfeó Art i Pàtria de Figueres

10. GOBERNA, Robert. *Catalunya. Col·lecció de sardanes de R. Goberna amb poesies alusives de Apeles Mestres*. Barcelona: Sindicato musical barcelonés Dotésio, 1908.

que ell estava a punt de compondre. La resposta del poeta va ser negativa, no acceptava encàrrecs d'aquesta mena, i n'argumentava així el motiu:

> Cert que algunes vegades he fet quelcom així per encàrrec; però me'n penedeixo i no vull reincidir, perquè resulta un engany pels altres i per mi mateix. Jo no puc fer poesia així. Ha d'ésser que em surti espontània de si mateixa, com ha succeït amb la sardana de vostè *La Pubilla Empordanesa*, que de tant sentir-la, hi he anat sentint paraules, a trossos [...].[11]

Poetes i dramaturgs s'inspiraren en la sardana per escriure textos que enaltien la pàtria, que s'emparaven en la fraternitat i la germanor, i que es delien per un amor místic i simbòlic al més pur estil carnerià. El corpus d'obres corals resultant fou de gran utilitat per legitimar els valors morals, socials i estètics noucentistes i per establir un model únic i oficial de sardana. L'Orfeó Gracienc i l'Orfeó Català en van estrenar i interpretar moltes, unes peces destinades a un públic burgès que les escoltava amb consciència política, amb actitud seriosa i amb delectació estètica. Un públic assidu a les sales de concert que molt probablement encara no havia sentit mai una cobla i que, si mai n'havia tingut l'ocasió, la sonoritat dels instruments *de plaça* li haurien semblat estridents i poc refinats. Reformulades i passades pel tamís nacionalista, les sardanes corals es col·locaven al mateix nivell de les cançons populars catalanes harmonitzades a quatre veus. De fet, malgrat ser composicions contemporànies, l'aura del *Volkgeist* herderià que envoltava cançons com *La dama d'Aragó*, *El testament d'Amèlia* o *El cant dels ocells* es traspassà ràpidament i de manera natural a *El cavaller enamorat*, *Les fulles seques* i *Les neus que es fonen*.

La sardana havia esdevingut nacional i se la tractava com a símbol, qualificatiu que la feia intocable i sagrada. Per aquest motiu, se l'havia de depurar d'un passat en el qual havia estat corrompuda per influència de les músiques estrangeres i de moda del segle XIX, una lacra que en distorsionava l'origen mític i que s'havia d'eliminar fos com fos. Al pròleg d'*El llibre de les sardanes* publicat el 1919, Francesc P. Curet resumia de manera clara i sintètica l'argument que des de la

11. Text extret del llibre d'Inés PADROSA i Concepció RAMIÓ. *La nissaga dels Serra*. Santa Coloma de Farners: GISC, 2000, p. 79-80.

mort de Pep Ventura, esdevinguda l'any 1875, s'havia anat repetint sobre el músic empordanès: que el contacte de la sardana amb l'òpera i la sarsuela havia estat un mal generalitzat de l'època, al qual els compositors cediren inevitablement; a l'«avi Pep», però, se'l redimia de tot pecat per poder reivindicar-lo com a salvador de la sardana:

> Ens referim a l'obra malsana i barroera de molts compositors que desfiguraren ço que es podria anomenar la fesomia de la nostra Dansa nacional, i prostituiren ignominiosament l'esforç d'en Pep Ventura, adaptant al ritme sardanístic tota mena de motius d'òperes, sarçueles del *género chico*, balls exòtics, passos-dobles, etc.[12]

No obstant això, la polaritat entre les sardanes empordaneses del segle XIX i les noves sardanes patriòtiques que s'escrivien des de la capital, era molt útil per argumentar el «progrés» de la dansa: dels orígens entroncats amb les músiques de moda, la sardana es depurava d'influències exògenes i es dignificava intentant acostar-se a la música simfònica i de cambra. En aquest sentit, les composicions de Josep Serra s'utilitzaren, ja des de llavors, per visualitzar el pont entre un món i l'altre, entre la sardana festiva empordanesa («una frivolitat pròpia de festes majors i avinenta solsament a gents satisfetes»),[13] i la sardana més greu i seriosa que s'instaurà a Barcelona.

Però aliens a les voluntats polítiques, compositors empordanesos com Vicenç Bou (Torroella de Montgrí, 1885 – 1963) continuaren escrivint sardanes poc *nacionalistes* i amb regust de músiques de moda, fet pel qual reberen fortes crítiques:

> [...] posseeixo el convenciment de que en aquest sentit [en Vicenç Bou] deu tindre atrofiada la sensibilitat i aleshores doncs, de pregar-li que lliurement es dediqui qüestió serà a composar *pasodobles* i *danzas moras*, que amb tota seguritat en treurà més profit i nosaltres assolirem el goig d'haver arrencat la mala herba que privaba a la nostra dansa de la ufana que li pertany.[14]

12. Pròleg de Francesc P. Curet a *El llibre de les sardanes*. Barcelona: Biblioteca Bonavia, 1919.

13. Ibídem.

14. T. PELLICER. «Les sardanes d'en Bou». *La sardana*, [Barcelona], 13 d'octubre 1921, p. 5

En definitiva, observem que per molt que els noucentistes s'hi esforcessin, el tarannà de les sardanes empordaneses de principis del segle XX continuava essent el del segle XIX, fet que els trencava els esquemes i els obligava a justificar constantment la distinció entre la sardana autèntica i la distorsionada. El motiu és senzill. Les sardanes llargues van néixer i es van desenvolupar dins un context polític molt diferent i per causa d'unes altres necessitats socials: en ciutats com Torroella de Montgrí, Castelló d'Empúries o Figueres, compondre, interpretar i ballar sardanes al segle XIX, no tenia res a veure amb el que els noucentistes s'havien inventat.

Les sardanes corejades del vuit-cents: festives, carnavalesques i republicanes

Les sardanes llargues del vuit-cents empordanès eren un ball de moda, com el vals, la polca o el rigodon. Emparentades amb les sardanes curtes però només pel nom i per una estructura musical molt bàsica —i comuna també a molts altres balls—, les sardanes llargues begueren de l'ambient que inundava tavernes, cafès i casinos; absorbiren les novetats operístiques que les companyies líriques feien arribar a petits i grans teatres; i s'infiltraren als balls de societat i en els ambients de festa. Ras i curt: les sardanes de l'Empordà republicà federal dels anys anteriors a *La Gloriosa* i dels anys del Sexenni Revolucionari eren sinònim de nou règim, de contemporaneïtat, de societat liberal, enfront d'altres danses com el contrapàs, convertit en el residu burlat de la societat d'Antic Règim, tan marcada per les classes socials i per la complicitat amb l'Església.

La sardana llarga, certament, era molt «popular» a l'Empordà de l'època. En una definició molt encertada de Joaquim Rabaseda: «Si haguéssim de dir-ho en anglès, no parlaríem pas de *Catalan folk music* sinó de *Catalan popular music*».[15] I és en aquest context social i polític de la segona meitat del segle XIX empordanès, dins l'ambient festiu dels ballables a la moda, on hem de situar el naixement de les *sardanas coreadas*:

15. RABASEDA, Joaquim. «Pep Ventura, *folk music* o bé *popular music*?». *L'Avenç,* núm. 338 (setembre 2008), p. 59.

> Sardanas llargas- [...] Parece que va ahora desarrollándose el gusto á las Sardanas coreadas, pues nos consta que se han hecho varios pedidos de esta clase de danzas, sin duda para lucirlas durante este Carnaval. A Figueras, pues, cabe la gloria de haber sido la primera población en la que se ha oido este nuevo género de música que tanta aceptación va adquiriendo. Felicitamos cordialmente por ello á su autor [Pep Ventura].[16]

El menys destacable de la notícia és que, tal com afirma el periòdic de Figueres *El Ampurdanés*, Pep Ventura fos l'inventor de les sardanes corejades. Aquest nou gènere musical podia haver sorgit simultàniament, poc abans o poc després, també a altres viles, com Torroella de Montgrí, Castelló d'Empúries o la Bisbal d'Empordà. El més rellevant és, en definitiva, que les sardanes corejades no eren més que una conseqüència dels balls corejats de Clavé a Barcelona, l'èxit dels quals s'havia escampat arreu. Si la sardana era un ballable més, era ben lícit incloure-hi també un cor masculí per engalar més la festa.

El 1858, quatre anys abans que les sardanes corejades fessin aparició a la premsa figuerenca, tenim notícia que els socis del Casino Menestral de Figueres manifestaren a la junta directiva «deseos de formar coros para cantar ciertas piezas de baile en los dias que este tenga lugar á fin de dar mayor realce a esta diversion».[17] Per tant, la iniciativa dels balls corejats no va ser de l'ajuntament ni de les orquestres, sinó que va sorgir de la voluntat obrera, una informació que encara vincula més el nou gènere empordanès amb els cors claverians barcelonins. El 1862, la petició dels socis no només s'havia aprovat, sinó que el cor del Casino Menestral funcionava a ple rendiment i, fins i tot, amb actuacions públiques:

> Carnaval- [...] Si no estamos mal informados, vários jóvenes se preparan ya para arreglar algunas comparsas á fin de que el lúnes y el mártes sean dias de bullicio, de animacion, de verdadero Carnaval. La orquesta que, bajo la direccion de D.José Maria Ventura (Pep), tocará en la Plaza de la Constitucion las tan conocidas Sardanas llargas, será compuesta de diez y siete profesores, y nos hará oir algunas

16. *El Ampurdanés*, [Figueres], 2 de març de 1863.

17. *Libro de acuerdos 1856-1869,* 29 de gener de 1858, p. 15 *verso*. Fons Casino Menestral.

> tocatas nuevas de mucho gusto y mérito artístico. Parece que los coros del Casino Menestral amenizarán esta clase de diversion cantando algunas sardanas coreadas.[18]

Un detall que no passa desapercebut, i que es repeteix en exemples hemerogràfics una i altra vegada, és que les sardanes llargues —i sobretot les corejades—, eren sinònim de diversió, i eren protagonistes de la disbauxa extraordinària que era permesa tan sols uns dies l'any, per carnaval. El cant a veus era una manera de destacar els moments de celebració que es vivien en societat i de manera col·lectiva. Per tant, els exemples de carnaval no són meres anècdotes, sinó el context on hem de situar aquelles composicions. Abans de quaresma, els membres de la Sociedad Coral la Erato, també de Figueres, no només cantaven sardanes i altres balls corejats per fer gresca; cantaven, fins i tot, disfressats de mariners i simulant batalles navals:

> Carnaval- Según rumores, el próximo carnaval será muy animado. Si las noticias que hemos adquirido son ciertas, la Sociedad Coral de esta villa prepara una comparsa de marineros que tripularán dos barcos venidos al efecto de Rosas. Por la tarde cantarán sardanas en la plaza, recorriendo después las calles de esta villa; y en el último dia, en el paseo nuevo, harán un simulacro de combate naval, coreado.[19]

El model i l'estètica de les sardanes corejades no era la música acadèmica ni les harmonitzacions a quatre veus mixtes. El model eren els ballables, i l'estètica es corresponia amb les composicions per a cor d'homes, generalment a tres veus, una manera de compondre que va perdurar a l'Empordà fins ben entrat el segle XX. Per exemple, dins aquest model encara hi trobem les composicions de Miquel Serra (Peralada, 1867 – 1922), germà de Josep i oncle de Joaquim Serra. El cofundador de la cèlebre Cobla Peralada va escriure, a la primera dècada del 1900, una col·lecció de *Sis Goits á la Mare de Déu*. Dels sis goigs, tres eren a temps de *schottisch*, dos a temps d'americana i un altre a temps de marxa.[20] També va escriure unes *Coplas flamencas*

18. *El Ampurdanés*, 9 de febrer de 1862.
19. *El Ampurdanés*, 25 de gener de 1863.
20. *Música de Pascua / Sis Goits / á la Maredeéu / Música original, / de / Miquel Serra*. Fons Castell de Peralada. Reg. 1589.

a tres veus i orquestra «*Pera cantar per la festa de Pascua*».[21] És segur que a causa de la seva estètica *aflamencada* i *exòtica*, les composicions del germà de Josep Serra no foren conegudes més enllà de les fronteres locals ni arribaren mai a Barcelona, on la croada per eliminar les «altres cultures catalanes» al marge de les directrius noucentistes les hauria defenestrat. Un autèntic sacrilegi barrejar la Mare de Déu amb els *schottish* i les americanes! Però fixem-nos-hi bé: eren unes composicions fetes a l'Empordà als mateixos anys de l'*Empordà* de Maragall i Morera, però amb voluntat i estètica ben allunyades.

Pep Ventura, inventor o no de les sardanes corejades, en va escriure diverses. Observem, a tall d'exemple, la *Sardana dels Rajolers* i *La Barratina bermella* [sic]. De la *Sardana dels Rajolers* se'n conserven dues còpies hològrafes a la Biblioteca de l'Orfeó Català, una amb la partitura instrumental i l'altra amb la partitura vocal a tres veus masculines. Està dedicada a Vilafant, població empordanesa que llogava habitualment la cobla d'en Pep Ventura (que els hauria volgut agrair amb la composició la seva fidelitat), i que tenia una indústria rajolera molt destacada. La data de composició de la sardana no és segura, però l'agost de 1866[22] la cobla l'interpretà durant la festa major de la vila:

> Casi bé tothom coneix aqueix poble. [...] 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 també'ns deixaren sentir la sardana corejada titulada'ls rajolers. La cantan bé y sobre tot ab molt brio.[23]

Novament el mot «*brio*», utilitzat per l'autor d'aquesta carta al director d'*El Ampurdanés*, fa explícit l'ambient festiu que envoltava aquest tipus de composicions, a més d'explicar-nos, també, un detall

21. *Coplas flamencas / a tres veus y orquesta / Pera cantar per la festa de Pascua / Lletra y música original / de / Miquel Serra*. Fons Castell de Peralada. Reg. 1586.

22. La sardana no s'estrenà, per tant, l'any 1872 tal com afirma J. M. Bernils al llibre *Vilafant*. Girona: Quaderns de la Revista de Girona: Diputació de Girona: Caixa de Girona, 1997.

23. *El Ampurdanés*, 20 d'agost de 1866.

molt interessant: els mateixos músics de la cobla a vegades eren els encarregats de cantar la sardana, una pràctica que ha continuat essent utilitzada per les cobles (almenys empordaneses) fins a l'actualitat, en contextos distesos i en els quals es crea una gran complicitat entre els músics i els balladors.

Desconeixem l'autor de la poesia de la *Sardana dels Rajolers*, però el fet que estigui escrita majoritàriament en primera persona del plural, és a dir, en boca dels propis obrers, deixa entreveure que, prèviament a la sardana, potser ja existia una cançó o himne dels rajolers, a la qual Ventura simplement hauria donat forma de sardana, un recurs i un procediment molt utilitzat pel compositor de Figueres. Les dues primeres estrofes es corresponen a la part dels curts de la sardana:

Alegria rajolers
desterrem nostre tristor
que aquestos raitgs del calor
del estiu son los postrers.
Lo sol arden que us torraba
y us feya suar sanc
en la bassa infame
sa brasant virtut acaba.[24]

El text descriu la duresa del treball però també demostra l'orgull de la feina ben feta. En definitiva, és un elogi obrer al propi ofici, molt en la línia claveriana de *La Maquinista*. Aquella en forma de polka catalana corejada, la dels rajolers en forma de sardana corejada.

Pep Ventura també va posar música en forma de sardana a la poesia *La barretina bermella* del gironí Andreu Pastells i Taberner. Pastells, que es feia anomenar *Lo Fluvioler del Ter*, publicà les seves obres l'any 1868 en cinc volums, en cinc *Refilets*, subtitulats «*Poesías jocosas, satíricas, sérias, morals y sagradas*».[25] Segons Narcís-Jordi Aragó, «En els poemes convencionals, religiosos i patriòtics, la inspi-

24. Lletra extreta de la partitura coral de la Biblioteca de l'Orfeó Català, número d'inventari provisional 160.

25. PASTELLS, Andreu. *Lo Fluvioler del Ter per D. Andreu Pastells y Taberner. Poesías jocosas, satíricas, sérias, morals y sagradas. Constará de sinc tomos ó refilets (Ab las llecencias necessarias.). Primer refilet*. Gerona: Imprenta de P. Torres, plassa de la Constitució, 1868.

ració de l'autor era limitada, però resultava agudíssima en els rodolins irònics, en les dècimes, els acròstics, els jocs de paraules, els epitafis del "cementiri satíric" i els epigrames de "la llei de l'embut"».[26] Pastells apostava per la llengua catalana, però ho feia a un nivell de llenguatge i amb unes temàtiques molt allunyades de les directius dels Jocs Florals. En paraules d'Àngel Carmona, Pastells pertanyeria més aviat a la literatura xarona que no pas al corrent culturalista de la Renaixença, a la literatura que inauguraren Robreño i Terradas més que a la d'Aribau, «una Catalunya popular i d'idees avançades, força tenyida d'anticlericalisme i obrerisme, enfront de l'altra Catalunya conservadora, montserratina i de certa nissaga terratinent».[27]

La barretina bermella, doncs, podria ser el títol d'una poesia qualsevol d'un autor lluny del *mainstream* renaixentista. Ara bé, situats en el context previ a *La Gloriosa* i a la Figueres de Pep Ventura, què significava la barretina vermella i per què Ventura hauria escollit un poema d'aquestes característiques per musicar-lo? L'any 1873, en plena Primera República, els socis del Casino Menestral de Figueres convocaren una reunió general per reclamar si a partir de llavors i a causa dels canvis polítics podria «entrarse en el salon de baile con gorro frigio o barretina como igualmente bailar con el».[28] Els estatuts del Menestral el declaraven un casino apolític i no hi estaven permesos distintius de cap classe. Durant la Primera República, però, es va fer una excepció, i es va acceptar la petició per 57 vots a favor i 12 en contra.[29] Anècdotes a part, portar barretina a l'Empordà de l'època era un signe i un emblema de republicanisme federal. És en aquest sentit que hem d'entendre les estrofes de la poesia, que comença així:

> Espardeña y barretina
> y manta per abrigá,
> son lo distintiu que adorna
> á lo dispost catalá;

26. Narcís-Jordi ARAGÓ. «Fluvioler i mestre». *Revista de Girona*, núm. 193 (març-abril de 1999).

27. CARMONA, Àngel. *Dues Catalunyes*. Barcelona: Ariel, 1967, p. 12.

28. *Libro de Actas del Casino Menestral Figuerense de 1869*, 9 de març de 1873, p. 88. Fons Casino Menestral.

29. *Libro de Actas del Casino Menestral Figuerense de 1869,* 13 de març de 1873, p. 88-89.

sobre tot en l'Ampurdà
s'usa la divisa aquella,
la barretina bermella.[30]

Hem observat dues sardanes corejades de Pep Ventura: la primera reflecteix la consciència de grup d'un sector obrer, i la segona la ideologia republicana majoritària a l'Empordà en dates prèvies a la Revolució de 1868. Aquests exemples no són flor d'estiu. Ventura va ser un home compromès amb el federalisme i amb la classe obrera, a la qual es dirigia amb l'apel·lació de «*pobres jornaleros*»[31] i a qui animava a la instrucció a través del cant. Entre les seves sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela (perquè evidentment també en va compondre, malgrat se'l volgués redimir de tota culpa) s'hi troben crítiques a l'Església i a la monarquia, sàtires al mal funcionament de l'Estat, temes bèl·lics que inciten a l'armament del poble i crítiques al sistema social encara amb rèmores d'Antic Règim.

Observem, doncs, que les sardanes de Pep Ventura i també d'altres compositors de l'època, com Antoni Agramont (Castelló d'Empúries 1858 – 1909) o Pere Rigau (Torroella de Montgrí 1868 – 1909), fossin només instrumentals o corejades, també contenien i transmetien una ideologia determinada; no eren innocents ni pagesívoles, sinó partidistes i conscients dels canvis polítics i socials. Les sardanes corejades, gràcies al text que els dóna suport —ja sigui poesia, argument operístic o cançó revolucionària, en català o en castellà— completen una visió de la història contemporània de Catalunya molt útil per comprendre'n aspectes que sovint no apareixen als llibres d'història.

Festives, carnavalesques, bèl·liques, republicanes i obreres, les sardanes del vuit-cents no tenien res de l'estètica, la moral ni els valors noucentistes. Als anys seixanta van recollir l'estètica i les melodies dels cors d'òpera i sarsuela, la música de moda a l'època (fins i tot de manera literal, com la *Sardana sobre motivos de la Traviatta* de Pep Ventura amb el «Cor de gitanes» de *La Traviata* de Verdi o la sarda-

30. Lletra extreta de la partitura de la Biblioteca de l'Orfeó Català, número d'inventari provisional 145.

31. J. V. C. [Pep Ventura]. «A los coristas de la Sociedad La Erato». *El Ampurdanés*, 25 de juny de 1863.

na *El joven Telémaco* amb el «Cor de nimfes» de la sarsuela homònima d'Asenjo Barbieri). I des de *La Gloriosa* i fins a la Restauració, les sardanes corejades recolliren l'oposició popular al govern de Madrid, amb lletres revolucionàries i satíriques, i fins se'n ballaren al ritme del trepidant cancan, ball francès que Felip Pedrell, l'any 1894, encara presentava com una «quadrille prohibida en toda reunión pública».[32] Certament, un concepte de ball molt proper a les sardanes que Abdó Terradas, trenta anys abans de la Revolució de setembre, ja havia situat a la cort micomicona com a esplèndid subversiu:

> Primer Ministre:
> [...]
> Vamos, reina, una sardana...
> Baró, no sigui pavana,
> agafi's a l'altra mà...
> Anton, no vol ballar?
> [...]
> Italià: (tot tocant)
> Oh, la reina *si trastoca*!
> Com remena *il faldellino*!
> *E il* baró ha *perduto il tino*...[33]

32. Felip PEDRELL. «Cancan». *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Impr. de Víctor Berdós, 1894.

33. TERRADAS, Abdó (1838). *Lo Rey Micomicó*. Barcelona: Curial, 1987, p. 103.