

El contrapàs llarg: nous camins d'investigació i d'estudi



Pilar López i Arcos

A partir del que diu Francesc Pujol al *Diccionari de la dansa* sobre el *contrapàs* i especialment sobre el recollit a Sant Vicenç de Torelló, s'exposen noves hipòtesis del text, la música i l'etimologia del mot *contrapàs*.

Starting from what Francesc Pujol says in the Dance Dictionary about the «counterpart» and especially about the one collected in Sant Vicenç de Torelló, new hypotheses over the text, the music and the etymology of the word «counterpart» are expounded.

1. Introducció

El contrapàs és un dels documents musicals i coreogràfics del nostre folklore que més hipòtesis ha generat i sobre el qual més s'ha especulat —juntament amb la sardana, entre d'altres— pel que fa al seu possible origen.

Cal tenir en compte, però, que en realitat el que podríem definir com «l'enigma del contrapàs» no comprèn el contrapàs en general, sinó que dins dels diferents tipus existents, resta reduït a un d'específic: el *contrapàs llarg*.

Si busquem la definició de la paraula *contrapàs*, trobarem que hi ha una certa unanimitat a considerar que es tracta d'una dansa popular catalana, de caràcter solemne, d'origen molt antic, que era ballada en semicercle i en què els dansaires s'agafaven de les mans.

D'altra banda, també hi ha una certa unanimitat a definir el mot *contrapàs* com un «*pas fet en direcció contrària al pas precedent*»; d'aquí que també s'hagi definit com una «*manera determinada de moure els peus o de puntejar tot dansant*», concepte pel qual s'arriba a denominar *contrapàs* les danses que tenen l'esmentat moviment.

L'embolic comença, però, quan es fa referència al fet que mentre es dansava el *contrapàs* es cantava o es recitava un text que narrava els esdeveniments de la passió de Crist.

En aquest cas, l'únic *contrapàs* que presenta aquesta característica és el *contrapàs llarg*. D'aquí el caràcter religiós que se li ha donat i que se li dóna. Caràcter que no té res a veure amb d'altres danses populars que porten també el nom de *contrapàs*, tot i que algunes d'elles tinguin trets similars en l'aspecte musical i fins i tot coreogràfic.

Aquestes últimes són danses pròpies del carnestoltes o que es ballaven per la festa major com, per exemple, el *Contrapàs del burro*, de Manlleu; el *Contrapàs de les guitxes*, de Gósol (dit vulgarment de les *cosses*); el *Contrapàs del boig o dels boigs*, a Sant Joan de les Abadesses; el *Contrapàs del Crist*, de Viladrau que, tot i el seu nom, era ballat pels casats de l'esmentat municipi la tarda del diumenge de carnestoltes; el *Contrapàs de Santa Anna*, a les Escaldes; el *Contrapàs de Sant Joan d'Isil*; el *Contrapàs dels garrofins*, a Moià; etc.

En alguns d'aquests contrapassos, la part musical ha estat extreta de petits fragments del contrapàs llarg que, a causa del caire de la seva destinació —carnestoltes i festa major—, han estat experimentant canvis melòdics i rítmics, propis d'aquestes situacions. D'aquí que les melodies d'uns en relació amb altres conservin alguns trets similars.

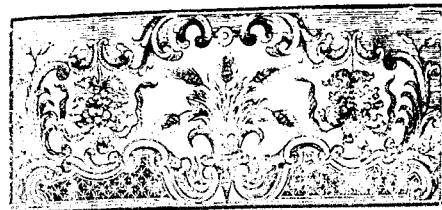
Hi ha un altre grup de contrapassos que s'apropen considerablement en l'aspecte musical i coreogràfic al contrapàs llarg, com són el contrapàs curt i el contrapàs cerdà, que, si bé presenten també un text (cal advertir que el cerdà no tenia text propi, i en cas de tenir-ne, era el del contrapàs curt), aquest no té res a veure amb la descripció dels fets de la passió de Jesucrist, sinó que més aviat es tracta d'un seguit d'exhortacions i de consideracions pietoses.

D'aquests dos contrapassos derivats del llarg, el cerdà¹ té una línia melòdica amb unes característiques molt similars a la dels contrapassos del Rosselló. Aquest parentiu no és gens estrany si analitzem històricament l'evolució dels antics comtats de la Cerdanya-Besalú-Rosselló.

Del *Contrapàs porsigola*,² considerat també dins d'aquest grup per Francesc Pujol, es tenen poques referències. L'*Obra del cançoner popular de Catalunya* només en recollí quatre versions instrumentals, sense text.³

En resum, amb el nom de *contrapàs* existeixen una diversitat de danses que, tret possiblement de les diferents característiques de punteig, no tenen, ni per origen, argument i desenvolupament, el caràcter del contrapàs llarg. En això rau la importància, i també en la seva coneguda i singular valoració com a document popular de caràcter religiós, tenint en compte la lletra, la música i la dansa.

A l'*Inventari de danses* fet pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana del Departament de Cultura, hi han referenciats cent trenta-sis contrapassos —en les seves variades formes—, dels quals onze són contrapassos llargs. Aquests i els seus derivats s'estenen majoritàriament per les comarques que formen part dels bisbats de Girona, Vic i Barcelona, i són les comarques representatives dels bisbats de Sol-



Arreglat de un modo que ab molta facilitat se apren el ballarlo, tenin cuidado en los senyals que se encontrarian.

1. Cerdà-ana: pertanyent o relatiu a la Cerdanya o als seus habitants.
 2. Es desconeix la procedència i el significat d'aquest nom. Francesc Pujol analitza diverses possibilitats sense arribar a plantejar-ne cap hipòtesi al *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, de Francesc Pujol i Joan Amades. Volum I — Dansa. Fundació Concepció Rabell i Cibils. Barcelona: 1936, pàg. 183.
 3. MAS I GARCIA, C. *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Premi Aureli Capmany, 1985. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona: 1988. En aquest text hi ha un document en què apareix un text del *Contrapàs porsigola*. El seu caràcter és força diferent al del text del *Contrapàs llarg* i fins i tot del *curt*, tot i les exhortacions religioses que presenta, pàg. 220-223.

sona, la Seu d'Urgell i Lleida les que tenen un gran nombre de contrapassos corresponents als que es ballaven per carnestoltes o per la festa major.

Quant als contrapassos llargs, no tota la documentació escrita o impresa que s'ha pogut recollir ens ha arribat íntegrament, és a dir, amb música, text i gràfic explicatiu per ballar-los. De

1. *Cerdà-ana*: pertanyent o relatiu a la Cerdanya o als seus habitants.

2. Es desconeix la procedència i el significat d'aquest nom. Francesc Pujol analitza diverses possibilitats sense arribar a plantejar-ne cap hipòtesi al *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, de Francesc Pujol i Joan Amades. Volum I — Dansa. Fundació Concepció Rabell i Cibils. Barcelona: 1936, pàg. 183.

3. MAS I GARCIA, C. *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Premi Aureli Capmany, 1985. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona: 1988. En aquest text hi ha un document en què apareix un text del *Contrapàs porsigola*. El seu caràcter és força diferent al del text del *Contrapàs llarg* i fins i tot del *curt*, tot i les exhortacions religioses que presenta, pàg. 220-223.



CONTRAPÀS LLARG A LA USANÇA EMPURDANESA.

Contrapàs llarg a l'usança empurdanesa, publicat per Joan Amades al Costumari Català. Fotografia: CPC-PTC

Primera part. Segona part. Tercera part.

Codex del segon sorg del segle XIX, per a aprendre a ballar el Contrapàs llarg (Col. de Fàbregas)

—És la música del contrapàs llarg una música per dansar?

—Era el text únicament un mitjà mnemotècnic per recordar els passos a fer i així poder «treure'n» el contrapàs?

—Degut al caràcter religiós que es reflecteix clarament en el text, en els esquemes de planta coreogràfica i en la línia melòdica de la seva música, cal considerar-lo no una dansa sinó un veritable «drama litúrgic» popular?

El *Contrapàs llarg* recollit a Sant Vicenç de Torelló és l'únic que presenta una relació gairebé perfecta entre el text i la música. Ara bé, això no treu que les afinitats d'aquests dos elements entre les diferents versions documentades ens portin a pensar en un origen comú. No obstant això, la versió cantada pel Quel de la Munda pot ser la clau de volta que ens apropi als possibles orígens i a la significació del contrapàs llarg.

Centrem-nos, doncs, en aquesta versió i analitzem els dos vessants que presenta el document transcrit per Pujol: text i música.

Abans de continuar, val a dir que el que exposarem a partir d'aquest moment és fruit d'un estudi iniciat fa uns anys,⁴ i que encara continua, partint del treball fet pel mestre Pujol.⁵ Per tant, molts dels interrogants i de les qüestions que plantejarem, conseqüència de les anàlisis sobre el text i la música, considerem que obren nous camins en la investigació dels possibles orígens del *Contrapàs llarg*.

Sobre el text

És realment bàsic i important fer en primer lloc una anàlisi del text per arribar a entendre la importància, significació i motivació del *Contrapàs llarg*.

Si estructurem el text de manera, diguem-ne, versificada, veurem que ens trobem davant un seguit de versos irregulars que n'impedeixen determinar concretament un tipus d'estrofa per a cada grup de versos. Si bé aquesta irregularitat,

4. Impulsat per Josep Crivillé i Bargalló, i Manuel Cobeles i Solé.

5. Vegeu *Contrapàs, ball del al Diccionari de la dansa*, pàg. 163-191.

la majoria, només en queda la música, i en cas d'anar acompanyada de text, aquest no es pot cantar, ja que no concorda amb la part musical; d'aquest punt, en parlarem més endavant.

Dit això l'únic contrapàs llarg en què text i música s'agermanen plenament —del qual no es coneix l'existència de cap gràfic explicatiu de la coreografia— és el recollit l'any 1904 per Francesc Pujol en «missió» de l'*Obra del cançoner popular de Catalunya*, de boca d'un vell cornamusaire que vivia a Sant Vicenç de Torelló, Miquel Puigbò, més conegut amb el sobrenom de Quel de la Munda.

Aquest contrapàs llarg va ser presentat l'any 1927 al Congrés d'Història de la Música que es va fer a Viena. Els assistents al Congrés el van considerar com un dels documents folklòric-religiós més important al món en aquells moments.

Francesc Pujol és el primer que, partint d'una anàlisi prèvia sobre la música, el text, la coreografia i la documentació recollida sobre diversos contrapassos i en especial el recollit a Sant Vicenç de Torelló, i dins el seu rigor musicològic, planteja noves hipòtesis que podríem resumir en les qüestions següents:

—Pot ser considerat el contrapàs llarg senzillament una dansa?

CONTRAPÀS LLARG (CONTREPAS LONG)

Entrada (Flubiol)
Entrée jouée par le flûteur

(♩ = 104)

DANSA
DANSE

avec simplicité - EXHORTACIÓ -

Pe-ca-dor, tin-gues es - me - na, tin-gues do - lor del Re-demp-tor
Corrige toi, pécheur; aie toujours douleur du Rédempteur.

4 sem-pre. Pe-ca-dor tin-gues es - me - na, tin-gues do - lor del Re-demp-tor sem-pre. Per ton pe -
Corrige toi, pécheur; aie toujours douleur du Rédempteur. Tu seras pu-

(♩ = ♩ sempre)

8 cat se-ràs cas-ti - gat, si d'ell no tens do - lèn-cia; per ton pe-cat se-ràs cas-ti -
ni par ton péché, si tu n'en as repentance; tu seras puni par ton péché,

13 gat, si no con - fes-ses la ve-ri - tat. Mi-ra no visqui-es des-cui-dat. Grans tre-
si tu ne confesses la vérité. Aie soin de ta façon de vivre. Grandes é-

-INICI

18 DE LA PASSIÓ -
ballsCris-to pas - sa-va per a sal - var los pe-ca - dors. Grans tre-ballsCris-to pas -
taient les misères que le Christ endurait pour sauver les pécheurs. Grandes étaient les misères

23 -AGONIA - HORT DE GETSE-
sa-va per a sal - var los pe-ca - dors. Dins de l'hort su-a-va sang i
que le Christ endurait pour sauver les pécheurs; Il suait du sang et de l'eau dans le jardin

MANÍ-

27 ai - gua, nos-tres pe - cats ne fo-ren la cau - sa d'un tal do - lor, d'un tal do -
 [des Olives]; nos péchés furent la cause d'une telle douleur dans le jardin [des Olives] où il faisait

31 lor, din-tre de l'hortfent o-ra - ci - ó. A la vos - tra gal - ta sa - gra - da fal - sa -
 sa prière. Judas a baisé avec fausseté votre joue sacrée.

36 ment Ju - das hi ha be - sati. A la vos - tra gal - ta sa - gra - da fal - sa - ment Ju - das hi ha be -
 Judas a baisé avec fausseté votre joue sacrée.

41 *avec force* sat. I los ju - e - us amb gran cru - el - tat, molt es - pan - to - sos i ri - go -
 Et les juifs avec grande cruauté, très épouvantables et rigoureux, ont demandé

45 ro - sos, a Je - sús de Na - za - ret han dé - ma - nat! A aquells i - rats ju - eus mal - vats po - *plus doux*
 Jésus de Nazareth. A ces juifs scélérats qui sont en votre

51 sats en vostra pre - sen - cia, amb re - ve - ren - cia los ha - veu dit, Je - sús in - fi - nit: - Qui bus - queu
 présence, avec révérence vous leur avez dit, Jésus infini: - Qui cherchez

56 a - ra? qui bus - queu a - ra? Los ha - veu dit, Je - sús in - fi - nit: - Qui bus - queu a - ra vo -
 vous à présent? - Vous leur avez dit, Jésus infini: - Qui cherchez vous à pré -

60 - CAMÍ CASA D'ANAS -
 saltres, los meusa - mics? - Des - prés que al cat se ha - gue - ren, el man - so de Je - sús pren -
 sent, mes amis? - Après qu'ils se furent relevés, ils arrêterent le benin Jésus;

65 gue - ren. Des - prés que al cat se ha - gue - ren, el man - so de Je - sús pren - gue - ren, ia
 Après qu'ils se furent relevés, ils arrêterent le benin Jésus; et

70 la per - so - na sa - gra - da molt fort - tament la n'han lli - ga - da: ia la per - so - na sa -
 la personne sacrée ils l'ont attachée très fortement; et la personne sacrée ils l'ont

75 *avec force* gra - da molt for - ta - ment la n'han lli - ga - da. Que cru - el - ment la va - ren lli -
 attachée très fortement. Avec quelle cruauté ont ils attachée la Di -

que també es detecta a les diferents frases musicals, no es manifesta d'entrada, sí que ho va fent a mesura que avancem en la lectura del text, tal com es pot veure en l'exemple següent que ocupa els compassos del 41 al 61:

COMENTARI PIETÓS

«I los jueus amb gran crueltat	9a
molt espantosos i rigorosos	9b
a Jesús de Nazaret han demanat	11c

NARRACIÓ EVANGÈLICA (sant Joan)

A aquells irats jueus malvats	8d
posats en vostra presència,	7e
amb reverència	4f
los haveu <i>dit</i> ,	4g
Jesús infinit:	5h
–Qui busqueu ara?	4i
qui busqueu ara?–	4i
Los haveu <i>dit</i> ,	4g
Jesús infinit:	5h
–Qui busqueu ara	4i
vosaltres los meus <i>amics?</i> »	7j

Aquesta irregularitat mètrica pot donar lloc a diverses interpretacions quan arriba el moment d'estructurar-la coherentment i lògicament sobre el paper. En el nostre cas, la combinació mètrica establerta respon també a un respecte i fidelitat per la part musical.⁶

Tal com es pot observar a l'anterior fragment, el fet que es presenti una estructura mètrica irregular no treu que hi hagi un cert equilibri entre els finals de vers plans i aguts al llarg de tot el text. Tot i així, musicalment parlant, no podem dir que es compleixi la llei de l'alternança poètica, tan pròpia de la nostra cançonística tradicional.

D'altra banda, i seguint la temàtica del text, hi podem veure tres parts ben diferenciades:

1a – EXHORTACIÓ, avisant i prevenint el pecador del càstig que pot sofrir si no reconeix els seus pecats.

2a – S'inicia el relat de la PASSIÓ DE CRIST en forma de «passos», en què s'intercalen co-

mentaris pietosos (com es pot veure a l'exemple anterior), tan cars a l'enginy popular, sense oblidar que també són utilitzats en la passió-oratori. Vegeu si no els textos de les passions de Bach, i d'altres autors en diferents composicions sobre el tema.

Els moments de la passió que trobem representats en aquest *Contrapàs llarg* són els següents:

1 – Agonia – Hort de Getsemaní. 2 – Bes de Judes. 3 – Camí casa d'Anàs. 4 – Casa d'Anàs. 5 – Primer interrogatori de Caifàs (tot i que al text no surt el nom de Caifàs, si es continua el relat evangèlic s'hi entreveu perfectament). 6 – Presentació a Pilat. 7 – Interrogatori de Pilat. 8 – Assot. 9 – Coronació d'espines. 10 – Sentència i camí del Calvari. 11 – Crucifixió. *Traspàs del costat*.

La seqüència dels fets de la passió de Jesucrist que comprèn aquest relat és gairebé perfecta: només en un moment hi ha una petita alteració, cap al final del text, justament després que el poble demani la crucifixió de Jesús («*Tol·le, tol·le, sigui crucificat aqueix home*»). Es tracta del fragment següent:

«Prenent forma de son procés,
dos testimonis falsos buscaren
que jurassen falsament».

Segons l'evangeli de sant Mateu, aquest fet respon al moment en què Jesucrist és interrogat per Caifàs.

Martí de Riquer comenta a la *Història de la literatura catalana* l'alteració que experimentaven alguns episodis de les passions per deformació popular. Aquest que acabem d'esmentar en pot ser un exemple.

Indubtablement, els onze enunciats anteriors resumeixen els moments més importants de la passió en aquest *Contrapàs llarg*, els quals es poden seguir perfectament al llarg del text amb una sinopsi evangèlica on es pot comprovar a més que

6. Converses amb el doctor Ramon Aramón i Serra.

tant els tres evangelis sinòptics com el de sant Joan hi surten reflectits.⁷

3a – RECORDATORI – PENEDIMENT DEL PECADOR.

Aquestes tres parts diferenciades fan entendre que la narració de la passió no es produeix com un fet aïllat sinó que tal com diu el mestre Pujol, «hi han consideracions de moral religiosa que el poeta ha cregut necessari afegir per tal d'aconseguir les finalitats educatives proposades» quant al comportament del cristià.

Estructurant tot el text en forma d'agrupacions de versos segons l'acció dramàtica que es desenvolupa en cada moment, seguint els diferents «quadres» de la passió de Crist i les cadències finals de la part musical (de les quals ja parlarem més endavant), que assenyalen precisament el final de cada un d'aquests «quadres», ens surten catorze parts ben diferenciades comptant els dotze compassos de l'entrada del flabiol, amb un total de trenta-tres grups de versos, número d'una simbologia significativa, sobretot en aquest cas.

Resumint, així tenim:

	GRUPS DE VERSOS	COMPASSOS
1. ENTRADA FLABIOL	–	12
2. EXHORTACIÓ INICI DE LA PASSIÓ AMB UN COMENTARI PIETÓS	1 – 2 3	1 – 17 18 – 25
3. AGONIA - HORT DE GET- SEMANÍ	4	26 – 33
4. BES DE JUDES	5 – 6	34 – 61
5. CAMÍ CASA D'ANÀS	7 – 9	62 – 114
6. CASA D'ANÀS	10	115 – 130
7. PRIMER INTERROGATORI DE CAIFÀS	11 – 12	131 – 154
8. PRESENTACIÓ A PILAT	13	155 – 160
9. INTERROGATORI DE PILAT	14 – 15	161 – 188
10. ASSOT	16 – 19	189 – 234
11. CORONACIÓ D'ESPINES	20 – 21	235 – 250
12. SENTÈNCIA I CAMÍ DEL CALVARI	22 – 29	251 – 339
13. CRUCIFIXIÓ - TRASPÀS DEL COSTAT	30	340 – 353
14. RECORDATORI - PENE- DIMENT DEL PECADOR	31 – 33	354 – 395

Tanmateix, en tot aquest text es copsa clarament l'antiga forma de recitar la passió amb la intervenció de tres clergues: un fa de cronista o evangelista, un altre de Crist i, el tercer, de turba i algun altre personatge que pogués sortir-hi, com pot ser Pilat en el nostre cas.

Realment la persona que va escriure el text era una persona culta (la utilització de paraules llatines com *Ecce Homo* o *Tolle, tolle*, en poden ser una prova), que coneixia el drama de la passió de Crist i que sabia com guardar-lo a la ment i en el sentiment del poble, el qual tenia la paraula i la imatge figurativa com a manera d'aprenentatge, ja que la majoria no sabia llegir ni escriure.

Que la lletra del *Contrapàs llarg* sigui una narració de la passió de Nostre Senyor Jesucrist, construïda tenint com a base els textos dels quatre evangelistes, amb la intercalació de comentaris pietosos, on es copsa l'antiga manera de recitar la passió, ens fa pensar en la possibilitat que aquest text sigui una *Pàssia*.⁸


Hi ha un altre aspecte que ens agradaria comentar, com és el títol que encapçala els fulls impresos de la lletra del *Contrapàs llarg*: «Divino a la Passió de Nostre Senyor Jesucrist al to del contrapàs llarg».

Amb el nom de *Divino* es coneixien les cançons que els captaires cantaven per Setmana Santa. Aquestes cançons no solament feien referència als fets concrets de la passió, sinó que, agafant-ne episodis, s'escriuien exhortacions, cançons i cobles. D'aquestes, en dóna un exemple Antoni Comas a la *Història de la literatura catalana* dirigida per Martí de Riquer. Per això el *Contrapàs llarg* també s'anomena *Divino*.

Continuant amb el comentari d'aquest «llarg» títol, hi trobem un element que certament i particularment ens fa pensar: «[...] Passió de Nostre Senyor Jesucrist *al to del contrapàs llarg*». Òbviament es refereix a una manera de «dir», musicalment parlant, el text, de la mateixa manera que antigament existien les diferents fórmules recitatives, anomenades tons, per als textos litúrgics. Les paraules següents del doctor Josep Romeu confirmen el que acabem de dir:⁹

«Dins els misteris de tradició medieval trobem els següents cànctics en el to dels quals eren

DIVINO A DE CRISTOSE- al To del Con-

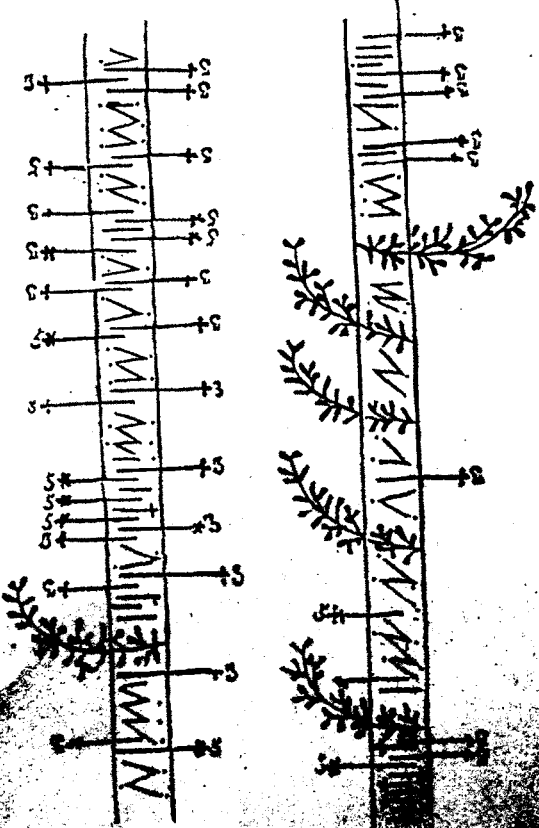


LA PASSIÓ NYOR NOSTRE, trapàs Llarch.

Pecador tinges camada
llegis doler
del Redemptor sempre. Pera etc
Per un pecat
seràs castigat.
si dels no l'has dolencia.
per los peccat
seràs castigat.
si no confessa la veritat.
mas se vases descuydat.
grans treballa Christo patata,
per salvar los pecadors. Grans etc.
Dias del hort suava
saach, y ayga,
nastra peccat
fores causa
de un tan doler.
per nostros amos.
dias del hort, feut oració
a la vostra galla sagrada
falsament Judas hi ha beut. A etc.
Y los Jesus ab gran crueltat
molt rigorosa,
y espantosa
a Jesus de Nazareth
han demanat,
aquella xata,
junt maliciós,
puesas dehas se presencia.
ab reverencia,
los que dit,
Jesus soltat,
que cecren los meus amichs:
primitament se terra cargueras,
siagu atrocaras popoerans
afes que Jesus se luy arxit,
despre que sigats se agerren
lo meus Jesus propoerans. Don etc.
Y a se parones agrada
molt l'herment en las sigada. Y etc.
O que crucifixion lo ha castigat
la d'herment. O q, etc.
Donant molt gran dolencia
moltito ab penitencia. De, etc.
Rompeu just com pedras
a la cara d'herment. Escup, etc.
Dueses per Jesus,
O que l'herment!
O que gran pena!
O que gran mal!
moltito luy la vostra presencia!
moltito des penitencia!
ay de la vida.

dunnos memoria
nous oleagam.
A casa de Anís, pres, y lligat,
sa omnipotencia
sens crueltat,
gras obediencia.
A casa Anís, pres, y lligata
per nostros peccat.
Ab un pila arxiat,
Christo le ait ha pasada; Ab etc.
Que fou escarpat, y viuppiat,
que fou escarpat, y bofetajat,
per un crat,
ó que ingrat!
Donati Christo per que me pegat
de veras digas no que he errat,
y so me pagat!
de veras digas en que he errat
ab veritat,
de vant Pilat fou presentat,
causat no fou dia.
Devant Pilat se fou presentat,
y fou preguntat:
preguntant Pilat los deya,
digué veritat: perg., etc.
Ab veritat,
diga a sis rey de judayat
ja q' tu he dius parones no he creus
digué la omnipotencia. Ja, etc.
Pilat no digas,
que fa los negas, Pilat etc.
ni que pretenga,
havert admistrat.
Perlat ab la Jesus,
cassa no li trobo, Parlat, etc.
Pilat lin deya
totum se aprella,
ab gran pretens:
Es cridar sentencia
ab violencia.
per dar se se presencia. En, etc.
Pilat jutge malvat,
solo per darlos comento,
lo fou actor si monento. Pil, etc.
Que se beuten lo han agelat,
ab un pila ha arxiat.
sich mit agat li han donat, q, etc.
La carona de espina
puede se seu cap Divino. La, etc.
Dulcissim Jesus benigna,
qui se qualis ha caritat!
y y son la carna
molt, importat, y mistat peccat,
que ha arxiat,

y fou coronat,
Christo ab una gran crueltat,
per cutro li han posat
a la me una canya verda, per, etc.
O! Que tristesa
ab gran pretensio
lo han agelat,
sich ha donat Pilat
que el batic lo tragueren,
Ere llamo ha crutat,
aqui teniu lo llumo nafus
aqui aqui,
aqui coronat;
y mirau si es prou castigat,
sich castigat no es castigat,
sich castigat, Talle, Talle,
sich castigat aquest llumo.
Prement forma de fou proces,
dos testimoniis cercaten,
que juren molt falsament,
sentenciat a la Creu,
lo ver dit de Dieu,
y al Calvari,
li fan portar,
en las Espatillas Sagradas
se Mare lo encontre,
molt doleros.
se Mare lo encontre
molt lligat.
En lo carrer de amargura,
q' humilitat lo encontre. En, etc.
Lo car se li va desmayar,
ab gran tristura
elevant son fill sense figura,
de cap a peu tant mal tractat,
Arribant al mont calvari,
molt pesat lo ha clarat en Creu, etc.
Donantli viagra, y fel,
y una benedictio
a la Manella sagrada
li fou donada
per un Judat cruel,
O rey de la Gloria,
que pais fou mort
per nostros amos
puesas nos herit cada dia
ab la d'herment Passio! O ray, etc.
Fecador tinges doler
de la entremys,
plerau fugimes de cor. Posa, etc.
De has cor d'herment perdo
al ray de la Gloria,
de has cor d'herment perdo,
no herment. De has cor, etc.



CONTRAPÀS LLARG

cantats grups de versos i que les rúbriques assenyalaven prèviament: l'himne cantat a les segones vespres de Pentacosta, *VENI CREATOR SPIRITUS*, el més usat i el més conegut de tots [...]; el *PASSIO* o *PASSIONE*, ço és, el cant de la Passió segons els quatre evangelistes que entona l'Església el Diumenge de Rams, el dimarts, el dimecres i el divendres sants i que ha anat variant amb els anys.⁹

Si el to del *Contrapàs llarg* té alguna referència amb el to del *Passio* és un dels punts que estudiarem.

Com a final d'aquest apartat citarem tres exemples procedents de la *Passió de Cervera*, refosa l'any 1534 per Baltasar Sança i Pere Ponç.¹⁰ En ells tro-

7. Sinopsi evangèlica del text grec de M.J. Lagrange, O.P. (Orde de Predicadors). Versió catalana i notes de Ll. Carreras i J.M. Llovera, pvres. Fundació Bíblica Catalana. Barcelona: Ed. Alpha, S.A., 1927.

8. Converses amb el doctor Manuel Mundó.

9. ROMBU, J. *Teatre hagiogràfic*. Barcelona: Editorial Barcino, vol. I, 1957, pàg. 121.

10. Sembla que Pere Ponç i Baltasar Sança es basaren en textos anteriors com *Història de la passió dels valencians* Bernat Fenollar i Pere Martines, i potser d'un misteri anterior anomenat *La passió del Fill de Déu*, que era representat anualment a Cervera del 1481 al 1518, més o menys. —*Història de la literatura catalana*. Teatre, prosa i poesia del segle XVI. Antologia. A cura de Josep Murgades, vol. 38, «Passió de Cervera». Barcelona: Edicions 62-Ed. Orbis S.A., 1986.

barem punts versemblants al nostre *Contrapàs llarg*:

«Traurà Pilat lo Jesús a la barana del pretori i dirà *contant a so de la pàssia*:

Mirau ací l'home ab porpra i corona, la canya en la mà per ceptre real, [...]».

Finalitzat el llarg discurs de Pilat, podem llegir:

«Lo concert dels Rabbins: *Tolle, tolle, cruciffige eum*».

i una mica més avall:

«Verònica: [...]»

Mirau-lo cruelment nafrat,
escopit i vituperat».

Podríem trobar més exemples de paraules i de construccions de frases que ens remetent a d'altres obres que tracten el mateix tema o diversos fets i aspectes de la vida de Crist, i que ens poden ajudar a datar aproximadament el moment en què el text del *Contrapàs llarg* va ser escrit. *Vita Christi*, per sor Isabel de Villena, en podria ser una, juntament amb *Història de la Passió* dels valencians Bernat Fenollar i Pere Martines, contemporanis de l'anterior.

Sobre la música

Sens dubte, Francesc Pujol fa una acuradíssima transcripció musical del *Contrapàs llarg* cantat pel Quel de la Munda, home —remarca Pujol— de gran justesa tant rítmica com d'afinació, el qual reprenia tantes vegades com fos necessari i en qualsevol punt aquest cant de la Passió sense cap mena de dubte ni vacil·lació. Quel de la Munda tenia setanta-vuit anys l'any del recull (1904).

El primer que sobta en veure la partitura són els continuats canvis de compàs que presenta. Només això ja és una confirmació del rigor de Pujol en transcriure de la manera més fidel possible allò que estava escoltant, adequant l'accentuació de la paraula a la mesura musical. Tot i que aquest procediment pot ser discutible, no treu valor ni al document ni al treball fet per Pujol.

Cal tenir present el que diu el mateix Quel de la Munda sobre les deformacions rítmica i melòdica que experimenta el *Contrapàs llarg* a l'hora

d'escriure'l perquè pogués ser tocat per una cobla de sis o vuit músics. La transcripció fou feta per músics no gaire destres en aquest afer, al mateix temps que s'hagué d'unificar la mesura perquè pogués ser tocat per les cobles, les quals actuaven sense director, fet que anul·lava la rica varietat de la versió tradicional. Pel que fa a la melodia, s'hagué d'adaptar a les tessitures dels instruments. Segons Pujol, aquesta va ser la causa de la diversitat de variants que havien trobat.

Des del punt de vista etnomusicològic aquest *Contrapàs llarg* presenta les característiques següents en l'aspecte melòdic:

—Àmbit de Fa 3 a Fa 4, que presenta en algunes ocasions brodat amb la segona inferior.

—Disseny melòdic predominantment descendent.

—Els salts d'intervàlica no excedeixen de la 5a (només en una ocasió trobem el salt intervàlic de 6a).

—Predomini de les segones majors i menors, i l'uníson.

—Presència de la subtònica i també de la sensible (dins una presumible tonalitat).

—El quart i cinquè graus aguanten el pes central de l'àmbit.

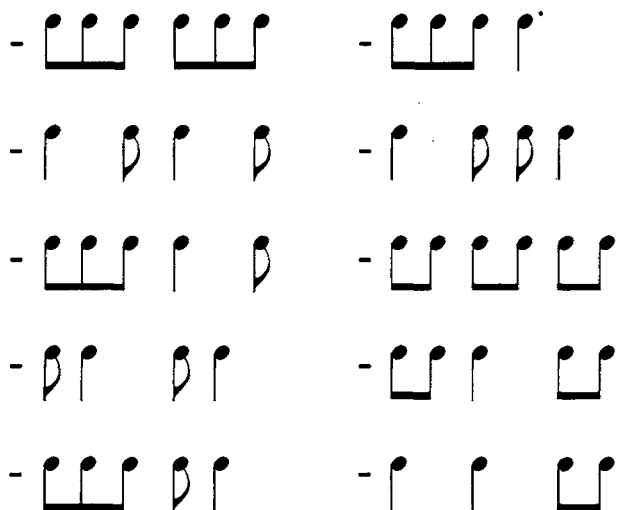
Tots aquests elements ens fan pensar en la possibilitat que es tracti d'una melodia escrita en to major amb clares desinències modals.¹¹ I com a derivació d'aquest supòsit, es pot considerar que fos escrita en uns moments en què els modes gregorians començaven a deixar pas al sistema tonal modern.

Aquestes són a grans trets algunes de les peculiaritats melòdiques d'aquest *Contrapàs llarg*, que es fan extensibles a d'altres versions amb text —en alguns dels seus aspectes—, de les quals ens manca fer encara una anàlisi més aprofundida. I també ens manca esbrinar el que queda del material recollit per l'*Obra del cançoner* sobre aquest tema.

Un altre punt important és la riquesa rítmica que ve donada per la combinació d'algunes de les cèl·lules rítmiques que els tractadistes del segle XIII van presentar com a «modes rítmics» dins la lírica medieval.

Perfilant al màxim, trobem deu combinacions

d'aquestes cèl·lules que són les que bàsicament formen el «cos rítmic» d'aquest *Contrapàs llarg*:



En aquestes deu combinacions rítmiques s'aprecia el domini de la divisió ternària del temps, que presenta molt sovint, tal com es veu a la partitura, el fenomen conegut amb els noms de sesquiàltera o hemidolia, molt propi també de la sardana i de moltes de les nostres cançons populars.

Pel que fa a la resta de contrapassos llargs dels quals he pogut obtenir documentació, n'hi ha pocs que tinguin lletra i música, només les versions d'Olot i de Banyoles. En aquests casos la lletra sembla que sigui una mena de recitat que es va succeint a mesura que la melodia va fent el seu discurs, respectant, això sí, els finals de frase d'ambdues parts. Aquestes versions no tenen res a veure amb les que comenta Pujol, de les quals diu que no podia fer coincidir el text amb la música, ja que es tractava de versions instrumentals, sense text, a les quals intentaren adaptar la lletra de diversos exemplars del *Divino del contrapàs* que tenien, sense obtenir-ne bons resultats. Aquestes versions instrumentals poden ser fruit de la degeneració produïda en intentar escriure el contrapàs llarg per a cobles de sis o més músics, segons l'explicació que dona el mateix Quel de la Munda. Això és el que pot haver generat l'opinió que el text era recitat pels balladors al mateix temps que la cobla anava tocant la melodia. La qüestió és que aleshores els passos

o punteigs no anirien tan d'acord amb el ritme musical, sinó amb el de la paraula, tot i haver-hi uns punts coincidents.

Ara bé, si analitzem detingudament la relació entre text i música –amb el text col·locat sota la part musical per poder ser cantat– de les versions dels contrapassos llargs que així ens han arribat, com són els de Banyoles i d'Olot, veurem que el text, dins el seu caràcter sil·làbic, presenta un nombre considerable d'ornamentacions de dues i tres notes en comparació al cantat pel Quel de la Munda, en què només les trobem esporàdicament, i formades per dues notes, concretament en els compassos 14, 19, 23, 24, 38, 341 i 345.

La causa que ha portat a creure que a les versions de Banyoles i d'Olot, concretament, la música no coincideix amb el text, ve donada per la poc concreta col·locació de les síl·labes del text en relació amb la part musical en els documents que ens han arribat. Creiem que aquest és un aspecte important que cal tenir en compte, ja que pot ajudar a clarificar aspectes de la coreografia que avui dia queden encara confosos.

Concretant la relació del binomi text-música en el *Contrapàs llarg* de què parlem, podem dir que es tracta d'una melodia sil·làbica on hi ha de manera escadussera alguna ornamentació de dues notes.

Aquest fet, aïllat, no determina l'existència d'una prosòdia perfecta, és a dir, que hi hagi una correspondència total entre les síl·labes llargues del text i el temps o parts de temps forts del compàs, o entre les síl·labes curtes i els temps o parts de temps febles del compàs. Cal no oblidar que es tracta d'una transcripció d'un document cantat de viva veu i amb un text mètricament irregular.

El fet que la transcripció musical hagués estat més correcta fer-la sense mesura musical, és un punt que no correspon ara discutir. Tot i així, els canvis de compàs que Francesc Pujol presenta en la seva transcripció respecten, en la mesura en què pot, la relació entre l'accentuació de les

11. Converses amb el doctor Miquel Querol. Agraïm també les opinions i la col·laboració del senyor Joan Aragonés.

síl·labes del text i els temps i les parts musicals.

Un cas d'accentuació peculiar es produeix a les catorze cadències finalitzants que separen i marquen les diferents parts en què es desenvolupa l'acció dramàtica (també catorze, tal com s'ha vist en parlar del text). Qui sap si en aquestes s'inicia el preàmbul de les famoses «rodades» —aprofitades al contrapàs dansat a plaça per reposar—, a les quals, segons el mestre Pujol, potser es representava plàsticament en forma de «quadres vivents» el fragment que s'acabava de cantar, que seria l'origen de les moixigangues.

Musicalment parlant, les catorze cadències finalitzants són veritables cadències perfectes per les tres darreres notes que formen el procés cadencial (subdominant-dominant-tònica), a les quals, a més, recau l'accentuació de què parlàvem anteriorment. Ens explicarem. Totes aquestes cadències tenen final masculí, l'última síl·laba del vers és tònica. Davant aquesta norma natural es produeix un cas curiós: el fet que les dues darreres notes del procés cadencial siguin una negra (dominant/DO) i una negra amb punt (tònica FA) i encara que la paraula que forma la cadència sigui aguda en la seva accentuació, pel fet de tenir les notes anteriors a aquesta dominant i tònica finals un valor més curt (corxera), fan que aquesta última paraula ens faci la sensació d'haver-ne tergiversat l'accentuació aguda per l'accentuació plana. Per exemple:



des - cui - **dat**

és una paraula aguda, però a causa d'aquest fenomen, l'accentuació sembla que recaigui a la síl·laba anterior.



des - **cul** - dat

Aquesta accentuació recau a les catorze cadències, les quals es basen rítmicament en tres fórmules de ritme mixt: tríbrac-iàmbic (vuit vega-

des); troqueu-iàmbic (quatre vegades), i dactílic-iàmbic (dues vegades).

A part del que acabem de comentar, també es localitzen desplaçaments rítmics que alteren l'accentuació de les síl·labes de les paraules, com per exemple:

Compassos 1-4



Pe-ca-dor tin-gues es-me-na, tin-gues do

Compàs 17



Grans tre-balls Cris-to-pas-sa-va

Aquests desplaçaments rítmics no és que siguin molt abundants, però se'n podria desprendre el supòsit que la música hagués estat incorporada més tard al text; o bé el fet contrari, que el text hagués estat incorporat a la música. Això coincidiria d'alguna manera amb l'opinió següent de Pella i Forgas sobre la lletra del contrapàs:¹²

«El metro de este canto es rarísimo y a todas luces anticuado y es en lo que más se revela que fue letra de una verdadera salmodia [...]».

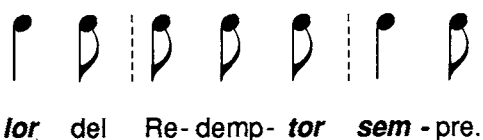
2. Sobre el mot *contrapàs*

Ja hem comentat al principi les diferents definicions que podem trobar sobre la paraula *contrapàs*, sense al·ludir, però, al significat que agafa quan l'escriu Cervantes en una de les *Novelas ejemplares* —concretament a *La ilustre fregona*—; Carosso de Sermoneta al seu tractat *Il ballarino*, o bé en la definició que dona l'*Enciclopedia dello spettacolo*. No és ara el moment de detallar aquest punt, però sí de concretar que no fan referència al nostre contrapàs llarg.

Dit això, passem a una qüestió prou delicada que requereix que ens endinsem en els terrenys de l'etimologia, apuntant una nova hipòtesi pel

que fa al significat del mot *contrapàs*, que pot marcar la diferència entre contrapàs llarg i els altres contrapassos etimològicament parlant.

Joan Corominas, al *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, no estableix la paraula *contrapàs* com a veu pròpia sinó com a de-



rivat de la veu *passar*, les accepcions de la qual no defineixen el *contrapàs* en el seu sentit religiós. Això ens indueix a considerar la possibilitat que *contrapàs* sigui una paraula composta i que *pas* faci referència a «cadascun dels principals esdeveniments de la Passió de Jesucrist que es commemoren sobretot per Setmana Santa», i no *pas* referent a caminar.

Tant *contra* com *pas* són paraules d'arrel llatina. Consultant un diccionari de llatí medieval,¹³ ja que creiem que el mot *contrapàs* pot tenir la seva font generadora en la devoció popular, tenim:

CONTRA: del llatí *CŌNTRA*, «enfront de», «davant per davant». Per exemple, a l'evangeli segons sant Mateu del Diumenge de Rams, c. 27 v. 61, hi podem trobar «*contra sepulcrum*», davant o enfront del sepulcre. Aquest és un clar exemple que *contra* no només pot significar oposició, contrari o «anar envers (quelcom) fins a topar-hi i posar-s'hi en contacte».

PAS: podem trobar-hi múltiples significats. Com a *pas* referent a caminar ve del llatí *PASSUS-ŪS* (de *PANDO*). *PASSUS*, però, pot ser participi passat de *PATĪOR* (de *PATIR*), i de *PATĪOR* deriva el mot *PASSĪO-ŌNIS* (*Passió*), acte de sofrir turments. Martiri.

El terme *PATĪOR* és posterior a l'època clàssica, i és *PASSIUUS-A* la forma utilitzada en el llatí medieval.

Com podem observar, aquest darrer significat concorda amb un dels molts significats de la paraula *pas*, com és: «cadascun dels esdeveniments principals de la Passió de Jesucrist» o «la figura o figures que representen un d'aquests esdeveniments».

Així, doncs, és possible que *CONTRA-PAS*, vingui del llatí *CŌNTRA-PASSUS* o també *CŌNTRA-PASSĪO*, i que signifiqui «davant o enfront de la Passió»?

Ja hem apuntat que només parlaríem del text i de la música del contrapàs llarg, ja que a la versió recollida a Sant Vicenç de Torelló, base del nostre estudi, no hi ha cap gràfic explicatiu de la coreografia. D'altra banda, no ens hem volgut repetir en el que ja s'ha dit i publicat sobre això.

Tot i així, considerem que les anàlisis del text i la música de les diferents versions del contrapàs llarg són necessàries, juntament amb les d'altres aspectes —històrics, socials, artístics, etc.— per poder fer un plantejament dels seus possibles orígens *coreogràfics* partint, en aquest cas, del concepte que d'aquest es té com a *dansa*.

Creiem que per tot el que hem exposat, resta obert el camí cap a noves investigacions sobre el contrapàs llarg.

12. PELLA I FORGAS, J. *Historia del Ampurdán*. Barcelona: Impresor Luis Tasso y Serra, 1883.

13. *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Albert Blaise, 1954. Agrégé de l'Université. Editions Brepols S.A. Editeurs Pontificaux. Turnhout (Bèlgica). —*Diccionario latino-español etimológico*. D. Raimundo de Miguel y el Marqués de Morante. Madrid: 5a edició, 1878.