

# MINERVA

PRIMERA SÈRIE

COL·LECCIÓ POPULAR DELS  
CONEIXEMENTS INDISPENSABLES

Vol. XXXVIII



EL BALL POPULAR A CATALUNYA

## EL CONTRAPÀS

PER

AURELI CAPMANY

# MINERVA

## OBRES PUBLICADES

### PRIMERA SERIE

COL·LECCIÓ POPULAR DELS CONEIXEMENTS INDISPENSABLES

DIRIGIDA PEL CONSELL DE PEDAGOGIA DE LA

MANCOMUNITAT DE CATALUNYA

- 1 - OCEANOGRAFIA, per J. Maluquer.
- 2 - RESUM DE GEOGRAFIA D'EUROPA, per Joan Palau Vera.  
(Exhaurida)
- 3 - NOCIONS DE LITURGIA CRISTIANA, per J. Tarré, prevere.  
(Exhaurida)
- 4 - RESUM D'ASTRONOMIA, per E. Fontseré. (Exhaurida)
- 5 - EL RADI, per Esteve Terrades. (Exhaurida)
- 6 - LA NEUROSIS I ELS NEUROTICS, per J. Alzina i Melis.  
(Exhaurida)
- 7 - UNA VISITA AL MUSEU DE BARCELONA, per J. Folch i Torres.  
(Exhaurida)
- 8 - NOCIONS DE LITERATURA LLATINA, per Carles Riba.
- 9 - RESUM DE GEOGRAFIA D'AMERICA, per J. Palau Vera.
- 10 - ELS JOCS DE PILOTA, per J. Elias Juncosa.
- 11 - RESUM D'ARQUEOLOGIA CRISTIANA, per Josep Gudiol, prev.
- 12 - L'EDAT DE LA PEDRA, per P. Bosch Gimpera. (Exhaurida)
- 13 - LA METAFISICA, per F. Xavier Llorens.
- 14 - NOCIONS D'INDUMENTARIA, per Lluís Labarta.
- 15 - DRET MUNICIPAL VIGENT, per I. Lloret.
- 16 - HIGIENE DE L'ALIMENTACIÓ, per J. Tarruella. (Exhaurida)
- 17 - FRASES FAMOSES, per Lluís Segalà i Estalella. (Exhaurida)
- 18 - LINGÜÍSTICA, per Ll. Nicolau d'Olwer.
- 19 - FLORICULTURA I ARBORICULTURA, per Georges T. Grignan.  
Traducció de Vicents Nubiola.
- 20 - COM S'ORDENA I CATALOGA UNA BIBLIOTECA, per J. Rubió.  
(Exhaurida).

MINERVA

COL·LECCIÓ POPULAR DELS CONEIXEMENTS INDISPENSABLES  
EDITADA PEL CONSELL DE PEDAGOGIA  
DE LA MANCOMUNITAT DE CATALUNYA

VOLUM XXXVIII

EL BALL POPULAR A CATALUNYA

# EL CONTRAPÀS

PER

AURELI CAPMANY



R. 14807

BARCELONA  
EDITORIAL POLÍGLOTA  
1922

MIRRA

COLECCIÓN POPULAR DEL GOBIERNO INDUSTRIAL  
EDITADA DEL CONSEJO DE AGRICULTURA  
DE LA REPÚBLICA DE CATALUÑA  
AÑO XXXVII

EL BALLE POPULAR A CATALUÑA

EL CONTRAPÁS

1937

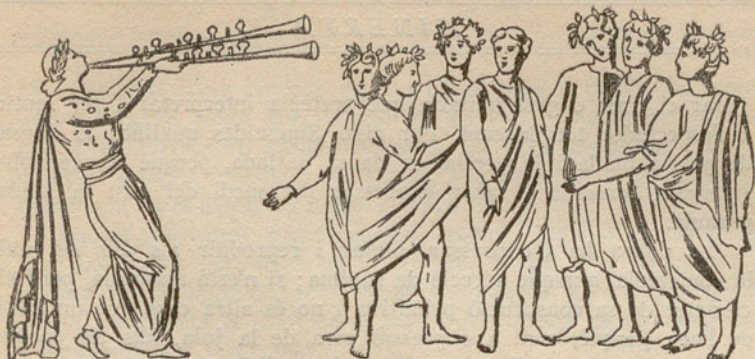
AURELI CAPMANY



BARCELONA

Editorial Grijalbo

1937



## *El ball popular a Catalunya*

---

Per donar una impressió justa del caràcter de la dansa localitzada a Catalunya, prèviament convé cercar com s'ha originat i nodrit. Assentem el principi que la civilització a Europa, hi és pervinguda dels països orientals i concrecionada en un poble que sabé adaptar-se tot allò que s'avenia a la seva espiritualitat.

El poble grec indubtablement fou el qui, filtrant dins sa vida religiosa, guerrera i civil, la cultura dels antics, portà a terme l'obra cabdal d'elevant les arts, les lletres i les ciències a un nivell tan alt, que els altres pobles no han pogut menys d'admirar i copiar.

Per això si hom vol conèixer alguna d'aquestes concepcions de l'intel·lecte humà, ha d'examinar com eren pensades i resoltes, per aquell poble que excel·lí en totes les arts.

La dansa actual, comparada amb la grega, presenta semblances en l'extern. La grega era imitativa, objectiva; la nostra és representativa, subjectiva, de la qual cosa prové que el dansaire grec — home o dona — en interpretar una figura *Orchestica* ho feia apartat de tota altra persona a l'intent de no cobrir o desfi-

gurar el trast o gest imitatiu que pretenia interpretar i fer sentir a l'espectador tot dansant. Per això Simònides qualificà la dansa de poesia muda i la poesia, de dansa parlada, perquè la seva objectivitat consistia a saber expressar per medi del gest la muda paraula.

La dansa ha d'expressar, pintar i reproduir als ulls del qui la contempla, qualche afecció de l'ànima; si n'està mancada, perd el caràcter de sa constitució primitiva i no és altra cosa que un abús de l'art, perquè, com a expressió viva de la joia, tots els pobles se n'han servit en llurs manifestacions d'alegria, amb caràcters, tons i colors diversos, segons la naturalesa dels adveniments, del temperament de les races, de l'educació i costums populars.

Menyspreada a voltes per les modes passatgeres, ha exercit malgrat tot, una profunda i eterna atracció, car de fet és la concreció íntima del ritme general que mesura i regula les manifestacions físiques i espirituals de la vida nostra. En contra l'opinió que pertany al passat i que en front de les orientacions modernes en les idees, no ressucitarà mai més, pot assentar-se el principi: No és possible que desaparegui; al contrari, hi haurà noves renaixences, com a manifestació d'art i com a habitud social, perquè ella sorgeix perpètuament de dins l'ànima popular.

Si la dansa ha fet l'home sociable, bé cal considerar-la i col·locar-la en lloc preminent entre les belles arts per ses grans qualitats, com a mètode d'educació nacional, de ço que neix el concepte: ésser de primera necessitat el seu renaixement, a fi d'equilibrar els nervis, educar les emocions, fortificar la voluntat i harmonitzar el sentiment i l'intel·lecte del cos que el suporta.

Després de la lleugera exposició del concepte en què cal tenir la dansa, en general, entrem a examinar la popular catalana cedint el lloc de preferència al ball anomenat:

## EL CONTRAPÀS

Si les terres de l'Europa del nord-oest, l'Anglaterra i la França, es vanen d'haver donat origen a la Contradansa, nosaltres, gent del migdia, tenim la glòria de presentar com a nostre el Contra-

pàs. Aquesta dansa l'origen de la qual es perd a l'enllà del temps, palesa la gran vàlua que l'estudi de les velles danses perpetuades pel poble, mereix en molts conceptes. La seva antiguitat i el seu caràcter religiós i artístic tot alhora, són prou per a proclamar-la monument de la dansa del temps actuals.

Aquest document conservat per tradició popular a Catalunya crec que hi és pervingut de la tragèdia grega. Per demostrar la certesa de tal suposició, prèviament, analitzarem com estava format i com funcionava el Chor en el teatre grec seguit de la construcció i moviment del Contrapàs.

Les formes embrionàries de la tragèdia grega, es troben en la lírica choral o sia el cant acompanyat de dansa i música instrumental, aplicada a certes representacions sagrades de caràcter dramàtic del culte, que es celebraven en els santuaris hel·lènics. Amb el temps s'hi adaptaren narracions o diàlegs que preparaven els cants i danses, reduint-se aquestes en duració a mesura que la part literària assolía majors extensions. En temps d'Esquil el text literari era curt, en canvi les obres de Sòfocles i Eurípides són una tercera part més extenses.

La tragèdia grega constitueix l'acció perfecta en grandesa, del ritme, l'harmonia i el metre, substantivada pel chor, que Schiller defineix dient: "no és un individu, al contrari, és una idea general." Resultant que retrocedint en la sèrie dels segles, l'home val menys com a individu; és a semblança del nen, al qual és necessari l'auxili dels altres, de ço que prové l'aspecte col·lectiu de ses principals accions de vida. Al costat de les manifestacions d'ordre social, hi ha les artístiques i entre elles la més primitiva de totes, la dansa executada en col·lectivitat.

L'edifici del teatre grec en termes generals, estava compost de tres orgues o parts principals. L'escena destinada als actors, els setis que ocupaven els espectadors i entremig l'orquestra, situada a peu pla, destinada a la dansa, on evolucionava i cantava el chor.

El més antic dels tres, és l'orquestra puix en realitat no és altra que la plaça circular, en la qual sempre el chor ha executat sos cants i danses. En introduir actors al teatre (Sg. VI a J. C.) es truncà la circumferència, adoptant la forma de semicicle, que perdurà sempre més.

L'orquestra de l'antic teatre de Dionisos a Atenes, tenia uns 24 metres de diàmetre, i més endavant es reduí, enxiquint-se més a l'època romana.

El chor cantant i dansant a un temps, situat a l'orquestra, constituïa un personatge col·lectiu, que prenia part a les cerimònies religioses i a les representacions teatrals. Els mots: *Estrofa*, *Anti-estrofe* i *Epode*, que se li aplicaven, fan referència als seus moviments. En l'*Estrofa* es movia en direcció a l'esquerra; a l'*Anti-estrofa* envers la dreta, i en l'*Epode* restava aturat. Donava a tots els moviments gravetat i solemnitat.

Així cantant com dansant l'acompanyava el so de la flauta. El flautista el presidia tocant a l'entrar a l'orquestra, que no abandonava fins que el chor en sortia.

L'encarregat d'organitzar, instruir i presentar el chor era anomenat chorega, essent aquest càrrec molt honorable i a la vegada molt car, ja que havia de subvenir totes les despeses. El nomenament solia fer-se onze mesos abans de la presentació, i això vol dir que era feina llarga i difícil. Quan el chorega tenia escollit el flautista i reunides les persones que formaven el chor, havia d'ocupar-se activament d'instruir-lo i si els seus quefers o coneixements no li permetien fer-ho personalment, ho encarregava a persona de confiança, restant ell responsable de tots els detalls d'execució.

El dia de la festa el chorega conduïa amb gran pompa el seu chor, assistint a tots els actes i prenent part a totes les cerimònies, i en aquell moment la seva persona tenia caràcter sagrat, tant que fer-li ultratge equivalia a ofendre l'Estat i al mateix déu a qui la ciutat dedicava la festa. No res més honorable, doncs, per a un ciutadà grec que una victòria Choregia, perquè el chor representava un element i constituïa la seva funció, un acte de litúrgia del paganisme (Segle V. a J. C.).

Les dones no hi prenién part, així tant els Choreutes com els actors eren sempre homes.

El poeta dramàtic era autor, director d'escena i actor. Esquil fou alhora poeta, compositor, mestre de dansa, director d'escena i protagonista. Més endavant es circumscriviren a dirigir els as-

saigs. Sòfocles prengué part activa en la preparació tècnica del chor; en canvi Eurípides ja no hi intervingué.

La primitiva forma circular adoptada pel chor, fou modificada en sentit quadrangular, puix era més adaptable a la representació teatral; els choreutes però es presentaven a l'orquestra en rastellera, movent-se en files de front o en rengleres de costat, essent guiats pel corifeu qui tenia un o dos ajudants auxiliars anomenats *paras-tates*. El corifeu en unes ocasions ocupava el lloc més pròxim als espectadors, en altres el peu de l'escena.

Al so d'una marxa orquèstrica executada en ritme anapèstic, ço que vol dir ple de força, fogós i fins violent, acompanyat pel so de la flauta solia fer el chor l'entrada a l'orquestra. Després d'aquesta desfilada, interpretava amb vivesa i bon ordre varietats de cants i danses, ressortint les d'aspecte serè i calmós, de sentiment seriós i digne, tal com esqueia al caràcter moralitzador del chor, que es distingüia abans que tot per sa noblesa i gravetat. Sos moviments consistien en un seguit de passos i gestos ritmats, evolucionant lentament i simètrica en nombroses i variades figures inventades pels poetes i choregues, però sempre mimats, que es com dir la generalitat predominant en la dansa grega.

Durant molts segles aquestes festes constituïren una funció religiosa i per això tot delictes comès durant les representacions era punit com a sacrilegi. Els sacerdots i sacerdotesses hi eren presents, car prèviament començava l'espectacle amb un acte de sacrifici als déus immortals, puix a llur honor es celebraven, essent de fet un acte religiós i nacional.

Aquestes representacions a Roma vingueren a ésser en conjunt una còpia, quasi un calc de la tragèdia grega dels successors d'Eurípides, curant d'aplicar la música al text dels poetes romans, artistes grecs, puix encara que en el teatre romà minvà la importància que hi tenia el chor, no gens menys s'hi conservà.

Els virtuoses de la música, solistes de cítara, flauta o cant adquiriren preponderància durant l'Imperi, estenent-se el costum de celebrar concursos i concerts en els teatres romans enclavats en sos dominis. Instrumentistes, cantors i dansaires foren sollicitats arreu en tota mena de festes públiques i privades, esdevenint la música romana dels primers anys de la nostra Era (impre-

nada d'elements orientals) de caràcter sensual i sorollós, ço que féu que fos miradà amb reserva pels pares de l'Església Cristiana. Ben aviat però l'austera aversió per a la música hagué d'esmenar-se, adoptant a la fi un repertori de Salms cantats a chor, amb ço que es perpetuà segurament la tradició de la Chorodia grega.

Unes paraules extretes de l'obra *Las Bacantes o del Origen del Teatro* d'A. Bonilla de San Martín, completaran el que resta exposat: "Es inadmissible, que havent-se establir els grecs de temps antiquíssims en les nostres costes llevantines, no deixessin senyal de llur influència i no haguessin aportat llur afició als espectacles escènics. Amb tot no es pot dubtar que n'existiren durant la dominació romana.

No se sap si eren indígenes o estrangers, els que actuaren en aquells teatres, però cal convenir que els espectacles teatrals romans, no pogueren menys de transmetre's en una o altra forma al poble, qui curà de perpetuar-los durant l'edat mitjana, sense desaparèixer del tot, malgrat les invasions godes i musulmanes, menys revolucionàries i destructores del que sembla a primera vista."

Examinats aquests antecedents, veiem en què consistia el nostre Contrapàs. El nom no sembla pas relacionat a la forma i caràcter general del ball, més aviat a la manera de ballar-se. No cal, doncs, examinar el significat de la paraula, puix poc o no res ens aclariria; prou complicada és la seva construcció.

Endemés, com la gran part de notícies que en tenim, són cospades de la tradició oral, presenten naturalment certa imprecisió, tant les poques que en coneixem d'escrites i que acompanyen els anomenats Mapes o Plànols explicatius de com el ballaven, com les diverses notes pervingudes de distintes procedències que m'ha estat possible reunir. Amb tot, unes i altres daran idea, almenys en conjunt, de com era la nostra dansa i la concordància que té, amb la que suposem originària o inspiradora.

No és possible raonar del tema la dansa cantada o la cançó ballada, sense retreure l'honorable personalitat del Mestre i gran polígraf català de la XIX<sup>a</sup> centúria, En Manuel Milà i Fontanals. No penetrà en l'estudi complet de les nostres danses tradicionals però hi aportà notícies força importants que serviran sempre a

aquell que intenti investigar i estudiar aquest tema. Per això entenc que ha d'ocupar el lloc de preferència.

“De temps antic—diu—està en ús el cant ballat, el qual ha estat conreat pel poble, heretant-lo dels costums grecs i romans. A l'edat mitjana consta que existiren danses d'origen clàssic, restes sens dubte d'antics chors dansats, com certs balls que encara es conserven a Catalunya i al Rosselló revelant sa procedència antiga, perquè en certa manera es presenten associats al cant i aquest d'assumpte religiós, com també per l'especial caràcter i ordre dels seus moviments. A la lletra, li donen molta importància; ho demostren les diverses fulles soltes que es troben estampades junt amb l'explicació del ball, servint de medi per apendre i recordar la música del Contrapàs.

Els moviments dels balladors a dreta i esquerra o a l'inrevés, amb raó han estat qualificades d'estrofa i antiestrofa, havent de mantenir en executar-los una atenció concentrada i reflexiva.

Mostra com era estimat el saber ballar el contrapàs, el fet que m'han explicat dels mossos en llogar-se per a la sega o altres feines de la pagesia, que exigien que els havien d'ensenyar la lletra, la tonada i el ball, com formant part integral, en certa manera, de la paga convinguda.”

Les orientadores notícies que ens dóna el mestre Milà, seran ampliades per les que ens llegaren En Josep Pella i Forgas i En Carles Bosch de la Trinxeria; tots dos naturals de les comarques on el contrapàs ha viscut en tota sa puixança. Diu En Pella en la Història de l'Empordà: “Romp la música una entrada vigorosa; és el Contrapàs Sardà. Per son aire desigual i sobtat, son to que corre tota l'escala de l'agut al greu, son compàs accelerat, m'ha semblat sempre, ésser expressió musical d'un cant salvatge de victòria, acompanyat per salts dels balladors que en forma de cadena i agafats de les mans, recorren la plaça puntejant i entrecreuant els peus com si assenyalessin a terra estranyes figures.

Decididament, el contrapàs és una dansa pírrica.

El Contrapàs es ballava a l'Empordà, al Rosselló i a la Cerdanya, es coneix el *Llarg*, *Curt*, *Sardà* i *Porsigola* diferenciant-se sols pel tema musical, però en el fons, a mon parer són una sola i única dansa, puix tenen de comú la mateixa irregularitat

en la duració dels compassos, podent dir-se no sense raó, que la tonada és lliure; és una mena de cant pla. Sols en la poesia hebreaica i en la distribució especial d'alguns versicles dels Salms hom observa algunes semblances.

Molt m'enganyo o les rimes que es troben en els vells romanços, les quals solien acompanyar la cadència del Contrapàs, revelen sense necessitat de major demostració un origen antiquíssim. La forma del metre ho està dient. L'assumpte religiós que dona el tema a un d'ells (*el Llarg*) fundat en la Passió de Jesucrist, bé pogué, segons sospito, suplantar la lletra d'un chor gentilic; així com, el concepte del Judici Final que apunta en un altre romanço (*el Curt*) fou obra d'un ingeni de l'edat mitjana amb el propòsit de velar sòbriament o canviar el record d'un cant bàquic. Amb tot és molt particular, que siguin temes religiosos els que es canten al compàs d'aquesta dansa que té quelcom d'indòmita i lliure.

El costum assenyala com a lloc distingit l'extrem de la cadena, per ésser el qui l'ocupa l'encarregat de dirigir els moviments, els quals s'efectuen de costat voltant la plaça i acabant, segons pràctica antiga, posada la cadena de balladors en el mateix indret del començar, que és el que ocupen els músics. El referit lloc d'honor es reservava al Batlle, Pavorde o altre persona de representació, i de vegades s'encantava, cedint-se al qui n'oferia més.

Aquesta dansa particularíssima, potser cal tenir-la ja com un document arqueològic, puix sols l'he vista ballar en la meva infantesa."

Finides les explicacions que l'any 1883 ens donà En Pella, veiem les transmeses per En Bosch quatre anys més tard, publicades al Folk-lore Català, de l'Associació d'Excursions Catalana: "En terra empordanesa hi tenim el Contrapàs llarg; les paraules que l'acompanyen que ja pocs recorden, relaten la Passió de Jesucrist. A què atribuir aquest ball? d'on ve? per què es ballava? difícil és respondre. Les referides paraules, m'apar que en lloc d'excitar a la dansa obligaven a meditar-les amb devoció. Cert, en ballar el Contrapàs la devoció no hi mancava, els balladors formant renglera preses les mans seguien el compàs marcant les cesures que assenyalaria la música, a dreta i esquerra tot recitant la Passió.

L'antiguitat d'aquest ball no tenim datos per a fixar-la, però se la pot atribuir als principis de l'edat mitja quan més imperava el fervor religiós. El cant de la Passió es salmejava en les Esglésies per la Setmana Santa i no seria estrany, atès als costums de l'època, que al sortir de l'Església es continués el cant, seguint el ritme de la música i donant-se les mans, posats en renglera, marcant el compàs. Segurament com a ball religiós que era, havia sigut presidit i potser dirigit pel mateix clero.

S'ha mantingut viu fins al segle passat; els qui el ballaven, es devien cansar molt, puix durava més de mitja hora; per això el degueren substituir pel Contrapàs curt les quals paraules també són religioses i que encara és costum de ballar-lo en alguns pobles de l'Empordà.

Es interessant explicar que el Contrapàs llarg encara es balla en dos indrets: Camprodon i Prats de Molló i per cert la causa és ben agradable. El primer Contrapàs que es toca el segon dia de la Festa Major a Camprodon és dedicat als forasters de Prats, obsequi que és retornat el segon dia de la Festa Major de Prats, puix el primer Contrapàs el ballen els camprodonins."

Completaran l'anàlisi de la vella dansa catalana unes notícies publicades a "Le Courrier de Ceret" per l'artista rosellonès N'Albert Manyach i Mattes, referents a la música i la dansa popular catalana de l'altra part del Pireneu: "Es difícil fixar l'origen del Contrapàs. Segons opinió dels vells vallespirencs ha d'haver estat molt popular a Catalunya: en altre temps Prats de Molló era punt on es reunien els contrapassaires constituint aquesta dansa la part més important de les festes. El Contrapàs llarg no usat al Rosselló s'ha ballat a Catalunya i sembla que en altre temps era presidit per la clerecia amb gran cerimònia, ballant-se al sortir d'Ofici, car porta unes paraules que vénen a ésser exhortació al compliment de les recomanacions de l'Església.

Al descriure'l s'equivocà un autor perpinyanès, en dir que la música és de ritme accentuat, ple de sínopes i que passa d'un estil seriós i greu a un altre d'alegre i viu."

L'autor a qui alludeix és En Pere Vidal de Perpinyà que en la *Guide des Pyrenées Orientales*, l'any 1879 parlant d'aquesta dansa diu: "Ordinàriament començaven les ballades amb el Contrapàs

que consisteix en un pas balancejat amb gravetat i certa melangia, interpretat per una renglera de balladors agafats de les mans; acabant amb un aire viu molt animat en el qual els balladors després de separar-se un xic executaven l'*espardenyeta* o *aletes*, que consistia en un repicament ràpid del teló d'un peu al vol de l'empenya de l'altre.

Les dones no hi prenen part. La tonada, el ritme de la qual és accentuat i sovint sincopat passa de l'aire seriós i greu a un altre de més alegre i viu. Els balladors de Contrapàs cada dia escassegen més."

Continuant les explicacions del referit senyor Manyach, trobem: "La música no és sincopada, té més aviat un to melangiós que dona sensació d'alegria velada, la seva factura té molt del cant pla, trobant-s'hi característiques iguals a les del cant gregorià. El mode és en major, exceptuant uns curts passatges en els quals la tonalitat no s'aferma pas. L'estil alegre i viu a què es refereix l'autor perpinyanès correspon a un altre ball que s'executava fins i tot el Contrapàs, en què cada contrapassaire ballant sol, posa de lleu llurs habilitats de ballador. Aquesta figura que no sempre és igual, no forma part integral del Contrapàs.

Existeixen diferents notacions; la més estesa i sovint executada pels joglars del Rosselló és una estranya barreja de compassos ternaris i binaris a tres quatre i a sis vuit. El músic observarà tot seguit que la dita notació és incapaç de donar el veritable ritme de la dansa, l'ortografia musical d'aquesta versió és fantàstica i el qui l'ha transcrita està mancat de bon sentit, per això seguint l'opinió del compositor Deodat de Severac i del crític musical Pouech, crec que cal rebutjar la dita versió i acceptar-ne una altra, mesurada tota en compàs de sis per vuit, escrita pel músic ceretà En Josep Coll a mitjans del segle XIX.

Els rossellonesos no han conegut altre Contrapàs que el sardà encara vivent al Rosselló i en qualque lloc del departament de l'Aude=Llenguadoc. Es parla del Contrapàs francès, però desconec en què es diferencia dels altres.

Antigament el Contrapàs era la dansa popular per excel·lència que presidia totes les festes; una cinquantena d'anys enrera, no es concebia una ballada de danses catalanes sense figurar-hi el

Contrapàs; ordinàriament se'n ballaven cinc o sis en una mateixa festa.

La coreografia era de les més sinceres i els balladors uns veritables convençuts, puix ballaven amb esperit religiós i els espectadors ho contemplaven igualment amb certa gravetat. Hom es creuria transportat davant una cerimònia religiosa; ni crits, ni soroll, tothom atent, recollit, de manera que de fet, no era pas una dansa, era qualque cosa més elevada que un passatemp o un plaer; era un ritu sagrat, una herència dels passats.

Actualment no és popular; a poc a poc ha anat perdent els seus devots; sols qualque vegada se'l sent en el Vallespir. Cert, però, que res no s'ha fet per conservar les velles tradicions, que es remunten enllà del propi bressol de la raça. Els músics actuals, inclinats a executar les composicions de moda, toquen el Contrapàs sense entusiasme; és llarg i per tant, fatigós; per això han assajat de fer-li talls o supressions a fi d'escurçar-lo; prèviament, músics i ballaires, es posen d'acord abans de començar, en si serà llarg o íntegre sense el *salta* com ho anomenen o curt amb les supressions.

El Rosselló ha tingut nombrosos contrapassaires meritíssims que seguien les festes dels vilatges comarcans *per treoure oun contrapàs*, fins les dones hi havien pres part, arribant en el Vallespir a trobar-se el cas d'alguna, de menar-lo amb tanta competència i destresa com un home.

Els dos balladors del cap i la cua de la renglera són els que regulen el ball i han de saber ajustar a la música els moviments precisos, la direcció a la dreta o a l'esquerra i la seva durada. Un estranger al veure'l el descrivé amb aquestes paraules:

Imagineu-vos una mena de balanceig greu i melangiós executat per una renglera de balladors conduïts generalment per dos pagesos. Els balladors amb les mans agafades van i vénen, es deixen i s'ajunten de nou, s'aparten tot d'un cop per ajuntar-se altra vegada; la comitiva lliure i captiva a un temps, executa sos moviments, harmònicament lligats i flexibles, ondula, s'atura, ondula més encara, sempre dòcil al so dels instruments que la guien.

Durant vint minuts, el chor de figurants executa igual maneig, fent el pas nomenat *l'espartenyeta*, pas que constitueix l'èxit de

l'agilitat catalana. El ballador amb el cap alt, ben dret, flecta lleugerament el genoll, creua les cames i amb un moviment ràpid volteja alternativament el taló d'un peu, a l'entorn de l'empenya de l'altre. Res no és més graciós que aquesta figura executada en conjunt; ella és símbol de la força i de la mesura, el just equilibri de la raó i la imaginació, de la joia i de la decència. La virilitat llatina resta unida a la gràcia hellènica per a encisar-nos. Qui creurà que un pas de dansa permet descobrir a l'espectador meravellat tan belles coses i retrobar en el dansaire totes les qualitats tradicionals de la raça?

Escasses notícies podem donar de com es ballava el Contrapàs, puix fa anys va en decadència; en diré, però, tot el què he vist. Generalment dura uns quinze minuts i s'executa en un temps relativament lent, aproximat al 100. La cobla toca una introducció d'uns 25 compassos que fineixen amb calderó fet per la *Prima-Tiple*. Durant la introducció els qui volen ballar s'ajunten i la renglera s'organitza, començant el ball després del calderó, amb les anades i vingudes descrites, en les direccions corresponents, fins que la cobla rellentint un xic, la *Prima* fa sentir un altre calderó, que clou la cobla amb un acord perfecte, executat pels sis instruments que la componen.

Fins aquí, la part més important de la dansa tal com es executada en l'actualitat, però si es tracta d'interpretar el Contrapàs íntegralment, no és finit encara. Després d'un solo de flabiol de 20 compassos, durant el qual els contrapassaires fan una pausa o *reposada*, la dansa reprèn el moviment junt amb la cobla, car no s'ha pas desfet la renglera i recomencen els moviments de vaivé guiats sempre pels contrapassaires de cada cap, no aturant-se fins que sona un altre calderó que farà la *Prima*, en el qual moment la renglera es desfà i es posen a ballar sols i desagafats. Després d'una *reposada*, que interpreta el flabiol, de 8 compassos, i que permet pendre alè, executen els *brisets-trencats*. Ara és quan la cobla toca la tonada gaia i viva de què parla l'autor perpinyanès — al moviment de 120 — essent aquesta figura aquella en què els bons balladors mostren llur destresa, fent les *remanadilles* i el pas d'*espardenyeta* conegut generalment per *ales* o *aletes*.

Durant els 32 compassos de música que toca la cobla, hi ha

un veritable contrapunt d'agilitat entre els *brisaires*, rebent els herois de la festa un cop finida, les felicitacions de la multitud.”

Vegem altres notícies referents a aquesta dansa meravellosa, espigolades en diferents indrets. Sigui esmentat com a cas curiosíssim, que Miquel de Cervantes l'anomenés en la novel·la *La Il·lustre Fregona*, amb motiu d'unes festes organitzades a l'Hostal del Sevillano, de Toledo, en la qual el jove cavaller burgalès, enamorat pretendent de la protagonista, canta, acompanyant-se amb la guitarra, una tonada de dansa, mentre ballen mosses i trágicners, i en la qual es troben aquests dos versos:

*Con mudanzas y meneos  
den principio al Contrapàs.*

que motiva la rèplica d'un dels balladors, que era andalús: *cuando llegó a decir que diesen principio a un contrapàs, el tal digué: hermano músico, mire lo qué canta y no moteje a nadie de mal vestido, porque aquí no hay nadie con traços... oyó la ignorancia del mozo y le dijo: hermano mozo, contrapàs es un baile extranjero y no motejo de mal vestidos.*

El fet de nomenar-lo Cervantes en la seva obra, ens porta a deduir-ne i treure'n dues conseqüències: la una, que al recordar-lo prova que el devia tenir present a la memòria per haver-lo vist ballar a Catalunya, ço que confirma, que en aquella època devia ésser-hi molt popular i per tant dóna fe de sa brillant existència a les primeries del segle XVIIè; l'altra, que per les gents de Castella en aquell temps, Catalunya era considerada país estranger.

Vegem ara la descripció que en fa un distingit mestre de dansa francès de mitjans del segle XIXè: “Contrapàs és una dansa catalana molt popular a les festes camperoles; els balladors agafats de les mans, col·locats en renglera i dirigits pels conductors de la dansa es mouen en semicercle executant diversos passos de costat a dreta i esquerra; després es separen i s'apropen uns als altres. El moviment greu de la música dóna als balladors un aspecte de melangia, essent excloses les dones d'aquesta dansa, que és reservada als homes catalans.”

Altres notícies de la vida del Contrapàs a l'Empordà, les

dóna l'il·lustre crític i compositor En Salvador Raurich, en el diari *Las Noticias* (juliol-agost de 1921) amb motiu d'haver trobat entre els manuscrits originals d'En Josep Ventura, *Pep de Figueres*, una partitura per a cobla del contrapàs sardà, de mitjans del segle passat.

“El Contrapàs és un ball germà musicalment de la sardana, diferenciant-se en això, que els que el ballen formen cadena o renglera i no cercle o rodona. La dinàmica de son ritme atraient i vigorós es regeix invariablement pel compàs binari de sis vuit, amb intercalacions del típic temps de tres. La melodia està vestida harmònicament amb pobresa, conseqüència de l'època, que era d'escassa tècnica musical, i desplegada per medi d'insistents repeticions de motius populars senzills però inspirats, resultant una certa monotonia, però monotonia deliciosa que embriaga els sentits del ballador quan se sent portat per l'impuls frenètic del ritme, com per exemple el de la Farandola amb la qual el Contrapàs empor-danès té certa semblança, des del punt de mira de la modalitat dinàmica.

He dit monotonia; aquesta monotonia, radica substancialment en la uniformitat tonal, però en canvi existeix la varietat de ritmes, de girs i fins de certes fioritures capritxoses, com volent demostrar que si bé els temes fonamentals o tradicionals són els mateixos, amb escasses diferències i procedents d'una sola font, la fantasia dels transcriptors o trobadors, anava enriquint-los en llur desplegament, per a poder fer oportuna adaptació a la lletra o text, que allà en sos orígens de dansa mística, quan el Contrapàs es trobava en el període de plenitud popular, servia per descriure les situacions de la Passió i Mort de Jesucrist.

La partitura del Contrapàs sardà que tocava la cobla d'En Pep Ventura a mitjans del segle XIXè mostra que sa contextura harmònica, procedeix del temps en què les melodies arcaïques monocromàtiques de cornamusa, constituïen el seu nexa. Monotonia tonal en les melodies, oscil·lant entre la tònica i la dominant, generalment unisonals, mostrant la pobresa de l'armadura harmònica que les sostenia, acords perfectes llargament sostinguts, damunt pedals quasi invariables. En Pep, en traslladar a la cobla els cants tradicionals del Contrapàs, els harmonitzà i instrumentà,

seguint l'idea preconcebuda d'estil de cornamusa, però malgrat sigui així, resta la color inestimable de l'esperit popular, de ses melodies sempre interessants, sempre inspirades, perquè porten el segell de l'anònim, però etern, en una paraula, l'esperit musical dels segles.

Mercès a l'haver pogut fullejar uns papers solts de parts d'orquestra, facilitats pel mestre J. Blanch, director de la cobla "La Principal", de Perelada, s'ha trobat una curiosa indicació referent a les anomenades *Honres*. Aquest interessant fragment musical, que consta de 65 compassos a sis vuit, es tocava com a epíleg del Contrapàs, especialment per Casnestoltes. Per deducció des del punt de vista coreogràfic, pot suposar-se que les *Honres* eren interpretades per figures de ball distintes de les de Contrapàs, en canvi musicalment, presenten el mateix caràcter i estructura melòdica del tot semblant, sempre viva i alegre.

L'avinentesa de poder escorcollar la meravellosa memòria d'un vell músic de cobla de Bagur, En Francesc Puig i Miralles, conegut pel *Xicu Notari*, que ratlla als vuitanta anys, ha fet possible recollir la tonada d'un Contrapàs curt de 36 compassos a sis vuit. Integrat per quatre motius de veritable bellesa artística, l'estructura i duració dels quals coincideix amb les formes abreujades que circularen per l'Empordà, en el període de plena decadència. A més, ofereix la particularitat de presentar en els seus últims compassos el motiu que integrà l'última fase del fragment de 16 compassos, que tocaven les cobles com a introducció de les sardanes per allà els anys de 1880.

Espigolant entre els records de l'avi Puig de Bagur, ha estat possible recollir aquestes notícies. El Contrapàs portava l'Introït de flabiol semblant el que s'executa a la Sardana. El que es tocava al començar la segona part, en les ballades de la tarda, era anomenat de l'Alcalde, perquè aquest ocupava el lloc del *Cap de colla* junt amb la corresponent balladora, o bé delegava la representació a un ballador de nota. La cadena era formada per tots els balladors presents a la plaça, no com passa amb la Sardana en què es formen diversos cercles o unitats independents, de manera que de vegades l'omplia tota i fins en sobrava, en el qual cas es doblegava en espiral. Els llocs d'honor, el *cap* i la *cua* eren ocu-

pats pels millors balladors, puix eren els que dirigien els moviments i passos.

Els passos en el Contrapàs són semblants als de la Sardana, repartits en *curts* i *llargs*, però es diferencia en l'extensió dels seguits, de tal manera que aparenten no estar sotmesos a regles ni a metratge. El canvi sobtat dels passos en el curs del ball es regeix per la rítmica de certs períodes o revolucions de la frase, el significat dels quals no pot escapar al *cap* i al *cua* per a variar en conseqüència a temps la mètrica dels passos. Aquesta senzilla explicació mostra com era difícil i ho seria avui encara, encertar el repartiment del Contrapàs.

Per tenir idea d'aquesta mena d'irregularitat mètrica servirà de model el de referència, el qual era repartit: sis passos curts, un llarg, tres curts, quatre llargs; com aquest Contrapàs és del tipus *curt* (38 compassos) i n'hi ha que tiren a 200, 300 i fins 400 compassos, s'endevina la dificultat que havia de presentar ballar obres tant extenses i variades de ritme, en les quals els canvis del pas eren múltiples i tant enrevessats que forçosament daven molt que fer per resoldre'ls, apropiadament.

Retornant al Contrapàs sardà compost per En Pep, cal observar que demés de la varietat que presenta tot ell, s'hi troba una major llibertat melòdica, sense però mancar-li el segell d'origen, ço és l'aire de cornamusa, encara que aquesta llibertat melòdica i tonal sembla indicar sa emancipació envers l'esfera purament instrumental, car com he dit, aquesta antiga dansa té ses arrels posades en els misteris religiosos cantats i ballats pel poble en massa, si bé son origen data segurament de més llunyana època.

Aquest document llegat per En Pep ve a constituir la darrera fase del seu progrés musical, just al moment en què la seva decadència era un fet, quan a frec de desaparèixer restava en desús pel poble, succeint això per allà l'any 1870. La instrumentació és feta per a dos tiples, un tenor, dos cornetins, dos fiscorns, un baix i un flabiol o sia nou instruments, feta abstracció del tamborí. Aquest repartiment musical revela, que l'època en què fou fet, correspon a una fase orquestral avançada, havent de coincidir amb els darrers temps del seu autor, car morí l'any 1875.

Segurament qui sentís aquell Contrapàs, tal com el deixà En

Josep Ventura tindria una decepció des del punt de mira harmònic i orquestral, car acostumat a les variades complicacions de l'estil modern no sabia copsar-hi l'interès històric i artístic que conté. Per això seria convenient vestir-lo amb el ropatge de l'harmonia i contrapunt actuals i així es demostraria, com seguint l'exemple aplicat a algunes sardanes d'En Pep s'hi trobaria amagada qualche cosa espiritual, intangible, interna en la qual el dibuix melòdic constitueix tot el perfil, el qual porta en si l'ànima complexa i la psicologia típica de les generacions passades, que són concreció dels sentiments artístics de la inspiració humana, fruit de mil instints verges dispersos, influenciats per la puresa de la immortal línia melòdica, impregnada de modalitats ètniques diverses, les quals, segons les èpoques, han anat metamorfosant-la a través de la història.

La lírica empordanesa, acusa una amalgama, en certa manera fàcil de seleccionar, car no és difícil descobrir-hi la influència de diverses races, foses en les tribus primitives, de grecs, sards, gals, gods i musulmans, que de tot tenen els cants empordanesos, com a ressó fidel del propi sentiment de l'art d'aquell poble.

Descobrir, desxifrar, endevinar, la paternitat lírica interna, que dins seu porta aquesta concreció musical d'edats passades, per a enaltir-la i col·locar-la amb el contrast dels procediments musicals moderns, en lloc preeminent, és obra a fer, per qui sàpiga flairar el secret perfum d'aquestes flors camperoles."

Unes notes extretes de la *Collecció de cants i balls populars*, inèdita, acoblada per Na Julita Farnés, completaran aquestes descripcions del Contrapàs: "Surten a ballar el primer i el darrer, els quals després formaran part de la gran cadena o *corda* constituïda per tots el balladors, que s'anomenen *cap* i *cua*, com de fet són els que guien la dansa. Aquest lloc d'honor era conferit al Pavorde o es subhastava, essent un gran obsequi per a les balladores que les tragués a ballar el *cap*; per això es repetia, per a poder treure dansa amb la donzella preferida. Sovint en el primer Contrapàs aquell lloc era reservat al senyor Batlle o al Pavorde o persona de representació, i aquell era ballat al sortir de l'Ofici.

El costum de repetir el ball per a poder obsequiar les balladores, com també, per augmentar els ingressos a l'ésser subhastat, ingres-

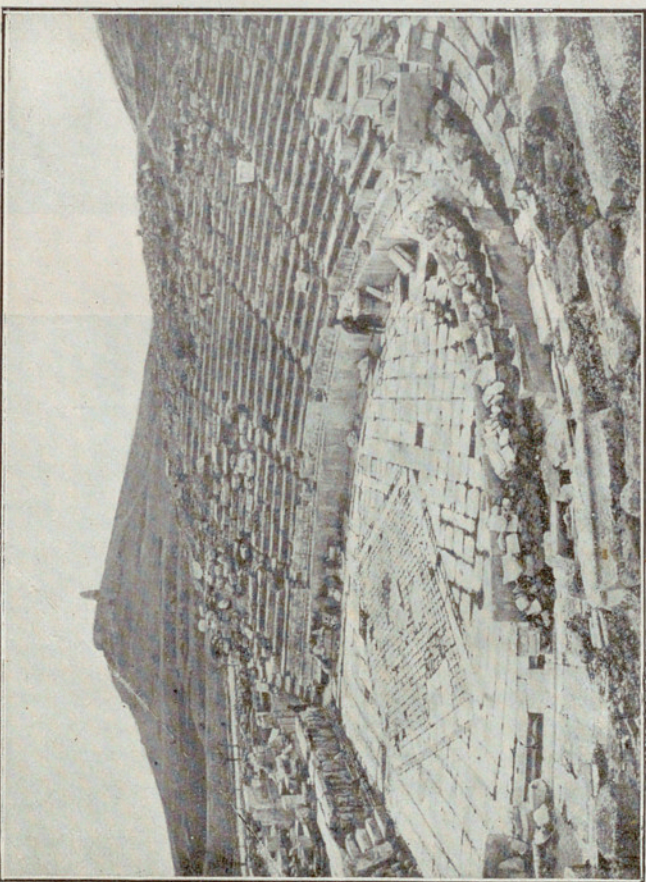


## CONTRAPÁS LLARCH, À LA USANSA AMPURDANESA.

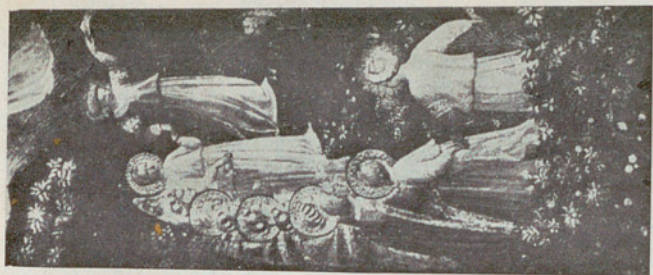
The musical notation is organized into three vertical systems, each containing 11 staves. The notation is a shorthand system for traditional Catalan music. Key elements include:

- Staff 1 (left):** Starts with a treble clef and a common time signature 'C.+'. It contains rhythmic patterns of notes and rests.
- Staff 2 (middle):** Starts with a treble clef and a common time signature 'C.+'. It contains rhythmic patterns and a 'Roda' marking.
- Staff 3 (right):** Starts with a treble clef and a common time signature 'C.+'. It contains rhythmic patterns and a 'Roda' marking.

Throughout the score, there are various markings such as '11.++', 'Roda', and asterisks, which likely indicate specific rhythmic or melodic features. The notation is connected by curved lines, suggesting a continuous melodic or rhythmic line across the staves.



N.º 1



N.º 3



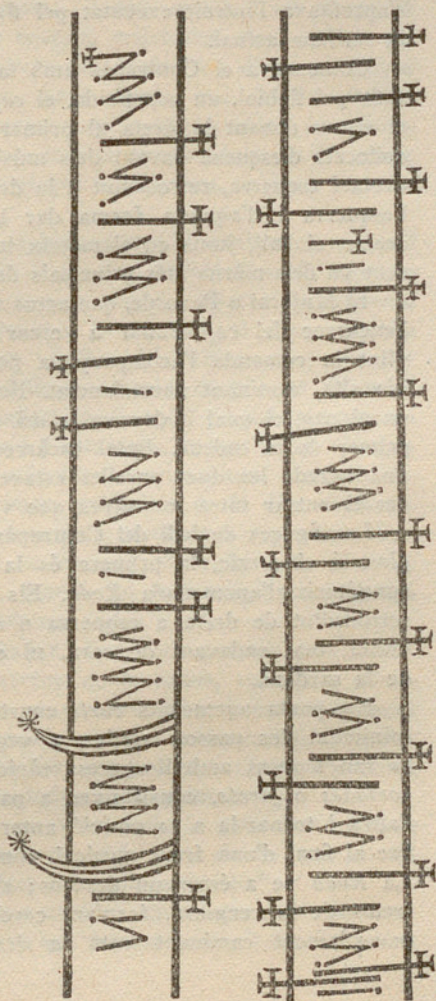
N.º 8



N.º 9



*MODO, EN QUE SE DEU  
ballar lo Contrapàs curt; y pot  
servir també per lo Contrapàs  
Cerdà, ab tots los seguits, que  
se contenen per ballarlo, com  
se refereizen en lo present  
exemple.*



*Compost, y representat per  
Jaume Ros, y Vilaplana del  
Lloch de Sant Gregori.*

*Vich: Imprenta y Llibreria de Ignasi Valls, any 1845.*

sos que servien per ajudar a pagar la festa, fou la causa de fer-se supressions escurçant-lo, per poder atendre les demandes del jovent que el dia de la Festa Major tenia plaer de lluir-se. Foren tantes les escurçadures i arribaren a tal extrem, que a la fi sols s'aprofitava l'intròit executat pel flabiol que serveix de preludi a la sardana actual.

Començava el Contrapàs amb la introducció o entrada executada pel flabiol, un cop finida, el *cap* i *cua* sols, agafats de la mà, el segon donant la dreta al primer que li prenía amb l'esquerra, col·locats d'esquena davant dels músics, es posaven en moviment a dreta i esquerra, retrocedint a la dreta però sempre avançant vers l'esquerra i d'aquesta forma dar la volta a la plaça, procurant acabar el ball, junts en el mateix indret on l'havien començat, essent un dels mèrits més principals del *cap*.

El Majoral o Pavorde, que actuava de Mestre de cerimònia, rebia l'encàrrec del *cap* d'anar a cercar la balladora escollida i complint la comanda l'acompanyava portant-la de la mà, posada a xic alta, caminant pausadament. Feta la reverència, la traspassava al *cap*, el qual li donava la mà esquerra per poder ésser ell el primer de la cadena. Igual encàrrec rebia el Majoral, del *cua*, i una vegada les dues parelles estaven acoblades era senyal de poder-hi entrar totes les altres que volien pendre part a la dansa.

Les figures de ball del Contrapàs es redueixen a dues, la *renglera* i el *cercle*, la primera és la disposició general, la segona constitueix l'anomenada *Roda*. Els passos s'executen avançant i retrocedint de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta, sempre de costat, mai endavant de cara, ni enrera d'esquena, a semblança de la sardana.

Els punts anomenats *curts* consten d'un pas o més, els *llargs* mínimum dos passos, arriben a vegades fins a vuit, els *trencats* es fan movent amb lleugeresa ràpida els peus com rellicant, les *camades* o *girats*, consisteixen a passar una cama per davant de l'altra i tornar-la a sa posició anterior. La *camada* es troba sempre al final d'una frase musical, com per a subratllar la cadència. La *Roda* ve a ésser un descans; s'agafen de la mà els dos extrems de la renglera, formant cercle i en aquesta posició roden pausadament caminant vers la dreta o l'esquerra fins que la

música reprèn el moviment viu i marcat; deixant-se anar els dos caps, tornen els balladors a pendre la forma anterior o sia de renglera, seguint de nou la dansa. La *Roda*, en el transcurs del ball hi és diverses vegades i amb ella acaba.

Es aquesta dansa, la més antiga, la més estesa a un temps, la més esborrada de l'ús, la més buscada endebades. Amb certes variants s'ha ballat en molts indrets de Catalunya; d'ella es troben *Divinos* estampats acompanyats d'uns signes, que devien semblar claríssims a l'època en què s'usaven, però ara semblen jeroglífics. N'hi ha qualques de manuscrites més o menys fidels, en les quals algun músic amb bona fe ha pres per incorrectes, antigues tonades i les ha corregit.

No fa molts anys encara es ballava a Collsacabra on un vell n'ensenyava per pocs diners la lliçó, que s'efectuava els dies de festa. A l'hivern començava el curs a casa del mestre on s'aprenia de memòria la lletra del *Divino* i la tonada; al venir el bon temps quan tots la sabien i en un lloc dels afores, una era per exemple, ensenyava els passos i figures servint de guia el *Divino*."

En *El Llusanès*, llibre dedicat a l'estudi d'aquesta comarca escrit per En Pelegrí Casades i Gramatxes, es parla del Contrapàs, i el qualifica de "dansa solemne i cerimoniosa, tradició vivent dels balls sagrats dels primers pobladors de la dita comarca, en el qual prenien part els homes amb moviments reposats i dignes, essent la música dolça i melangiosa, defugint tota idea de bullici. Més que una diversió, sembla un ball religiós més propi de la divinitat que de les mundanes festes."

Referent a la manera de ballar, diu: "era presidit pels administradors, que portaven els extrems de la dansa, voltant la plaça, fent variades figures amb els peus, creuant-los i picant a terra puntejant els motius de la música, acabant amb una gran *gambada*. L'últim Contrapàs era ballat per homes i dones, interpretant iguals figures que les executades en el primer.

Entre contrapàs i sardana no sabia dir a quin li correspon un origen més antic en nostra terra, si bé s'ha de dir que en ell trobem la cerimoniosa simplicitat del culte primitiu."

A Cassà de la Selva es ballava un Contrapàs curt, d'uns 36 compassos, al sortir d'Ofici, ocupant el lloc del *cap* i *cua* els dos Pavordes

de la festa, el de vila i el de pagès, essent nomenada la renglera de contrapassaires *rest*, paraula que determina la disposició dels balladors per ço es deia: entrar al rest a ballar el Contrapàs, no entrar al Contrapàs.

A tot el transcrit cal posar un comentari, que ho aclareixi i ho concreti. En Milà afirma que el cant ballat prové de l'antiguitat grega i romana, que és continuat a l'edat mitjana i que en són restes certs balls populars catalans per l'esperit religiós i caràcter dels seus moviments. Ahudint al Contrapàs, dedueix per ses evolucions a dreta i esquerra, que aquestes corresponen i es refereixen a l'estrofa i antiestrofa. Cita també el Contrapàs francès. En Pella, fixant-se en el metre i en l'assumpte, suposa que la lletra del Contrapàs llarg és una suplantació d'un cant gentilic, que la del Contrapàs curt, és transformació d'un cant bàquic, i fa esment de la distinció amb qué era tinguda la persona que ocupava el cap i menava la dansa.

En Manyach a part de les notícies referents a la popularitat en terra rossellonesa i de l'observació d'ésser aquest ball, alguna cosa més elevada que un passatemp o un plaer i que més aviat apareix com a un ritu sagrat hereditat dels antics, alludeix l'estranya barreja de compassos ternaris i binaris d'algunes notacions del Contrapàs, que creu impossible que puguin donar el veritable ritme de la dansa. Aquesta observació, en part és certa, però en el cas concret de la música d'aquesta dansa, el susdit canvi de valor és un cas de perfecta adaptació característica del seu ritme tradicional. Tant ho és, que actualment l'anomenat *temps de tres* l'usen els mestres compositors de sardana heretat del contrapàs i de la primitiva sardana curta, com també els executants perfectament habituats a interpretar-lo, ajunten els valors musicals dins la duració del temps amb exactitud, donant al ritme aquesta aparent desigualtat, una sensació tota particular que constitueix una de ses característiques més escaients. Trobar el *temps de tres* entre el compàs sis vuit, és cosa perfectament regular en aquesta música i completarà aquesta declaració l'anàlisi del Contrapàs instrumentat per En Pep Ventura, segons testimoni del senyor Raurich, que diu: "La dinàmica del seu ritme es regeix pel compàs binari sis vuit, amb intercalacions del típic *temps de tres*," que equival a dir, no confondre el ritme amb el compàs.

La troballa feta pel senyor Raurich del fragment anomenat les *Honres*, que suposa epíleg del Contrapàs és força interessant perquè concorda amb la notícia que dona el senyor Manyach del suplement final que s'hi aplicava al Rosselló.

Altra observació que cal esmentar és l'haver estat ballat el Contrapàs per homes sols o prenent-hi part les dones, però això no ha de sorprendre, perquè com que de contrapassos n'hi ha de moltes classes, seran unisexuals o bisexuals segons la mena de contrapàs que es balla i també perquè els costums populars mentre són vivents es modifiquen o alteren segons els temps i els llocs; per això ha de tenir-se per certa una i altra informació.

Els diversos noms que es troben del contrapàs, les diverses comarques i pobles que el tenen com a propi ens condueixen a qualificar-les de variants locals derivades d'un Contrapàs típic original. Aquest sens dubte és l'anomenat *llarg* a l'Empordà i a la Selva; d'ell pervé el *curt*, i al seu costat es troben el *sardà* i el *porrigola*. Canvia el nom de contrapàs amb el de *tirabou*, però aquest sembla ésser motiu o sobrenom vulgar que se li aplica en època relativament moderna, quan ja era ballat amb poc respecte i amb pretext de fer gatzara. Hi ha el *francès*, ja citat, el dels *merolans*, que ballaven al poble de Merola, el del *Llussanès*, usat en aquesta comarca; el de *Pavordes* i dels *Boigs* a Sant Joan de les Abadesses; el del *Burro*, a Manlleu; el dels *garrofins*, a Moyà; el de les *danses*, a Vilanova; el que acompanya la *Pila*, a la Conca de Tremp, altre *contrapàs*, característic dels Pallars, i fins de llocs tant distanciat com Seu d'Urgell i St. Martí Sarroca he adquirit notícia d'haver-s'hi ballat qualche mena de Contrapàs.

Aquesta llista ens situa i orienta per a descobrir com ha irradiat la popularitat d'aquesta dansa. El centre principal sembla ésser l'Empordà i la Selva; d'allà s'escampa a diferents indrets, però a mesura que s'allunya del lloc d'origen es desvia i modifica el tret fisonòmic primitiu, prenent diversos caires que constitueixen les seves variants.

Es l'Empordà amb la Selva on prengué vida i caràcter el contrapàs? És difícil afirmar-ho, però es pot deduir atenent a la mena d'unitat espiritual haguda entre els altres pobladors de la terra occitana, arredossats al Pireneu i al mar. Les fonts que traçaren els corrents

per on aflueixen al comú dipòsit, aportant al poble l'habitud de conrear aquesta dansa, poden trobar-se tal vegada en els teatres que la Roma dels Cèsars bastí a Arles i Orange de la Provença, a la imperial Tarragona de Catalunya, a Sagunt de València, Pollença i Alcúdia a Mallorca i el de Mahó a Menorca.

Per completar la descripció del Chor en aquests teatres i les funcions que li estaven encomanades, extractaré unes notícies copades de *l'Histoire de la littérature Grécque*, per A. i M. Croiset, que sumant-se a les exposades els donaran més valiment, puix són de procedència distinta, malgrat sia repetit qualche concepte.

“La Tragèdia a Grècia constituïa una de les formes del culte públic, era un homenatge a la ciutat i al déu, convertint-se més endavant en una mena de divertiment, sense perdre però el tret d'origen; per ço les representacions tenien dates assenyalades; a la primavera solien celebrar-se les més solemnes, ço és, a l'època en què el veritable goig del viure s'estén arreu. En *Els Núvols*, d'Aristòfanes el Chor canta: quant retorna la primavera tot està de festa. Es desvetllen els cants i el Chor s'exalta embriac per a la dansa.

El costum de representar la tragèdia, fou tan estesa que ho era per tot on hi havia grecs: puix les poblacions d'una mica d'importància volien tenir el seu teatre: El centre del teatre en son origen fou i continuà essent el lloc destinat a la dansa anomenat orquestra, constituït per una plataforma circular damunt la terra, després enllosada per a facilitar els moviments dels balladors, al mig l'altar del déu o *Tymelé* on es situava el flautista i en son entorn evolucionava el chor.

L'ideal del Chor consistia en una mena de moviments àgils i graciosos perfectament compatibles amb la gravetat tràgica, amb evolucions perfectament ordenades. Generalment entrava a l'orquestra per la dreta de l'espectador; caminant o ballant executava tots sos moviments al so de la flauta; en conseqüència, eren sempre ritmats. En termes generals la dansa tràgica s'anomenava *Emmeleia*, distingint-se per sa noblesa i gravetat simètrica exempta de bruscos sacsejaments. Aquesta era la seva característica, si bé admetia variacions inventades pels poetes i els mestres de dansa.

Sos moviments es componien de parts *iàmriques* simplement recitades, d'*anapèstiques* amb recitacions de caient melodramàtic i *líriques*, que eren les cantades, servint-se cants i danses d'acompanyament instrumental apropiat, la flauta. Malgrat les evolucions de costums i gustos, el Chor no desaparegué mai en absolut.

El Segle III.è ofereix dos aspectes oposats: per un costat la posta de la vida literària, per altre la renaixença. Els esperits d'aquest segle crearen un hehlenisme nou amb elements extrets de l'hehlenisme vell, constituint una moral profundament religiosa i una religió recolzada damunt una mena de revelació. . Amb la fase de la tradició es crea un misticisme racional que és, devoció i pensament, fe i reflexió; aquest hehlenisme transformat esdevé una nova creació fecunda per al cristianisme. La filosofia cristiana, que inspirà els Pares de l'Església el segle següent, és tota ella originada d'aquests gèrmens que es presenten en vies d'organització.

Degut a l'estat d'anarquia de les consciències i al conflicte de les diverses religions, el cristianisme del qual hom percep la puixança, esdevé un estimulants per a la filosofia grega, mentre aquesta es decanta i adapta modificant-se. Aquest és el segle d'Ateneu, l'autor del *Banquet dels Sofistes* en el qual són representats tots els coneixements humans, on es parla de tot, resultant una veritable enciclopèdia, una obra per medi de la qual es pot conèixer l'antiguitat detalladament, però molt pesada de llegir.

Reconeguda l'Església oficialment en el segle IV, la moral cristiana pren una extensió nova. En aquest temps els grans talents abunden i per medi de sos clergues, homes que han rebut l'educació hehènica hi és aportat l'art, que posen al servei de les idees i dels sentiments que el cristianisme els ofereix. Llur superior cultura, llur intel·ligència del tot oberta, unides a l'esperit de l'Evangeli, els col·loca en la preeminència de les dignitats eclesiàstiques i formen el conjunt dels grans bisbes del segle IV restant l'hehlenisme amb ells, unit a la tradició cristiana." — En aquesta època tal vegada prengué caracter cristià, la nostra dansa.

"De la literatura grega cristiana prové la poesia religiosa amb la subsegüent paràfrasi de l'evangeli de Sant Joan. En el segle V apareixen els poemes religiosos, però la veritable poesia religiosa comença al segle VI.è i perdura fins al VIII.è. Es innocent

però sincera, té sa bellesa pròpia i és inspirada d'un pur sentiment cristià, usant la versificació anomenada rítmica, fundada en l'accent tònic i no en la quantitat, ocupa un lloc en la història de la literatura eclesiàstica i de fet resta en mans de la clerecia.

L'hellenisme ha deixat d'existir, però aquell hellenisme que desapareix, viu en realitat com un dels elements més maravellosos i més importants del patrimoni moral de la humanitat. Embolcallat per l'oblit o mal comprès i mal apreciat durant segles apareixerà en el temps del Renaixement amb esclat admirable, perquè la influència de l'hellenisme una vegada restaurat, no minvarà mai més, car totes les influències que poden presentar-se procedeixen de la seva i en son continuació, perquè l'hellenisme ha estat el desplegament de la natura en ço que ella té de millor i més necessari. La humanitat en retrobar-lo no ha fet més que retrobar-se ella mateixa renovant sa tradició."

Assentat el principi pels grecs que tota obra lírica era cantada i dansada, resulta que el mateix ritme regula el moviment de les síl·labes, dels sons i del cos, car la dansa grega abans d'ésser ritme és moviment; així el ballador no regula sos moviments en el temps, fins després d'haver-los disposat en l'espai. Aquesta era també la preocupació del contrapassaire, puix posava atenció abans de tot en mesurar l'extensió de què disposava per a desplegar-hi els moviments que corresponien al ball. Era condició essencial finir el Contrapàs precisament a l'indret on l'havien començat i durant la interpretació voltaven la plaça o lloc on s'executava, la qual cosa concorda amb el principi que els balladors prèviament havien de captenir-se de l'extensió de l'espai abans d'ajuntar-hi els moviments en el temps. Tant és així, que al demanar a un vell contrapassaire detalls referents a la manera de marcar els passos, situats en una sala de casa ciutadana, contestà:—no pot ésser, falta espai—, no sabia detallar la dansa trobant-se mancat de l'extensió suficient per desplegar-la totalment, és a dir no es capacitava del detall faltant-li el quadro de conjunt. Substancialment resulta que ella pertany a l'espai il·limitat; és endebades cercar-li altre lloc que el cercle format per músics i espectadors en la plaça oberta. Quant a les explicacions de com es ballava que acompanyen els mapes o plànols descriptius de les figures, les referents al Con-

trapàs llarg, diuen: S'ha d'entendre que tots els seguits llargs són de cinc passes i són els que van assenyalats amb la lletra *ll*: els curs són de tres passes, es coneixeràn per la lletra *C*.; els trencats, no tenen sinó un pas que són les ratletes curtes com els girats, que duen creu sense cap lletra i s'han de puntejar. Les Rodades es noten per un asterisc a la punta i la paraula Roda. Els Girats són els que tenen un punt. Cal observar que tots els seguits que tenen una lletra, s'han de puntejar al costat on hi ha la lletra i els girats no s'han de puntejar, sinó girar-se amb gravetat d'una part a l'altra fent moviment de cames i peus. En les Rodes no s'ha de fer més que anar circulant la plaça puntejant o sense puntejar vers l'indret que assenyala la roda. Cal tenir compte saber de memòria des del començament fins a la primera rodada quants seguits curts i llargs hi ha, com també els girats que hi ha d'un seguit a l'altre i així totes les altres parts fins a acabar, amb la qual cosa s'aconseguirà ballar el contrapàs encara que amb poca pràctica, sols els músics no errin la tonada.

El Contrapàs a l'empordanesa és quasi tot una cosa amb l'usança de la Selva, exceptuant que en el de la Selva es transfereixen alguns seguits. El primer és l'onzè girat comptant des del començament qu'ha d'ésser seguit llarg i el seguit llarg que segueix (que va a l'esquerra) s'ha de fer girat a la dreta. Els altres seguits que es transfereixen de l'usança empordanesa amb els de la Selva es troben després de l'última rodada. El girat més proper a ella s'ha de fer seguit de tres passes a la dreta i el seguit llarg que li segueix (que va a l'esquerra) s'ha de fer trencant. En quant a l'usança empordanesa no s'ha de mudar res del que va significat en el mapa. Corresponent al curt i al sardà són les següents: a cada cap de seguit que hi ha una creu s'ha de puntejar i allà on hi ha un punt és girat, advertint que tots els seguits en què la creu és al costat dret i vénen de l'esquerra i així mateix els que vénen de la dreta s'han de puntejar a l'esquerra. Observi's que després dels vuit girats és la primera allargada i després de les set ondes és la segona; es coneix que són allargades perquè traspassen la ratlla i són més llargues que les altres.

Arribant a la fi i examinant els punts de contacte dels elements que considero nervi originari o inspirador de la transmissió del

chor grec, en dansa catalana tenim en conclusió que el Contrapàs llarg de fet és un ball format d'elements que en conjunt constitueixen una obra perfectament completa. El sentiment religiós el fonamenta i el basteix substancialment l'expressió d'art, que s'hi troba condensada en tota plenitud i amb perfecta unitat per la paraula, el so i el moviment.

No sé si ço que havem exposat serà prou per constatar que no és fruit de la imaginació, sinó cosa certa tot quant resta dit, però sí, és pot assegurar, és cert, que a Catalunya s'hi ha conservat un document antiquíssim damunt del qual hi ha bastit nombroses variacions i transformacions el geni popular.

He donat tanta extensió a l'anàlisi d'aquesta dansa perquè no és d'ara l'idea de fer l'estudi de tan meravellós i antic document; al contrari, des que el vaig conèixer ha persistit en mi el desig de perpetuar i significar els seus altíssims mèrits per medi de la publicitat i ara m'hi he sentit obligat.

Podrà dubtar-se que el Contrapàs és un exemplar sobrevivent d'aquell chor de la tragèdia grega del segle VI a J. C. transmès per tradició popular, però posat el cas que certament no ho fos, no és possible dubtar que el germen d'on ha pres origen, li ha donat vida i l'ha format, es troba en aquesta llunyana civilització i en aquell temps de sublimació de l'art.

Tant més és així quan trobem, que les velles pràctiques paganes, es perpetuaren a l'Espanya i la Gàlia després del triomf del Cristianisme, segons es dedueix del Cànon 16, Concili III de Toledo any 589—“quoniam pene per omnem Hispaniam sive Galliam idolatriae sacrilegium adolevit, etc.” (*Revue de l'Histoire des Religions.*)

Per això essent de fet mostra viva d'un passat dues vegades mil·lenari és deure procurar que les paraules amargues d'En Pella l'historiador de l'Empordà qui sospita que vindrà dia en què caldrà col·locar-lo “*en el lloc on sols hi caben vells documents i d'atos arqueològics i que per desgràcia aquesta dansa admirable no tindrà tal vegada ben aviat altre concepte*” no siguin certes i que l'amor dels catalans que durant tantes centúries l'ha mantingut, facin que no desaparegui, al revés, sobrevisqui, i no passi a l'oblit del document arqueològic, sinó que sigui una funció natural de la vida d'ara i de la que vindrà, per a major glòria i honor de mare Catalunya.

## APÈNDIX

a les il·lustracions

Amb l'intent de donar una visió, la més exacta possible de com evolucionà aquest ball, perquè el llegidor pugui trobar-se millor documentat i li sien aclarides les explicacions que n'he fet, acompanyo aquestes il·lustracions, les quals serviran per a capacitar-se amb més justesa, dels arguments exposats.

N.º 1.— El teatre grec de Dionisos a Atenes, reproduït en el seu estat actual, on es veu clarament la disposició de l'orquestra, l'escena i la graderia destinada als espectadors. He escollit aquest, per ésser de tots els coneguts, el més sumptuós i presentar el tipus característic que substancialment no sofrí modificació, essent d'una cabuda per a 14.000 persones. És atribuïda la seva construcció al segle IV a. de J. C. damunt les despulles d'altre de més antic, presentant l'orquestra uns vint metres de diàmetre.

N.º 2. Fris de la 3.ª pàg.— El chor tràgic grec, copiat d'una pintura descoberta a Cirene (Colònia grega a la Cirenaica-Líbia a l'Àfrica) la qual segons opinió dels erudits que l'han estudiada mostra el chor format per set choreutes guiats per un choraula. L'original es presenta acompanyat de tres actors tràgics, que han estat suprimits a posta per fer més vident la disposició del chor, addicionant-hi unes petites correccions que completen les deficiències de l'original.

Deixant el document pagà i cercant una semblança en la documentació cristiana, en trobem una de molt significativa i de veritable caràcter; la pintura de Fra. Angèlic executada l'any 1430 representant el Judici Final, que es troba a l'Acadèmia de Belles Arts de Florència.

N.º 3. — Detall, on se veu com els àngels condueixen les ànimes dels benaventurats envers el cel disposades les figures en rest, tal

com es colloquen els ballaires del Contrapàs. Aquest tema es veu repetit en una altra pintura de l'any 1445 d'igual assumpte que es guarda al Museu de l'Emperador Frederic a Berlín, on els àngels porten de la mà els escollits, col·locats en igual disposició.

Passant a analitzar els documents catalans, incloc el text dels Divinos del Contrapàs llarg i curt, acompanyats dels mapes o plànols corresponents.

N.º 4. — Divino del Contrapàs llarg (col·lecció de l'autor). Aquest text és còpia d'un imprès sense data ni peu d'impremta; el caràcter de la composició tipogràfica i ortogràfica revela la tradició del segle XVII, per exemple les abreviacions *q* per *que*, *ha* per *han* i la *s* allargada que sembla *f*. Per tal motiu l'he conservada, si bé l'especte de l'original revela que la impressió és feta al segle XVIII.

El contingut del text difereix d'altres que posseixo, impresos i manuscrits dictats pel poble, resultant que cada document es presenta quelcom canviat en llurs detalls si bé en conjunt mostren semblança, cosa que no ha de sorprendre puix ha estat més del domini oral que de l'escrit.

N.º 4.

DIVINO A LA PASSIÓ DE CHRISTO SENYOR NOSTRE

al tó del Contrapàs llarch

**P**Eccador tingas esmena  
tingas dolor  
del Redemptor fempre. Peca. &c.  
Per ton pecat  
feràs castigat,  
fi dells no tens dolencia;  
per ton pecat  
feràs castigat,  
fi no confeffas la veritat,  
mira no viscas descuydat!  
Grans treballs Chrifto paffava,  
per falvar los pecadors. Grans, &c.  
Dins del hort fuava  
fanch, y aygua,  
noftres pecats  
foren la causa  
de un tan dolor,

per noftron amòr,  
dins del hort, fent oració  
A la voftra Galta fagrada  
falsament Judas hi ha besat. A &c.  
Y los Jueus ab gran crueltat  
molt rigurosos,  
y espantosos  
à Jesus de Nazareth  
han demanat,  
aquells irats,  
Jueus malvats,  
poftrats deban fa presencia,  
ab reverencia,  
los agué dit,  
Jesus infinit,  
qui cercau los meus amichs:  
preftament en terra caygueren

ningu aixecar fe pogueren  
afins que Jesus ne fou fervit,  
Despres que alçats fe agueren  
lo manso Jesus pregueren. Des. &c.

Y à fa Persona fagrada  
mol fortament la han lligada. Y &c.

O que cruelmente la han lligada  
la Diyina Omnipotencia. O q, &c.

Donantli molt gran dolencia.  
fufrinto ab paciència, Do. &c.

Escupian tant com pudian  
à la Cara Divinal, Escup, &c.

Dantlo per terra,  
O que triftesa!

O que gran pena!

O que gran mall!

Universal Deu eternal;  
ay com ne fou la voftra paciència!

Universal Deu eternà;

Rey de la Gloria,  
daunos memoria  
nous ofengàm.

A casa de Anàs, pres, y lligat,  
fa Omnipotencia  
fèns crueltat,  
gran obediència,  
A casa de Anàs, pres, y lligat  
per noftron pecat.

Ab un pilà arrimat,  
Chrifto la nit ha paffada, Ab. &c.

Que fou escarnit, y vituperat,  
que fou escarnit, y ofetejat,  
per un Criat,

ò que ingrát! per un, &c.

Dientli Chrifto perque me pegas?

De veras digas en que he errat,

y no me peguias?

De veras digas en que he errat?

ab veritat

devant Pilà fou presentat,  
quant ne fou dia.

Devant Pilà ne fou presentat,  
y fou preguntat:

Preguntantli Pilà lin deya  
diguè Pilà: preg., &c.

Ab veritat,

digas fi ets Rey de Judeya?  
Ja q tu ho dius perque no ho creus  
diguè la Omnipotencia. Ja. &c.

Pilà no digas,  
que fia ton Regne, Pilà, &c.

ni que pretengas,  
haveri adminiftrà.

Parlant ab là Judeya,  
causa no li trobo, Parlaunt, &c.

Pilà lin deya,  
tothom fe aparella,

ab gran preftesa:

En cridar fentencia  
ab violencia,

per dar en fa presencia. En, &c.

Pilà Jutge malvat,

fols per darlos contento,

lo feu açotar al momento. Pil. &c.

Que fis Botxins lo han agafat,  
ab un pilar lan arrimat,  
finch mil açots li han donat, q' &c.

La Corona de espinas  
posada en fon Cap Divino. La, &c.

Dulciffim Jesus benigne,  
qui es quius ha coronat?

Ay? Nes la causa

noftra fuperbia, y noftra pecat,  
que fos açotat,

y fou coronat,

Chrifto ab una gran crueltat,

per Cetro li han posat

a la ma una Canya verda. per, &c.

O! Que triftesa

ab gran preftesa

lo han agafat,

aixi ho manà Pilà

que al Balcó lo traguessen,

*Ecce Homo* ha cridat,

aqui teniu lo Home naftrat

aqui açotat,

aqui coronat;

y mirau fi es prou caftigat,

fino caftigaulo vosaltres;

tots cridavan, *Tolle, Tolle.*

fa crucificat aqueft Home.

Prenent forma de fon procès

dos testimonis cercaren,  
que juren molt falsament,  
fentenciat à la Creu,  
lo ver Fill de Deu,  
y al Calvari,  
li fan portar,  
en fas Espatllas Sagradas  
fa Mare lo encontrà,  
molt Dolorosa,  
fa Mare lo encontrà,  
molt fatigat.

En lo Carrer de amargura,  
q humilment lo encontrà, En. &c,  
Lo cor fe li va desmayà,  
ab gran triftura  
vehent fon Fill fense figura,  
de cap à peus tant mal tractat.  
Arribant al Mont Calvari,

molt preft lo ha clavat en Creu, &c.

Donantli Vinagre, y Fel,  
y una Llansada  
a la Mamella fagrada  
li fou donada  
per un Soldat cruèl.

O Rey de la Gloria,  
que puix fou mort  
per noftron amòr,  
pensem una hora cada dia  
ab la Divina Paffió! O Rey, &c.

Pecador tingas dolòr  
de tas entranyas,  
plorant llagrimas de cor Peca, &c.

De bon cor demano perdò  
al Rey de la Gloria,  
De bon cor demano perdò.  
Jo pecador. De bon cor, &c.

N.º 5. — Mapa o plànol per a aprendre de ballar el Contrapàs llarg estampat a Figueres (collecció de l'autor). Exemplars semblants es troben a la collecció de "Fulles soltes" del Dr. Salvador Roca. És de remarcar el dibuix del gravat que l'encapçala puix presenta el caire d'ésser fet a les acaballes del segle XVII o principis del XVIII. La impressió de la fulla reproduïda no és d'època tan llunyana, segurament fou fet al segle XIX servint-se del motllo d'edicions anteriors. Posseeixo un altre exemplar semblant estampat a Vich, també sense data que apar ésser edició més moderna, a més un altre molt curiós fet a mà incomplet a causa d'ésser el full de paper rosegat procedent de Selva de Mar, que porta la data de l'any 1797 encapçalat amb lletra manuscrita de la següent llegenda: *Mapa del Contrapàs. Entrada del contrapàs quin contrapàs lo primer va darrera y se va seguint lo demés.*

N.º 6. — Divino del Contrapàs curt. Aquest text no presenta el caient d'antiguitat que es pot assenyalar al llarg, per això he cregut que havia d'esmenar-se l'ortografia procurant però no mutilar-lo, car no ofereix interès la conservació íntegra de l'original. D'aquest, en posseeixo diversos exemplars, alguns bastant moderns, presentant-se el text del tot igual.

N.º 6.

DIVINO A LA PASSIÓ DE CHRISTO SENYOR NOSTRE  
al tó del Contrapàs curt i pot servir per lo Contrapàs Sardà

TAN miserables són mortals,  
los qui fan mal, causen defectes,  
trenquen preceptes, i manaments  
trenquen preceptes, i manaments  
conteniments, i coses vanes,  
i molt profanes les empleem,  
i molt profanes les empleem.

Es error grave i mia  
danyosa el no emplear  
la llei Divina que s'origina  
la racional, que és gran  
i la pena, la infernal,  
tan miserables, i tan llastimables  
que no hi ha enteniment humà,  
tan, etc.  
que entenguen, o puguen comprendre  
que farà de sospirar  
el que no vulla considerar.

Pecador sense dolor  
tant se governa la pena eterna  
de l'Oranipotent seràs temorós,  
Pecador, etc.

Pecador sense cuidado,  
mira que has de dar compte a Déu  
de totes les tuas faltes fins al primer  
[pensament

mira que no és cosa fingida,  
que bé ho experimentaràs  
a la fi del poc temps que viuràs,  
mira, etc.

Oh, quant llastimós seràs  
ple de culpes, i misèries!  
oh, quant llastimós seràs  
ple de culpes i de pecats!  
oh, que llastimós seràs  
ple de culpes i de misèries!  
oh, que llastimós seràs  
ple de culpes; i de pecats!  
si no guardes los deu manaments  
se't prepara un rigorós càstig,  
si no guardes los deu manaments

sufriràs grandíssims turments,  
que't faràn esclafir les dents.

Qualsevol que s'atrevesca a pecar,  
i no tinga ferma memòria,  
sols per un pecat breu, i leve  
perd per una eternitat la glòria:

Mira que no és cosa fingida,  
que Déu t'hage de castigar,  
i en qualsevol part que tu sies  
tu no te'n podràs guardar.

Pecador si vols alcansar  
del Cel la Glòria, i la Pàtria gran  
lo pecat hauràs de deixar,  
confessaràs i combregaràs  
examina la consciència,  
confés, etc.  
tots de bon cor, i de bon amor.  
i amb temor del Jutge supremo,  
tots, etc.

qui castiga lo pecador.

Pecador seràs castigat,  
faltant ab la diligència,  
si no confesses los teus pecats  
ab acte de penitència

Mira que lo Senyor penetra lo cor,  
i sap la tua dolència,  
mira, etc.

Saps que no val  
lo dolor, si quan lo tenies  
no't penedies d'obrar mal,  
ja que no tens pesàr del mortal,  
el que per la Glòria  
espera ésser deugal.  
ja que perd la Glòria  
espera ésser deugal.

Trista cosa és la pena eterna  
tenebrosa cosa qui governa,  
trista cosa és pena eterna  
sentiran grandíssimas confusions,  
és esta la causa de moltes  
si no van ben fetes les confessions;

esta sí que és cosa tremenda,  
 oh, que sacrilegis i maldats!  
 os qui ab mentida, i sacrilegis  
 a tots Pares hauràs enganyat,

oï, que dolor! oh, que tristor!  
 és que així ho fas, com ho manifestes,  
 que així ho fas, com ho manifestes,  
 el qui mena el Contrapàs.

N.ª 7. — Mapa o plànol del Contrapàs curt (collecció de l'autor) estampat a Vich; encara que porta la data de 1845, el dibuix del gravat mostra les traces d'ésser de darreries del segle XVIII o principis del XIX, dibuix igual al que es troba reproduït en altra mapa del llarg estampat en aqueixa ciutat i del qual he parlat. D'aquest Contrapàs curt tinc altres exemplars estampats a Barcelona acompanyats d'un dibuix que revela és fet ja ben entrada la centúria dinovena, ço és entre els anys 1850 a 1860.

Es remarcable la composició d'aquets dibuixos, siguin del llarg o curt, antic o modern; en tots és igual, sols es diferencia la indumentària de les figures; fixant-nos-hi s'observa que el vestit dels balladors té un aspecte molt més senyorívol que els dels músics, amb el complement d'anar els homes coberts, fet que significa distinció i superioritat. Com que són dos és possible que vulgui representar el Cap i el Cua, els quals segons queda explicat tenen l'alta representació d'ésser ells els qui conduïxen el ball. Examinant els instruments que sonen els músics, s'observa que són de vent, excepte un; ço és, corn o corneta, cornamusa, violí, flabiol i tambor, tiple i fagot, quasi una cobla, però com que no és probable que sonessin junts, podem suposar que representen els diversos instruments de què feien ús per a la interpretació del ball, alternant, ço és quan es cansava l'un sonava l'altre i encara no pas tants músics reunits, sinó, dos o tres al màxim.

L'antigor d'alguns dels instruments representats és palesada per una dita popular que s'aplicava al fer al·lusió a música molt vella dient: *és de tiple, tabal i corn.*

Mostra que devia ésser molt popular el ball a la Plana de Vich, no sols pels Plànols estampats a la dita ciutat i altres dades que es coneixen, sinó també la notícia que he copsat a la parròquia de St. Julià Sassorba, agregada del terme de Gurb prop de Vich, on fa una trentena d'anys enrera hi havia un hàbil campaner, i per elogiar el seu art en fer sonar les campanes fou molt popular la dita, *fins sap tocar el contrapàs.*

Aquests són els materials de què disposaven els contrapassaires per a aprendre el ball en ses diverses evolucions i moviments per a adaptar-los a la música; tasca en veritat pacient i llarga. Per aquets i altres motius vingué la decadència i quasi desaparagué el costum de ballar-lo, fins que en el ressorgir de l'ideal nacionalista català s'iniciaren un seguit de restauracions dels costums mig perduts, entre ells les danses populars, podent assenyalar l'any 1907 com una fita remarcable per a la resurrecció de les velles danses catalanes. A Barcelona, a Vich, a Banyoles, a Olot, començaren els treballs preliminars de llur definitiu desvetllament.

Remetent-me al Contrapàs, s'ha de dir que inicià la reposició de l'antic ball, Banyoles, essent ballat per homes sols a la plaça major, el dia 25 d'octubre del any 1907. En la mateixa data aproximadament el "Foment de la Sardana" de Barcelona emprèn les recerques amb el fi d'estudiar aquest ball, copsant diversos documents musicals i tècnics a la comarca de La Selva, presentant el Contrapàs el dia 5 d'abril de 1908 a la Vila Joana de Vallvidrera en celebrar-se la segona festa de l'"Aplec de la Sardana" interpretat per noies i joves. Segueix el "Foment de nostres danses" d'Olot començant els estudis pel gener de 1908 ballant-lo el grup de contrapassaires format per noies i joves anomenat "Clavells i Poncelletes" el dia 18 de juny, festa del Corpus del mateix any, a la plaça, després de les tres tradicionals sardanes dels senyors i a la nit en els jardins del "Foment de nostres danses" interpretant la música la cobla Pep de Figueres.

A Barcelona es reproduïx el Contrapàs pels banyolins al Parc Güell el dia 10 de maig de 1908 en la festa dedicada a la dansa popular catalana amb motiu de commemorar el cinquantenari dels Jocs Florals.

Segons un periòdic que es publicava a Olot en aquella època, la colla de contrapassaires olotins, se serví de la música instrumentada pel mestre compositor de sardanes En Francesc Carré de Banyoles, declarant que als banyolins es deu haver pogut estudiar i ballar el contrapàs.

N.º 8. — Contrapàs llarg ballat pels contrapassaires de Banyoles al Parc Güell.

N.º 9. — Contrapàs llarg, ballat pels contrapassaires d'Olot a la plaça.

Hauria completat aquestes ilustracions, amb la reproducció de quan fou ballat a la Villa Joana pels contrapassaires barcelonins, però la fotografia que posseeixo és deficient i de pobre aspecte.

Juny de 1922.



## PUBLICACIONS DE L'AUTOR

**Cançoner Popular.**—Col·lecció de cent cançons populars catalanes. Música, lletra i notes folklòriques i històriques, il·lustrades pels millors dibuixants de Catalunya, prologades per N'Ernest Moliné i Brasés, En Melcior Rodriguez-Alcántara i N'Apeles Mestres.

**Rondalles per a nois.**—Biblioteca «Nova Catalunya».

**La Dansa a l'Escola.** Ballets Populars de Catalunya. «Quaderns d'Estudi» anys 1915, 1916, 1917, 1918, 1921 i 1922. Monografies il·lustrades amb plantes i dibuixos, acompanyades de música.

**La cançoneta popular de l'infantesa.**—«Quaderns d'Estudi» any 1916, il·lustrada amb música i dibuixos.

**Els Jocs de l'infantesa en la antiguitat.**—Grècia i Roma. Il·lustrat amb dibuixos de l'època. «D'Ací d'Allà» núm. 2, any 1918.

**Els Jocs de l'infantesa a l'Edat Mitja i Renaixement.**—En publicació.

**De marionetes i titelles.**—«La Revista», Octubre-Novembre 1921.

**La dansa popular com element de cultura per a l'actor català.**—Conferència a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.—En publicació.

**Com es balla la Sardana.**—L'Història, la Tècnica, l'Estètica. Il·lustrada amb plantes i dibuixos.

**En Joan de Serrallonga en el folklore català.**—La llegenda, el ball, la cançó. En publicació.

PERIODE DE 1870

El 1870 se celebró en Madrid el Congreso de los Diputados, en el que se discutieron y aprobaron varias leyes importantes, entre ellas la Ley de Enjuiciamiento Civil, que estableció el sistema de jurisdicción contencioso-administrativa, y la Ley de Enjuiciamiento Criminal, que reformó el procedimiento penal. También se aprobó la Ley de Presupuestos para el ejercicio de 1871, que fijó el presupuesto de la nación para el primer año de la Restauración borbónica.

En el mes de mayo de 1870 se celebró el Congreso de los Diputados en Madrid, en el que se discutieron y aprobaron varias leyes importantes, entre ellas la Ley de Enjuiciamiento Civil, que estableció el sistema de jurisdicción contencioso-administrativa, y la Ley de Enjuiciamiento Criminal, que reformó el procedimiento penal. También se aprobó la Ley de Presupuestos para el ejercicio de 1871, que fijó el presupuesto de la nación para el primer año de la Restauración borbónica.

El 1870 se celebró en Madrid el Congreso de los Diputados, en el que se discutieron y aprobaron varias leyes importantes, entre ellas la Ley de Enjuiciamiento Civil, que estableció el sistema de jurisdicción contencioso-administrativa, y la Ley de Enjuiciamiento Criminal, que reformó el procedimiento penal. También se aprobó la Ley de Presupuestos para el ejercicio de 1871, que fijó el presupuesto de la nación para el primer año de la Restauración borbónica.

- 21 - LA POLITICA CONTEMPORANIA (1848-1900), per Manuel Raventós.
- 22 - DEL VESTIT I DE LA SEVA CONSERVACIÓ, per Rosa Sensat.
- 23 - ESCRIPTORS ESTRANGERS CONTEMPORANIS, per J. M. López-Picó.
- 24 - HISTORIA DE LA NACIÓ CATALANA, per Enric Prat de la Riba (Exhaurida)
- 25 - ELS CONTINENTS COLONIALS, per Joan Palau Vera.
- 26 - RESUM DE BOTANICA, pel P. Joaquim M.<sup>a</sup> Barnola.
- 27 - LA INFECCIÓ, per August Pi i Suñer.
- 28 - COM ES CONFECCIONA UN FILM, per J. Massó Ventós.
- 29 - EXERCICIS DE MAR, per Josep Elías (*Corredisses*)
- 30 - COM ÉS FET UN DIARI, per J. Morató i Grau.
- 31 - L'ASSISTENCIA DELS MALALTS, per B. Pijoan Soterias.
- 32 - RESUM DE METEOROLOGIA, per E. Fontseré.
- 33 - L'ARQUITECTURA ROMÁNICA A CATALUNYA, per J. Puig i Cadafalch.
- 34 - LA HISTORIA UNIVERSAL, per Ferran Soldevila.
- 35 - NOCIONS DE PUERICULTURA, per Josep Roig i Raventós.
- 36 - ENIGMÍSTICA POPULAR, per Valeri Serra Boldú.
- 37 - MANIPULACIONS FOTOGRAFÍQUES, per Rafel Garriga Roca.
- 38 - EL CONTRAPAS, per Aureli Capmany

## SEGONA SERIE

### COL·LECCIÓ DE LITERATURES MODERNES

- 1 - L'EDUCACIÓ DE GARGANTUA I LA JOVENTUT DE PANTAGRUEL, per François Rabelais. Traducció de Lluís Deztany.
- 2 - NOVES D'ENLLOC, per William Morris. Traducció de Joan Estelrich. (Exhaurida)
- 3 - GERMA I GERMANA, per Goethe. Traducció de les alumnes de l'Escola Superior de Bibliotecàries.
- 4 - PENSAMENTS, per J. Joubert. Traducció de Pere Benavent.
- 5 - POESIES, per Ausias March. Selecció de J. E.
- 6 - EL SOMNI, per Bernat Metge. Reducció de Ll. Nicolau d'Olwer.
- 7 - LA CONQUESTA DE MALLORCA, reducció de Ll. Nicolau d'Olwer.
- 8 - DE LA «VITA» DE BENVENUTÒ CELLINI, fragments traduïts per Carles Riba.

FASCICLES

QUE SORTIRAN PROXIMAMENT

**Lliçons pràctiques de cuina**, donades a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona.

**La Prehistòria de la Península Ibèrica**, per Ll. Pericot.

**La tàctica política**, per J. Pellicena.