

LES DANSES DE LA MORT

Segona part¹

Joan Cuscó

A la religiositat occidental contemporània li pot sobtar que la dansa estigui vinculada al ritual de la mort. Tanmateix, és clar que les danses de la mort serien un dels elements més característics de la religiositat humana d'ençà de les cultures arcaïques. D'unes cultures arcaïques que observaven el seu entorn com una totalitat temporal rítmica o harmònica: «De esta manera el tiempo se considera como un factor esencial por ser función del ritmo creador, mientras que el espacio cuenta muy poco. Partiendo de esta base la música viene a ser la manifestación terrestre más pura del ritmo creador y se impone como forma suprema del conocer [...] El hombre primitivo [...] concibe las formas rítmicas [...] Estas impresiones puramente sensoriales se imprimen en su espíritu como imágenes sin otra relación mutua que la del tiempo que pasa. Unos ritmos son uniformes; otros van acelerándose o se esfuman en un juego desarrollado en el tiempo, sin que uno sea la causa de otro. El hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble. Esta forma se halla generalmente en un conjunto que podríamos denominar polifónico».² La realitat –la natura i la vida– és una forma rítmica (temporal i vital) que cal apropiarse a través de la música. Així doncs, la música imitativa fou considerada un instrument d'acció directe i la font més profunda de la saviesa perquè permetia l'accés a l'expressió fonamental dels fenòmens i de la realitat: «el ritmo y el timbre de la voz parecen constituir incluso el ritmo esencial de todos los fenómenos [...] No cabe duda de que para el

místico primitivo el plano acústico es el plano más alto de toda la creación [...] Desde muy antiguo, la humanidad consideró la música imitativa como un instrumento de acción directa y como la más profunda fuente de sabiduría [...] En cuanto a las dimensiones del espacio, la música también conoce la altura, la anchura y la profundidad, pero su facultad extraordinaria consiste precisamente en poder reducir las dimensiones del espacio en el plano acústico (la altura, el movimiento, la armonía) y expresar, además, todas las propiedades cualitativas, intensivas y extensivas de los fenómenos».³ Alhora, cada ésser humà té la seva pròpia música, el seu ritme particular, el seu nom secret.

L'ésser humà posseeix una constitució antropomòrfica tripartita: cos, ànima mortal i ànima immortal. Per tant, quan mor, cal acompanyar la vetlla del cadàver amb cants i danses que permetin la separació de l'ànima immortal i del cos perquè a través de la música i de la dansa –del ritme– s'ajuda a l'ànima a recuperar el nom secret que guarda l'ànima immortal, és a dir, el seu ritme: «Los dos factores en los cuales se manifiesta el alma (la melodía en el agua y la imagen-sombra proyectada sobre el suelo) son valores coordinados, pero en términos casi opuestos. La melodía del agua es el análogo acústico de la forma visual (sombra) del alma proyectada sobre la tierra. Pero estos dos planos



59

CULTURA POPULAR



—melodía y sombra— tienen una cualidad interior diferente. La melodía no sólo es un plano paralelo a la sombra, sino un plano superior y, además, la vida misma de la sombra. La melodía del agua refleja la parte inmortal [...] Aumenta la fuerza y la intensidad de la melodía a medida que la sombra se hace más delgada. Cuanto más vibra esta melodía, tanto más el cuerpo y la parte mortal del alma (la sombra) llegan a ser solamente reflejos de la melodía de la parte inmortal del alma. Esto se nota ya en la sombra más delgada que denota el cuerpo de un anciano. En consecuencia, la melodía interior del ser humano, a saber, la parte inmortal, que en floración de la vida sólo se percibe como un débil retumbo [...] Al principio el muerto se separa difícilmente de su cuerpo, porque su sombra que se extingue solamente poco a poco sigue atándolo a la vida. Por esto es menester cantar y tamborilear en honor del muerto para facilitarle el paso al mundo acústico puro. También se recomienda presentarle a menudo un cuerpo humano, especialmente el del mago

médico, y cantarle sus canciones propias o preferidas, mientras siga siendo una sombra, para que pueda ejecutar sus bailes macabros, hasta que haya pasado a ser un espíritu puro».⁴ Així doncs, el fet de dansar o de cantar la vetlla dels morts és un ritual que naix vinculat amb la necessitat d'ajudar el trànsit de l'ànima immortal del difunt envers un altre pla de realitat. Les danses de la mort, per tant, foren unes danses que nasqueren de la necessitat d'imitar el ritme de la terra, el ritme de l'existència a la Terra.

Hom podria dir que la dansa de la mort és la cara macabra de la sardana: una dansa macabra que a la nostra civilització té un referent imprescindible i decisiu en els períodes de pesta negra que van assolir Europa entre els segles XIV i XVII, la qual fou plasmada pictòricament per Dürer o Brueghel o reposa en el silenci de les iconografies medievals del castell de Morella. Ara, la dansa de la mort

indica el pas del temps: el pas inexorable d'un temps que porta tots els homes (rics o pobres, nobles o pagesos) a la mort. Envers una mort a qui la pesta negra, les guerres o la mortalitat infantil ajudaren a adquirir una personalitat real entre els habitants europeus d'aquest període, els quals la sentien gairebé com respirava al seu costat. Per a ells, el cristianisme era un triomf sobre la mort.

A les pintures i miniatures dels segles XIV i XV, el personatge principal de les danses de la mort sol ser un esquelet que duu un instrument musical. En les seves representacions artístiques (plàstiques, musicals o literàries), hi apareixen membres de totes les jerarquies socials de la societat medieval (clergues, batxillers, bagasses o artesans) i els diferents estaments socials hi apareixen confessant els seus pecats abans de passar a gaudir de la felicitat: la vida eterna. A Catalunya encara es conserva viva una tipo-

urbàlia rurana

**Contractació:
963 808 691**

logia de dansa de la mort que es representa en el transcurs de la processó nocturna del Dijous Sant a la població de Verges. Aquesta dansa és una reminiscència etnogràfica que es representa al so greu del timbal on hi participen quatre personatges vestits d'esquelets que simbolitzen la mort: el primer esquelet és el portador de la dalla, el segon assenyala el temps de la sega i porta un rellotge, el tercer mostra la pols i la cendra en què es fondrà la nostra vida i el quart és el banderer de la mort.⁵

Un altre document català que pertany al món de les danses de la mort el trobem al *Llibre Vermell de Montserrat*.⁶ La desena peça d'aquest manuscrit porta per títol *Ad mortem festinamus* i el seu text deriva d'una versió del *Contemptus Mundi*, el qual data de 1267. *Ad mortem festinamus* és un virolai a una sola veu que s'hauria ballat seguint una coreografia similar a la que il·lustra un manuscrit d'Augsburg (c.1480) on hi apareixen diferents grups de quatre o cinc balladors agafats entre ells, els quals van precedits per la figura d'un mort.

Sobre la presència d'aquest tipus de danses a les contrades penedesenques disposem del document que el mestre Magí Sans i Bartomeu (1843-1918) va recopilar en el seu *Quadern d'organista*.⁷ Aquest organista vilanoví va recollir la melodia de la dansa de la mort que ha estat utilitzada per Lluís Albert en la composició de la *Suite Clàssica Catalana en La menor*. De la seva banda, Joan Amades va parlar de la possible presència d'aquest tipus de danses al Penedès amb les següents paraules: «És possible que el costum també hagués existit pel Penedès, car en un quadern manuscrit de melodies populars procedent d'un vell organista de Vilanova i la Geltrú escrit cap a mitjans del segle passat, hem trobat una melodia titulada "dansa de la mort", d'un tall melòdic semblant al de la tonada de Perelló».⁸

Les danses de la mort les localitzem a les processons de Setmana Santa, però també en altres rituals mortuoris, com ara els funerals dels infants. Sabem, per exemple, que es dansava als enterraments dels infants al Perelló (al so d'una melodia similar a la de Vilanova i la Geltrú), que aquest ritual encara es portava a terme a Alacant al segle XIX⁹ i que l'any 1776 el governador de Castelló va imposar sis lliures de multa als pares que permetessin ballar durant la vetlla dels albatz perquè en aquests actes es produïen desordres importants.¹⁰

Tot i les poques dades de què disposem, podem asseverar que la dansa de la mort podia incloure parlaments,¹¹ respon a tipologies coreogràfiques diferents i a usos rituals diversos: els esquelets de la processó de Verges, una dona sola ballant davant l'infant mort (Alacant), diversos grups de quatre o cinc balladors precedits per un esquelet o un grup de persones que dansen al costat de la mort i que hi dialoguen (com en el ball de la mort del Ripollès).¹²

DE LES DANSES MACABRES A L'EMBRIAGUESA I ELS PLAERS CARNALS: ELS GOLIARDS

Durant el segle XIII entren en escena uns altres personatges: els goliards. Amb l'aparició de les universitats i de les ciutats urbanes es va començar a conrear, al costat d'aquesta tradició macabra, una literatura i una música que contraposava la vida a la mort, la qual, en lloc d'albirar la felicitat en la vida eterna, la cerca en la vida terrenal. Els goliards canten a la vida, és a dir, al plaer carnal, a la beguda, a la gatzara, a l'amistat o a la mandra. La seva és una altra resposta davant del setge de la mort i del repte de la felicitat.

Els goliards són monjos que han passat per l'escola i que van d'una banda a una altra, rodmons i bo-

hemis de la nocturnitat que van de taverna en taverna on interpreten les seves composicions en llatí vulgar: cançons de caràcter poc decorós que estan d'acord amb el mateix concepte de *goliard*, el qual prové del francès *golart* o *guliart* i fa referència als excessos de la golafreria i de la beguda. Segons el monjo cistercenc Helinaldo (1160-c. 1230), els goliards són «escolàstics que recorren les ciutats i tot el món sencer [...]. A París, hi cerquen les arts liberals; a Orleans, els autors clàssics; a Bolonya [...], però enlloc la moralitat».

El goliardisme va triomfar sobretot a França durant el segle XIII, i des d'allà es va estendre cap al Regne Unit (Oxford i Cambridge), cap a Alemanya i envers Catalunya, on encara conservem alguns documents manuscrits de la seva activitat musical (Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 74) i arribà fins a Toledo.

Des d'una perspectiva global, el món dels goliards fou reinterpretat pels joglars i, conjuntament, representen una nova manera de copsar la mort i, per tant, la vida i la felicitat. En uns i altres comença a ser evident que la felicitat depèn tant de l'acceptació d'unes certeses indefugibles com d'una bona administració del lleure i de la diversió.

UN EPÍLEG POSSIBLE

Moltes vegades parlem de la cultura o de la música tradicional (o de les expressions amb *pertinença ètnica*) i no acabem de saber ben bé què volem dir o quin és l'abast final de les nostres afirmacions. Doncs bé, les danses de la mort i les músiques que d'elles n'hem heretat són un bon exemple d'una de les diferents accepcions que poden agafar les nostres paraules: permeten endinsar-nos en una manera particular que han seguit els nostres avantpassats a l'hora d'enfrontar-se amb la mort (amb la seva contingència vital). Així mateix, els manuscrits musicals



que s'han conservat dels goliards són un clar exemple d'aquesta adscripció ètnica de l'activitat musical. I ambdues manifestacions musicals mostren la importància que pot adquirir la recopilació d'una melodia tradicional o popular a l'hora d'obrir-nos les portes al coneixement de tota una època i del nostre passat, i mostrar com aquest passat pot oferir-nos cares diferents. I és que aquestes melodies se'ns mostren no pas des del vessant pragmàtic que tenien en el seu origen, sinó com un instrument de comunicació i de coneixement. Aquestes músiques són part de la nostra memòria cultural perquè «ser» és, sobretot, ser memòria; ser temps aglutinat i latent en el fons de la nostra persona: trobar una forma de coherència, un vincle entre allò que som, allò que voldríem ser i allò que hem estat. Ens interessin, per tant, els documents musicals escrits com a mode d'aproximació a la vivència musical i al seu context.

Aquests documents musicals conservats també permeten la seva reinterpretació per part dels compositors actuals i la seva compenetració amb un llenguatge musical contemporani. Hem parlat de la *Suite Catalana en La menor* on apareix la tonada de la dansa de la mort del Penedès, i també voldríem esmentar, per la seva qualitat i pel seu interès la reinterpretació o el desglossament que Robert Gerhard fa d'*Ad mortem festinamus* a la suite Pandora (1941). I aquesta reinterpretació o intimació contemporània de velles melodies o harmonies fan possible un nou accés a la sensibilitat humana que resta latent rere el silenci de l'escriptura. Permeten una nova forma d'accedir a la intimitat de la mort sense perdre de vista el nostre lligam amb el passat. Finalment, en aquest horitzó musical també hi hauríem d'incloure altres treballs, com les nou peces del ritual de difunts per a piano (1997), la *Música Fúnebre* (quatre peces per a orquestra, 1998) i *Música Fúnebre* (per a oboè i orgue, 1998), de Josep Soler, on les

músiques que vertebraren el discurs musical contemporani són melodies que provenen de l'antiga litúrgia hispanovisigòtica: «l'autor ha iniciat un corpus d'obres en les quals aquestes melodies vertebraren el seu treball, ja sigui com a "melodia que canta" o com a baix en la qual troba suport la composició, qualcom semblant a allò que, des de fa temps ha realitzat amb les línies melòdiques del repertori del cant pla».

El corpus de músiques conservades, alhora que ens permeten entendre el nostre passat, també ens permeten mirar amb més perspicàcia el present, i mostren que el devenir històric de la cultura no és ni unívoc ni lineal. Aquestes mostres de música ens permeten reconciliar el temps passat amb el temps present en la nostra consciència i tancar, d'aquesta manera, el cercle de la memòria: permeten obrir-nos a la reflexió sobre la mort.

NOTES

1. La primera part d'aquest article es va publicar a CARAMELLA, III, juliol-desembre 2000.
2. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 1998 (p. 33 i 36).
3. *Ibid.*, p. 32-33.
4. *Ibid.*, p. 22-23.
5. En aquesta dansa, el so greu del timbal, que és qui crea la forma rítmica –la vida i la modulació temporal– de la dansa, hi és imprescindible, perquè la presència del tambor com a instrument bàsic de la dansa denota la reminiscència mística on descansaria l'origen d'aquestes danses. El timbal simbolitza –a la mística arcaica– l'element terrestre de la música, de l'existència humana i de l'harmonia acústica de la realitat: «*Tanto la piel como el material del cuerpo del tambor (madera o arcilla) le muestra como un representante del elemento tierra [...] simbolizando así la vida vegetativa y la tierra-madre que nos alimenta*

[...] *Batir instrumentos con timbres oscuros o golpear la tierra bailando o tocando el tambor, constituyen la forma característica en la cual se realiza el ritmo de la tierra [...] Aun San Agustín (psal. 80, 3; serm. 363, 4) consideraba la piel (el tímpano) como símbolo de la mortalidad, de la carne e incluso del cuerpo de Cristo extendido en la cruz. Atanasius (De titul. Psal. 150, 7) y Gregorio (Homil. X, 8) la identificaron con la mortificación de la carne*». SCHNEIDER, Marius. *Op. cit.* Madrid: Siruela, 1998 (p. 149-150).

6. Vid. *El llibre Vermell de Montserrat*. Edició a cura de M^a Carmen GÓMEZ MUNTANÉ. Barcelona: *Los Libros de la Frontera*, 1990.

7. Avui, una còpia d'aquest quadern d'organista es pot consultar entre els papers de l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Ref. C-231.

8. AMADES, Joan. *Folklore de Catalunya. Costums i creences*. Barcelona: Selecta, 1969 (p. 454).

9. *Op. cit.*, p. 454-455.

10. *Ibid.*

11. Joan Amades i Francesc Pujol citen un fragment anònim de la dansa de la mort de l'any 1497 on hi podem llegir: «Ministrer, que dançes e botes/graciós ab bell continent/per aplegar les dones totes,/veniú dançar molt prestament/e nous sta gens desplaçant,/dançau, feu bella continença,/nous prenga de mi ausparvent,/mestre mostrar deu sa sciència.» Vid. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments musicals*. Vol. I. Barcelona: Fundació Concepció Rabell, 1939.

12. Vid. AMADES, Joan. *Costumari Català*, Vol II. Barcelona: Salvat Editores, 1956 (p. 215-216).