

EL CONTRAPÀS A LA CATALUNYA NORD

Oriol Lluís

Presentarem en aquest text un dels balls més importants que tingué Catalunya: el contrapàs. Però tan famós com sigui, es va anant perdent a partir de la segona meitat del segle XIX. Com ja ho deia Aureli Campany, «dins la història de la dansa popular el contrapàs constitueix un document d'importància cabdal, tant per la seva condició de joia arqueològica, com pel seu interès coreogràfic i musical i pel caràcter de la lletra que acompanya el ball»¹. Provarem de donar-li raó estudiant aquell ball amb al límit geogràfic de la Catalunya Nord.

Fins al segle XX, el contrapàs fou el ball central de cada festa de la Catalunya Nord. Dins d'una barreja social, podien ballar junts els obrers, els notables o els pabordes² de cada municipi. Albert Manyach³ deia: «El *contrepas*⁴ era el ball po-

pular per excel·lència i presidia a totes les festes; hi ha uns cinquanta anys no s'hauria pogut pensar un ball català que no comportés el *contrepas*. No era rar de sentir-ne tocar cinc o sis dins la mateixa diada de festa.»⁵

El contrapàs és un ball típic català que tindria orígens, segons certs autors, en les antigues tragèdies gregues i podria ser relacionat als balls en cercle ibers que trobem representats sobre ceràmiques. Les primeres mencions apareixen al segle XV; una d'elles diu: «Moveu los peus ara sou meu, Ab contrapas e gentilesa».⁶ Es ballava en cadena, només constituïda d'homes, fent mig cercle. La seva altra especificitat era el seu cant, anomenat «Divino», que reprenia la passió de Jesús Crist. La qüestió dels orígens

d'aquell cant es resumeix a saber si fou el ball que va ser escrit per recordar-se de les paraules, o l'invers, les paraules per recordar-se de la coreografia de la dansa.

Aquella importància s'ha de buscar dins l'aspecte religiós original: «El contrapàs es ballava amb una mena de religió. L'assistència ella mateix es quedava greu a davant d'aquell espectacle. Hom hauríem cregut a davant d'una cerimònia religiosa. No hi havia crits, tothom era pensiu i com recollits. Era molt més que una relaxació o que un plaer; és un ritus sagrat, un heretge dels nostres avant passats», descriu Albert Manyach. Jean d'Avalri afegia: «Ens creuríem transportat al mig d'una cerimònia religiosa. Sense crits, tothom és atent i com recollit».⁷

L'aspecte religiós es va anant perdent en dues vegades: dins un primer temps, quan va parar de ser ballat dins les esglésies i quan es va deixar de cantar el «Divino», que començava per aquelles paraules: «Pecador tingas esmena; Tingas dolor el redemptor sempre.» A Prats de Molló, el contrapàs no podia començar abans que «el senyor rector, a la sortida de l'oficina, anés a plaçar-se sobre el primer graó de les "costes e creus" per presidir en contrapàs».⁸

Obligatòriament, cada ballada s'obria amb el contrapàs. Anton de Siboune deia: «aquell ball tant rossellonès [...] que era aleshores el preludi de totes les nostres festes»; i Pierre Vidal, l'any 1881; «Ordinàriament, la sèrie de balls s'obre pel *contrepas*». De Fon-

FOTO ALIUS. EXTRETA DE: «ELS CATALINS... FA TEMPS», TERRA NOSTRA, 44)



El contrapàs de Prats de Mollo l'any 1906 a la Plaça Gran.



FOTO: EXTRETA DE: «PRATS DE MOLLÓ...
FA TÈMPS», TERRA NOSTRA, 4, 1970)

*El contrapàs
de Prats de Mollo
l'any 1908,
a la Plaça Gran.*

tanills afegia: «el contrepàs obre la vetllada dansant» l'any 1897.

Un fet remarcable, i segurament social, fou que dins d'un programa d'una ballada es precisava clarament que un contrapàs seria tocat quan les altres danses no ho eren. Això ens permet pensar que ballar el contrapàs significava tenir certs talents: els balladors eren anomenats contrapassistes, adjectiu inventat per Albert Manyach. De la mateixa manera, «la més gran part d'aquells dansaires anaven a les festes dels pobles veïns per “tréou-ra oun contrepas”», cosa que ens ensenya ben bé que no és ballador qui vol, que el dansaire té una habilitat personal, no és una unitat al mig dels altres.⁹

Es conserva a Prats de Molló la partitura de l'entrada que es tocava quan un notable manava el contrapàs. El més sovint era el batlle del poble, que ho feia posant-se a la part dreta de la fila, lloc reservat i prestigiós del contrapàs.

La importància donada a la dansa es troba també en el moment del ball. El contrapàs es feia dins un primer temps dins les esglésies, segurament el Divendres Sant. De mica en mica es va dirigir cap a la

plaça pública. Es podia ballar moltes vegades al dia i per diferents raons, però sempre notables. La raó principal per ballar un contrapàs era per la festa major del poble, on tot el poble podia assistir a molts contrapassos durant el dia; el primer, sacralitzat com a contrapàs d'honor. Per la Festa Major de Prats de Molló, els balladors de Camprodon venien a fer un contrapàs que els hi era reservat, i inversament, per la Festa Major de Camprodon eren els balladors de Prats de Molló que hi anaven.

Es podia trobar també un contrapàs només ballat per certes categories de persones, com jardiniers a Elna. Concursos de contrapàs eren organitzats durant les Festes Majors, on cada ballador provava d'ensenyar la seva destresa, la seva gràcia o la seva manera de dirigir el ball. Tot guardant la seva devoció, es troba ballat en introduccions de correbous a Ceret i Arles.¹⁰ El contrapàs començava dins l'arena i quan venia de gust als organitzadors es deixava anar vaques i toros. En aquell moment, el contrapàs agafava forçosament fi.

Només hem parlat del contrapàs dins d'un sentit global, però po-

dem recordar que no fou l'únic contrapàs existent. En efecte, en trobem quatre: el llarg, el curt, el persigola i el cerdà. No entrarem en els detalls coreogràfics i musicals de diferenciació d'aquells balls, però es pot recordar que certs balls agafaren el nom de contrapàs a Catalunya sense ser-ne (contrapàs dels Garrofins, per exemple). També se sap que dins l'Auda i el Fenolledès s'ha ballat el contrapàs llarg.

A la Catalunya Nord, quin contrapàs s'hi ha ballat? Per Josep Sebastià Pons fou el contrapàs curt; per Albert Manyach, el contrapàs cerdà i per Marcel Leguiel, el contrapàs persigola! Pensem que tots tres s'equivoquen, encara que el contrapàs persigola hauria pogut realment ser originari de Prats de Molló, ja que una vall del municipi porta aquell nom. Les recerques de Ramon Gual van permetre tornar a trobar el «Divino» del poble, element que ens fa pensar que és el contrapàs llarg el que hi era ballat. Igualment per a tots els altres municipis on s'ha trobat una partitura, sembla ser possible de dir sense por d'equivocar-se que fou el contrapàs llarg el que fou ballat al Vallespir, al Rosselló i al Conflent.

L'error d'aquells autors sembla venir d'un desconeixement de les diferències del ball. En efecte, Albert Manyach posseïa una partitura del contrapàs llarg que va deixar per publicar a Poueigh dins el seu cançoner. Com, doncs, tenint una partitura del contrapàs llarg, Manyach pensava que fou el cerdà el que era ballat? Aquell error ve del fet que, quan aquells autors van escriure al segle XX, el «Divino» s'havia perdut i el contrapàs era molt més curt a causa del desinterès de la població i dels músics. En aquell moment no s'assemblava gens al contrapàs llarg, però no era tampoc un contrapàs curt: cal veure'l com un contrapàs llarg acurtat.

Musicalment, el contrapàs queda un testimoni de la transformació cobles de joglars-cobles actuals. No s'ha pogut realment transcriure la melodia exacta del ball. La millor solució fou per a alguns alternar compassos ternaris i binaris: la majoria de les partitures agafen aquella escriptura, encara que els canviaments no siguin sempre als mateixos compassos. Albert Manyach no era convençut per aquella notació: «Existeixen varies notacions del contrapàs. La

més utilitzada i la més llegida pels joglars del Rosselló és una barreja estranya de compassos ternaris i binaris. El músic un poc advertit sent de seguida que aquella notació és incapaç donar el veritable ritme al ball. L'ortografia musical d'aquella versió és fantasista i el transcriptor ha fet falta de bon sens. Déodat de Séverac [...] va dir de seguida a la vista d'aquella versió: "No pot anar!". M. Pouech, el crític musical de *Comoedia* que s'interessa a la música catalana, és del mateix parer.»¹¹

Encara que digui que aquella melodia és falsa, totes les partitures retrobades són escrites alternant binari/ternari, ja que la més gran part dels joglars la tocaven. Semblava Albert Manyach ser el sol a tocar un contrapàs només en ternari escrit pel seu oncle Josep Coll, versió que Déodat de Séverac trobarà fidel a «l'original»: «El seu contrapàs és, entre tots, una petita obra mestra d'originalitat i de ciència.»

La paraula *contrapàs* està creada a partir de la contracció de les paraules 'contra' i 'pas', que suggereixen i que expliciten que cal tornar a marxar en el sentit contrari

del darrer pas que s'ha fet. Aquell ball es basa, doncs, sobre una coreografia de perpetuats anar i tornar.

La coreografia que vam poder tornar a reconstituir és la següent. Dins un primer temps, la prima (el tible antic) toca una introducció de 25 compassos durant la qual els balladors es preparen a ballar. Després del «punt d'orgue» (nota aguantada), el ball comença amb el famós moviment d'«anar i tornar», cap a l'esquerra i cap a la dreta, «fins el moment on la cobla desaccelera i la prima fa una conclusió en un acord perfecte dels sis instruments».¹² En aquell moment es toca la reposada al flabiol durant 20 compassos, els balladors es queden en el lloc on s'han parat esperant per tornar a començar el ball al principi. Un cop el ball ha tornat a ser ballat un segon cop, una segona reposada del flabiol és tocada, però només composta de 8 compassos. En aquell moment el contrapàs llarg s'ha acabat, però els contrapassaires es poden quedar per fer l'espardenyeta, figura que l'hi ha esdevingut inseparable encara que no feia part del ball i que sigui només una aportació recent que permetia a cada ballador d'ensenyar el seu talent.

ORIOI LLUIS



El contrapàs de Prats de Mollo actual a la Plaça Gran.

El contrapàs tenia també aquella particularitat de ser ballat només per homes. El 1881, P. Vidal deia que «les dones ordinàriament no agafen part al ball», i De Fontanills afirmava més categòric: «Només els homes hi agafen part».

En molts pobles, al llarg del temps, les dones van agafar finalment part al ball, sabent que en un primer temps era «el contrapàs dels homes». ¹³ Però ja el 1887 P. Vidal escrivia que «les dones no agafen ordinàriament part al contrapàs», frase que ja sembla explicitar que de quan en quan podia arribar. A Sant Llorenç de Cerdans tenim rastres d'una dona, Mananne Ninot, que fou pels llorentins una excel·lent manaire. No cal veure aquí una obertura feminista, sinó més aviat una evolució obligatòria del ball que, perdent-se, no podia agafar el luxe de quedar-se tancat a una certa part de la població.

Ja el 1850 el contrapàs es descuidà per diferents raons. En primer lloc aquella dansa durava entre un quart d'hora i mitja hora. Els músics van voler reduir la partitura: «Ja els joglars van provar de fer passar dins l'usatge un tall que escurçava el contrapàs dins una proporció notable. Es per això que els vells contrapassistes tenen d'especificar a la cobla de tocar un contrapàs "sense al salt", sense el tall». ¹⁴ Aquell salt es pot veure dins una de les partitures que posseïx el CIMP, ¹⁵ el contrapàs dit de

Vernet. ¹⁶ Però foren també els balladors qui provaren de vegades de ballar un contrapàs més curt. ¹⁷

Una altra raó és que els balls eren un factor important per lligar entre els joves. Es trobà majoritàriament ballat per una població envellida i descuidat per un jovent desinteressat. Els nous gustos musicals més «moderns» i «clàssics» seran fatals per al contrapàs i la música tradicional en general.

La darrera raó fou les dues guerres mundials, on van morir molts homes. Després de 1918 es va mantenir un temps amb els pocs d'homes que van sobreviure, però després de 1945 la dansa es va perdre.

L'any 1979, el Foment de la Sardana de Prats de Molló va formar un grup de reflexió on certs antics balladors (Omer Fite, Joan Resplandy, Miquel Dunyach i Leopold Colomer) varen poder tornar a aprendre a ballar el contrapàs. Fou utilitzat una antiga partitura de Jep Palau, músic de cobla del poble. Max Havard va escriure la partitura per a cobla. Es van ajudar també d'una antiga pel·lícula del senyor Caillet que va filmar el contrapàs l'any 1939.

Aquell «re-naixement» fou fet a partir de records: el contrapàs que es balla actualment, encara que molt semblant, no és el contrapàs llarg antic; actualment dura

menys de cinc minuts. Certs pobles, com Fillols, proven novament de tornar a ballar un contrapàs, però copiant Prats de Molló.

Notes

1. CAPMANY, Aureli. *La dansa a Catalunya* (vol. II). Barcelona: Editorial Barcino, 1953, p. 11.
2. Jovent que havia de fer el servei militar dins l'any.
3. Albert Manyach, músic de renom, va escriure articles sobre la música i la dansa catalana durant anys per diaris a nord-catalans i francesos. Va col·laborar amb Joan Amades, Arnold Van Gennep, Violet Alford, etc.
4. La notació *contrepas* no és un error nostre, sinó la manera general d'escriptura del contrapàs a la Catalunya Nord fins a la primera meitat del segle XX.
5. MANYACH, Albert. «Le contrepas». A: *Courrier de Céret*, 30 d'octubre de 1921.
6. CARBONELL. *Dansa de la mort*.
7. *Le coq Catalan*, n. 41, 9 d'octubre de 1920.
8. Leopold Colomer.
9. Aquell element fou demostrat pel Jean-Michel Guilcher al seu llibre *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français* (L'Harmattan, 2009).
10. Per a Arles, revista *Terra Nostra*, n. 15; Prades, Vallespir..., Marcel Laureau, 1848.
11. MANYACH, *Ob. cit.*
12. CHAUVET, Horace. *Traditions Populaires du Roussillon*. Els 6 instruments representen la cobla rossellonesa, que en aquell moment només en tenia aquell nombre i no 11 com a la Catalunya Sud.
13. Simona Gay (manuscrit).
14. MANYACH, *Ob. cit.*
15. Centre Internacional de Música Popular.
16. Escrit per Alfons Falguère, cap de cobla.
17. MANYACH, *Ob. cit.*

LA CASETA DEL PLATER

CRÒNIQUES MUSICALS DEL PAÍS INVISIBLE

Bloc d'actualitat musical d'ací i d'allà:

<http://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>