

Panorama de músicas tradicionales catalanas

Es en extremo difícil presentar en un formato breve un panorama de las músicas que bajo la etiqueta de tradicionales se conocen y practican en la actualidad en los territorios de lengua catalana, y más teniendo en cuenta que se trata de un país que durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI ha estado continuamente inmerso en una intensa transformación económica y social, no exenta de conflictos y de tensiones sociales. Un país, pues, que no ha sido ajeno a las profundas transformaciones y conflictos de la Europa de estas décadas, con las correspondientes consecuencias que se derivan en lo que se refiere a las expresiones orales, musicales y cantadas.

Atendiendo, pues, a los límites de este texto, ya avanzo una decisión pragmática: las músicas que presento intentarán dar cuenta de algunas de las situaciones de la vida social donde los propios miembros de una comunidad (ya sean comunidades de pueblo, de pequeñas ciudades o de casas de campo) construyen el sonido que ritualiza u organiza el espacio compartido. Estas músicas han estado, al menos durante los últimos dos siglos, en intercambio continuo con las músicas que identificamos con las clases poderosas, y también con las músicas de la emergente sociedad del espectáculo. Sin querer hacer ahora una impracticable distinción entre estas músicas, sí que en nuestra presentación hemos dado preferencia a aquellas que son expresadas dentro de cada comunidad por sus mismos miembros, siempre en una mezcla de modas, de imbricaciones y orígenes históricos, pero con una clara funcionalidad en la vida del lugar. Además, hemos privilegiado —a riesgo de caer en un cierto exoticismo colorista—



* Doctor en Historia del Arte (musicología), licenciado en Filología Catalana y profesor de violín. Estudió etnomusicología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, fue jefe del departamento de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya (2000-2005), y es profesor de etnomusicología en la Universitat Autònoma de Barcelona. [jaume.ayats@uab.cat]

Expreso mi agradecimiento a los organizadores del V Foro Internacional de Música Tradicional, y a los responsables de la presencia de Cataluña en la FLAH 2009, por la gentileza mostrada al invitarme a presentar esta ponencia sobre las músicas orales catalanas.



aquellos elementos menos coincidentes con las músicas hegemónicas y aquellos que constituyen el fundamento sobre el que posteriormente se construyó un símbolo etnicitario. Pedimos disculpas por estas licencias, y también por la necesaria brevedad de los comentarios musicales y técnicos. En realidad, cada uno de los temas que apenas rozaremos, merecería un desarrollo específico, tanto en su vertiente social y humana como en sus aspectos musicales. En la breve bibliografía y discografía ofrecidas en las notas al pie, se pueden encontrar referencias básicas (tanto de estudios como de colecciones de grabaciones) que permiten profundizar en muchos de los temas presentados.¹

Cantar trabajando

Una de las actividades donde se cantaba de forma general, hasta apenas medio siglo atrás, era en el trabajo cotidiano. Aún en la actualidad se pueden oír personas cantando en ciertos trabajos (como ocurre en la construcción o en la limpieza, por ejemplo), pero la actividad de cantar mientras se trabaja se ha transformado radicalmente en la consideración que recibe por parte de la sociedad catalana. En los trabajos agrícolas anteriores a la mecanización (según las zonas podemos situar la mecanización incipiente ya en la década de 1920, pero con la interrupción bélica el proceso no termina hasta aproximadamente la década de 1960) cantar trabajando era visto como algo positivo y hasta necesario. En Mallorca, los mismos propietarios contrataban para las labores de siega o de trilla a los buenos cantores, convencidos que el saber cantar bien

demostraba que ellos eran buenos trabajadores y que alegrarían el trabajo de todo el grupo. La mecanización, los modelos de vida urbana y, especialmente, el control social de la emergente industrialización, avanzaron progresivamente hacia una prohibición de cantar trabajando, llegando a presentar el canto del trabajador como algo inadecuado. A ello tenemos que añadir los cambios de hábitos sonoros producidos por las posibilidades crecientes de mecanización del sonido (desde los gramófonos, pasando por la radio, el cine y la televisión, hasta el *Ipod*), y también el avance de una etiqueta burguesa que rechaza ciertas expresiones sonoras individuales y corporales en contraste con el aumento de aprecio por la escucha en situación de espectáculo. A partir de estos elementos podemos entender la profunda transformación que ha tenido tanto la actividad de cantar trabajando, como el valor social que se le atribuye.

A pesar de ello, recientemente se han podido desarrollar investigaciones sobre los cantos de trabajo, especialmente en determinadas labores agrícolas,² pero también en situaciones de trabajo industrial.³ Uno de los grandes investigadores ya en las décadas de 1920 y 1930 de los sorprendentes cantos agrícolas de la isla de Mallorca es Baltasar Samper (Palma de Mallorca, 1888-México, 1966), a quien debemos un homenaje por su gran labor de estudio de las músicas tradicionales catalanas, y que desarrolló una intensa labor musical y pedagógica en México, donde fue generosamente acogido desde 1942 hasta su muerte.

Pueden oír y contemplar ejemplos de esta clase de cantos en *las tonades de llaurar* (melodías de arar) de Biel Cladera, de Mallorca,⁴ o de Antoni Brull, de la comar-

¹ Entre otras fuentes no citadas destacamos: Jaume Ayats *et al.*, “La música popular”, en *Música, dansa i teatre popular, a Tradicionari*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, vol. 6, pp. 47-64; Antònia M. Sureda y Francesc Vicens, *Sant Antoni d’Artà*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2008; *Fonoteca de materials*, 30 vols., Colección Tallers de música popular, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (LP y CD), 1985-2003; *Fonoteca de Música Tradicional catalana*, 10 vols., Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya (CD), 1990-2009, e *Ibiza, su folklore y sus canciones*, Barcelona, BCN Records-Divucsa (CD), 1994.

² Jaume Ayats, Antònia M. Sureda y Francesc Vicens, *Tonades de feina a Mallorca*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2005; Jaume Ayats, *Les Chants traditionnels des pays catalans*, Toulouse, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées (Isatis, 8), 2007.

³ Jaume Ayats, *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Ter mitjà*, Vic / Manlleu, Eumo / Museu Industrial del Ter [acompañado de un DVD con declaraciones y cantos de trabajadores de fábrica], 2008.

⁴ Jaume Ayats, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, Edicions 62, 2001, vol. VI, p. 84-88 [acompañado de 4 CD que presentan una selección de grabaciones de músicas orales catalanas].

ca de la Ribera d'Ebre.⁵ Estos cantos presentan interesantes ejemplos de lógicas de estructuración del tiempo (estructuración calificada a menudo de “no medida”, pero que en realidad utiliza articulaciones temporales distintas de las académicas), así como un timbre penetrante y agudo, diversos movimientos sobre una sílaba (melismas), y el uso de grados en una distribución o “afinación” no académica. Siempre se desarrollan sobre textos breves que pueden ser de contenido lírico amoroso, de lamento de la dureza del trabajo o satírico. Los textos, casi siempre en lengua catalana, eran memorizados, como si se tratase de citas aprendidas, aunque existían ciertos márgenes de creatividad improvisada en el mismo acto. En los trabajos en el campo se cantaba continuamente la misma melodía durante la misma labor agrícola, y los grandes cantores reputados generalmente eran hombres, aunque también las mujeres cantaban en algunas labores precisas (recogiendo aceitunas o almendras, por ejemplo, o también segando).

Estos cantos en Mallorca eran muy singulares de cada tipo de trabajo, pero en muchas regiones, para las mismas ocasiones, se cantaban otros repertorios, desde las modas y los bailes más recientes hasta las baladas o historias narrativas más antiguas. Las baladas, casi siempre en lengua catalana, eran un repertorio básicamente femenino en gran parte del país, aunque en el norte de Cataluña también configuran un repertorio específicamente masculino.

En las grabaciones de Grup de Recerca Folklorica d'Osona⁶ y de Ayats,⁷ se pueden oír distintas baladas o cantos narrativos que desarrollan un argumento a la manera de una escena teatral. Una de ellas es “Els Estudiants de Tolosa”, cantada por Carme Gil, de la comarca de Osona, en el norte de Cataluña. Frente a la estética de voz aguda y tensa de los cantos de trabajo, aquí se oye una voz mucho más relajada y mucho

⁵ Jaume Ayats *et al.*, *La Sibil·la & les Matines a Mallorca*, Mallorca, Consell de Mallorca (Les músiques de Mallorca), DVD, 2005.

⁶ Grup de Recerca Folklorica d'Osona, *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Fonoteca de Música Tradicional Catalana (CD, serie 1, vol. 2), 1994.

⁷ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

más silábica, desarrollando la lógica rítmica del modelo *giusto* silábico.⁸ Se trata a menudo de una melodía de solista de aspecto “modal”, con posibilidad de estribillo de respuesta por parte del grupo de personas reunido. Desarrolla una narración que presenta problemas sociales, y lo hace de forma trágica y a través de una retórica teatral y emotiva en la que el oyente se identifica con el o los protagonistas de la historia. Las baladas han sido sustituidas progresivamente, en el último siglo, por el cine, la radio y las series de televisión (con idéntica funcionalidad, de lo que los cantores son muy conscientes). Había también especialistas creadores a petición de estas canciones (*dictadors de cançons*). En Ibiza y Formentera quedan algunos bajo el nombre de *cançoners*.

Cantos y músicos en la fiesta

Las actividades musicales durante las fiestas principales de una comunidad son, evidentemente, de una enorme variedad. En los siglos XIX y en parte del XX, según las regiones y localidades, eran aún realizadas a partir de la participación de miembros de la misma comunidad, en forma de cantores religiosos, de músicos del propio pueblo, o de intervenciones abiertas a todos en momentos concretos del ritual. Desde mediados del siglo XIX la nueva sociedad del espectáculo empieza en las ciudades a sustituir estos comportamientos musicales por los códigos y por las músicas que difunde la nueva lógica del espectáculo y del ocio contemporáneo. Este proceso avanza lentamente hasta acelerarse notablemente en la parte central del siglo XX. A pesar de ello, en numerosos pueblos y ciudades se han mantenido momentos de participación de los propios miembros de la comunidad, en algunos casos inmersos en un proceso de folclorización. Queremos presentar sólo un par de músicas de fiesta —de entre los centenares que podrían describirse— que, a nuestro entender, ejemplifican algunas de las características más interesantes que siguen vigentes.

El primero son los “Pastorets de Mutxamel”, de este pueblo cercano a Alicante (País Valencià), que se pue-

⁸ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2007.



den oír en Ayats (2001).⁹ Se trata de una ronda de Navidad cantando y bailando por las calles del pueblo, antiguamente para pedir aguinaldo, donde se mezclan textos populares recordados por todo el mundo, textos satíricos y alguno improvisado; y que pasan alternativamente de la lengua catalana al español, según el texto. El canto está acompañado por rondalla de cuerda pulsada y por las castañuelas de los bailadores. Nos parece muy interesante el ritmo *aksak* (“cojo”) que combina tres pulsaciones (una larga y dos breves, de proporción 3-2). Este tipo de ritmos se encuentran en varias localidades de todo el territorio, pero en una proporción muy pequeña de músicas.

También en la misma selección de grabaciones, se encuentran ejemplos de diversas polifonías cantadas, una expresión básicamente religiosa (en latín o en catalán, con presencia en el género de los *goigs* o gozos laudatorios de la Virgen o de un santo patrón), aunque en menos cantidad también se utilizaban en repertorio profano, especialmente de fiesta o de taberna. Recomendamos oír “La llarga”, canto religioso del pueblo de la Vall d’Uixó (en la comarca La Plana Baixa, País Valencià), con la distribución del canto entre “entona-dors” o “cantadors” y el grupo, denominado “respostes”. Sorprende el paralelismo estricto de terceras y quintas que se produce en gran parte del canto, alternado con bordones sobre los que se mueven dos voces en 3as paralelas. Recuerda los modelos más antiguos de fabor-dón (siglos XV y XVI), y establece una rítmica no proporcional o “no medida”. También es sumamente interesante el timbre y la afinación desarrollados, no correspondientes a los cánones académicos.

Otro elemento que era inevitable de la fiesta, que se redujo enormemente en la segunda mitad del siglo XX y que ahora resurge dentro de nuevos parámetros y nuevas funcionalidades, es el canto de solista improvisando los textos para adecuarlos al momento festivo. De alguna forma, en este tipo de situación el protagonista se transforma en la voz delegada de la comunidad, y en aquel preciso momento puede decir lo que desee. Frente a la crítica (a veces intensa) que desarrolla de los sucesos y de los personajes singulares del pueblo, todo

el mundo tiene que aceptar los comentarios con buen humor y sólo se puede responder si es cantando. Antiguamente el cantor o “glosador” tomaba el rol de importante contrapoder local. Esparcidos por todo el territorio, un siglo atrás había más de 20 géneros distintos de esta tipología. El cantor tenía que ser, generalmente, hombre, de una cierta edad y merecedor de cierto respeto social; pero en algunas regiones también existía un género improvisado donde las protagonistas eran mujeres, como ocurría en las reputadas “cançons de pandero”.

De la isla de Ibiza (Eivissa en la lengua del país), en Ayats (2001),¹⁰ pueden oír los combates cantados denominados de *porfedi*, generalmente entre hombre y mujer. En esta grabación produce una enorme sorpresa la técnica del *redoblat*, que también puede utilizarse en cantos narrativos. El *redoblat* constituye sólo un embellecimiento en forma de un trémolo indefinido (con posibilidad de yódel, o sea, de alternancia de los mecanismos uno y dos de la voz) que se desarrolla encima de una sílaba precisa. Debido a la rareza en el uso de esta técnica cantada fuera de estas islas, está transformándose en un emblema de una forma propia de cantar y en un valor cultural identitario. También sorprende que durante el canto la respiración corte los versos por la mitad, en una estructuración insólita para la mayoría de músicas. Pueden oír magníficos ejemplos de la técnica del *redoblat*, en este caso en canciones narrativas y con una técnica distinta en la ejecución de hombres y de mujeres, en las grabaciones de Lomax¹¹ de las islas de Ibiza y Formentera.

El denominado *cant de estil* de la Horta de València también supone una sorpresa para el oyente externo o extranjero. En Ayats¹² se pueden oír varios ejemplos, como el del género denominado *L'u i dos*, cantado por el Xiquet del Carme, una de los reputados gran intérpretes. Se trata de un género surgido o transformado a finales del siglo XIX en el ambiente urbano de la huerta valenciana, donde cobró una gran fuerza popular.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Allan Lomax, *Ibiza & Formentera. The Pityusic Islands. The Spanish Recordings* (CD), en *The Lomax Collection*, Cambridge, Rounder, 2006.

¹² Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

⁹ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.



Se expresa en un registro agudo, con un timbre que tiene algo del belcantismo operístico, y con textos que generalmente son el resultado de la improvisación en el acto, basados a menudo en elogios y en retórica identitaria, pero con momentos brillantes de crítica y de sátira.

Por lo que se refiere a la parte instrumental, la tradición catalana es notablemente prolija, con instrumentos y agrupaciones altamente diversas. En la ponencia de Francesc Tomás ya se presentan muchas de estas agrupaciones, por lo que aquí nos ceñiremos a algunos pocos ejemplos. Ya hemos tratado en apartados anteriores los instrumentos de cuerda y de viento en rondallas, y algunas de las innumerables posibilidades de percusión. Los instrumentos de cuerda pulsada, y especialmente la guitarra, probablemente deberían de estar en el centro de la presentación de los instrumentos más relevantes del área catalana. No es ningún azar que ya en los tratados de interpretación de guitarra de los siglos XVII y XVIII una de las tres maneras más comunes de tañer fuera “la catalana”. Pero en el presente texto no nos detendremos en estos instrumentos de cuerda, ni en los interesantes casos de cornamusas, de *flabiol* (flauta corta), de violín o de acordeón.

Nos detendremos sólo un momento en tres aspectos de los instrumentos de viento. Las cañas dobles destacan por el rol simbólico que han ido ocupando progresivamente en los últimos cuarenta años, especialmente las *gralles* en Cataluña, instrumento imprescindible para levantar y señalar los momentos en la construcción de los *castells* (los emocionantes castillos humanos de hasta nueve pisos de altura). Se puede oír en Ayats¹³ el “Toc de castells” o melodía para levantar estos castillos, en una interpretación de los Grallers Tocaferro de Tarragona; así como la interpretación en *dolçaina*, el instrumento hermano, de la emblemática melodía de la “Moixeranga d’Algemès” (retablo humano en la procesión de la Virgen) en una interpretación de Xavier Richard.

En Ibiza y Formentera ha quedado en uso un instrumento antiguamente general, la *flaiüta* o flauta larga digitada a través de tres agujeros en la parte inferior, acompañada de tambor, ambos interpretados por el mismo músico. Además de interpretar bailes, intervie-

ne en las *sonades* de misa, como se puede oír en las grabaciones de Lomax.¹⁴ Ha despertado el interés de los investigadores su estructuración de afinación —notablemente separada de la afinación académica y distinta en cada instrumento— y también la estructuración de las *sonades*, basada en la alternancia y repetición de pequeños diseños intercambiables que no elaboran nunca la misma melodía, pero que mantienen una gramática muy precisa. Este instrumento, junto con el *reclam de xeremies* —aerófono doble activado por lengüeta simple de caña—, se ha transformado en emblema instrumental de estas islas.

Ya para concluir, merecen un comentario especial las agrupaciones de músicas de espectáculo o de baile que en estos dos últimos siglos han recogido diversos elementos interpretativos o instrumentales de las músicas “tradicionales”. Entre las numerosas posibilidades, dos han recibido el favor popular, perviviendo durante más de un siglo y medio y llegando con gran fuerza hasta nuestros días. Por un lado las bandas de instrumentos de viento —generales en todos los territorios de lengua catalana y especialmente activas en el País Valencià—, y que han constituido en diversas regiones la base de la participación general de la población en el mundo de la música. Por otra parte, la *cobla de sardanes*, una agrupación musical surgida a mediados del siglo XIX en el Ampurdán como música de jóvenes y de moda —especialmente de ópera italiana y de baile—, pero que se extendió desde inicios del siglo XX como emblema del nuevo catalanismo de aquellas décadas. A partir de entonces sigue de cerca muchas de las propuestas de la música culta o académica, hasta llegar a experiencias de música contemporánea y de diversas fusiones, pero con características y sonoridades instrumentales particulares a la tradición de los bailes de plaza. En las grabaciones que acompañan Ayats (2001)¹⁵ pueden encontrarse diversos ejemplos tanto de bandas de viento como de *cobles de sardanes*.

¹⁴ Allan Lomax, *Mallorca. The Balearic Islands. The Spanish Recordings* (CD), en *The Lomax Collection*, Cambridge, Rounder, 2006.

¹⁵ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2001.

¹³ Jaume Ayats, *op. cit.*, 2007.