






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

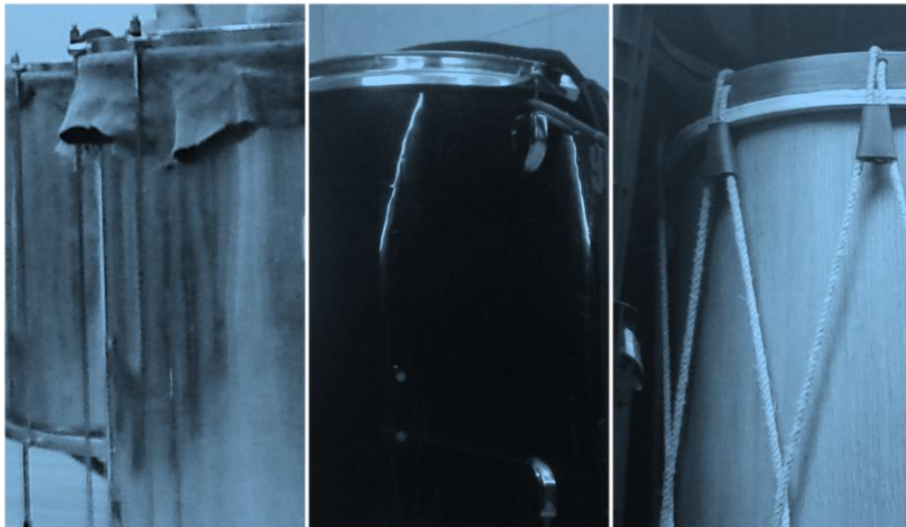
ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesi doctoral

**Els models d'acompanyament musical per a grups de foc:
del conflicte per la tradició al sistema de models**

Jordi Barbet Toribio



Direcció: Dr. Francesc Cortès Mir i Dra. M. Montserrat Clua i Fainé

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Febrer 2022

Resum

Aquesta tesi té com a objecte d'estudi els acompanyaments musicals de les colles de diables i bestiari de foc. Malgrat es tracta d'un fenomen present a tota la zona de parla catalana, la recerca s'ha centrat en la comarca del Barcelonès, on ara fa quatre dècades, després de la dictadura franquista, es va crear un nou ritual anomenat "correfoc".

El correfoc s'inspirava en els antics balls de diables i, per tant, es vinculava a la idea de tradició, però també es volia que aquesta nova tradició fos moderna, participativa i laica, reflex de l'anhel d'una societat renovada. Dècades després, els membres de les colles que s'encarreguen dels acompanyaments de percussió es troben debatent sobre quins són els límits a l'hora d'innovar o d'absorbir elements d'altres tradicions musicals. Es defensa un "toc tradicional" que es contraposa al que anomenen de manera genèrica "samba" o "batucada", és a dir, als conjunts de percussió d'inspiració afrobrasileira que des de fa anys tenen presència també en el correfoc. Però l'anomenat "toc tradicional" s'impregna també d'una gran quantitat d'elements de tradicions culturals que es podrien considerar foranes en uns termes molt similars, i alhora resulta molt difícil establir punts de connexió entre els repertoris defensats i els antics models que els mateixos tabalers i tabaleres prenen com a referència de tradicionalitat indiscutible.

Ens hem preguntat com es construeix aquest concepte de "toc tradicional", però també pels motius i implicacions de la convivència entre els diferents models d'acompanyament musical i les aportacions de cadascun d'ells al correfoc i al seu entorn sociocultural, plantejant la hipòtesi que aquesta convivència entre models compleix, a la fi, una diversitat de funcions a les quals no arribarien per separat.

Abstract

The focal point of this thesis is the musical accompaniments of the *diables* (devils troupe) and *bestiari de foc* (fire beasts). Despite the fact that this phenomenon is present throughout the entire Catalan-speaking area, this research focuses on the Barcelonès region, where four decades ago, after the Franco dictatorship, a new ritual called “correfoc” was created.

The correfoc was inspired by antique devil dances and was therefore conceptually linked to traditional dances but at the time of its creation there was a desire for this new ritual to be modern, participatory and secular, reflecting the will of a renewed society. Decades later, members of the groups that create the percussion accompaniments are currently debating what are the limits when it comes to innovating or absorbing elements of other musical traditions. They uphold a “*toc tradicional*” (traditional style) that contrasts with what is generically called “*samba*” or “*batucada*”, that is to say the Afro-Brazilian inspired percussion ensembles that have also been present in the correfoc for years. But the so-called “traditional style” is also impregnated with a large number of elements of cultural traditions that could be considered foreign in very similar terms, and at the same time it is very difficult to establish points of connection between the repertoires used and the old models that the drummers themselves have used as a reference of undisputed traditionality.

We have questioned how this concept of a “traditional style” is constructed, but also the reasons and implications of the coexistence between the different models of musical accompaniment and the contributions of each of them to the correfoc and its sociocultural environment, raising the hypothesis that this coexistence between models finally fulfils a diversity of functions that would not have been achieved separately.

*A en Fabi i en Manel,
tabalers incansables que, des de diferents bandes del prisma,
van ser inspiració per a aquells que els envoltaven.*

Sumari

Agraïments.....	13
-----------------	----

Part I. PRESENTACIÓ

1. Introducció.....	15
2. Justificació.....	23
3. Objectius i hipòtesi	29
4. Definició i delimitació de l'objecte d'estudi	31
4.1. Definicions	31
4.1.1. Grups de foc i models	31
4.1.2. Acompanyament musical	33
4.2. Límits	34
4.3. Cens	35
5. Marc teòric.....	37
5.1. Anàlisi del fenomen	37
5.2. El foc i la festa	43
5.3. Cultura popular i tradició	46
5.4. Construcció identitària	54
5.5. Perspectiva històrica	57
6. Mètodes utilitzats	61
6.1. Grau de relació amb l'objecte d'estudi	61
6.2. Anàlisi dels acompanyaments musicals	63
6.2.1. Sistema de categorització	63
6.2.2. Anàlisi dels models	66
6.2.3. Criteris per a la transcripció	67
6.3. Treball de camp	69
6.3.1. Dades qualitatives	69
6.3.2. Dades quantitatives	71
6.3.3. Criteris per a la transcripció	74
6.4. Reconstrucció diacrònica	75
6.5. Consideracions ètiques	76
7. Marc històric.....	79
7.1. El ball de diables	79
7.1.1. Els orígens del ball de diables	79
7.1.2. Els entremesos sobre Sant Miquel i els diables	82
7.1.3. Diferenciació de dos models	85
7.1.4. El fet sonor en els antics balls de diables	88
7.2. El correfoc al Barcelonès	90
7.2.1. El naixement del correfoc	90
7.2.2. Atabalament i Percúdiu	92
7.2.3. El <i>boom</i> de la percussió de carrer i el Concurs de Percussió de Barcelona	94
7.2.4. El toc tradicional: un debat sense resoldre	95

Part II. ELS GRUPS I ELS MODELS

8. Anàlisi dels models d'acompanyament musical.....	97
8.1. Sistema de categorització	98
8.2. Signes utilitzats	105
8.3. El model penedesenc	106
8.3.1. El context del ball de diables de model penedesenc	106
8.3.2. Repertori	108
8.3.3. Evolució i canvi en el repertori	112
8.4. Categoria A: el model parabrasiler	115
8.4.1. Instrumentació	116
8.4.2. Característiques de les composicions	118
8.4.3. Posada en escena	135
Interacció amb el públic	138
8.5. Categoria B: el model pentafònic	139
8.5.1. Instrumentació	139
8.5.2. Característiques de les composicions	140
8.5.3. Posada en escena	150
8.6. Categoria C: el model neopenedesenc	153
8.6.1. Instrumentació	153
8.6.2. Característiques de les composicions	154
8.6.3. Posada en escena	159
8.7. Anàlisi diacrònica de l'evolució dels models	160
8.7.1. Primers anys	160
8.7.2. Inici de la brasilització	175
8.7.3. Naixement i convivència de dos grans models	182
8.7.4. Nous paràmetres per a nous contextos	199
8.7.5. Mirades enrere	203
9. Anàlisi dels grups	207
9.1. Perfils dels membres	207
9.1.1. Edats	207
9.1.2. Experiències musicals prèvies	211
9.1.3. Via d'entrada, motivacions i permanència	212
9.1.4. Distribució per gènere	217
9.1.5. Procedència i llengua	218
9.1.6. Nivell econòmic	220
9.1.7. Capital cultural	222
9.1.8. Adscripcions polítiques	223
9.2. Lèxic	228
9.2.1. El col·lectiu, els models i els repertoris	229
9.2.2. Paraules traduïbles i no traduïbles	230
9.2.3. Diversitat de nomenclatures en la instrumentació	232
9.3. Tipologies de relacions jurídiques	240
9.4. Organització interna	241
9.4.1. Repartiment de tasques	242
9.4.2. Presa de decisions	243
9.4.3. Assajos	246
9.4.4. Creació de repertori	248
9.4.5. Focus de conflicte	252
9.5. Organització externa	256
9.5.1. Relació amb el grup de foc	256
9.5.2. Coordinació amb altres grups de foc	265
9.5.3. Relació entre grups de percussió	269
9.6. Contextos d'actuació pública	271
9.6.1. Amb el grup de foc	271
9.6.2. Cercaviles	279

9.6.3. Versots	280
9.6.4. Espectacles	281
9.6.5. Sense el grup de foc	282

Part III. DISCURSOS I PROCESSOS SIMBÒLICS

10. Discursos sobre l'adequació al correfoc	287
10.1. Importància de la tradició i vinculació al passat compartit	287
10.2. La "zona tradicional" com a referent	292
10.3. El toc tradicional (de correfoc) com a herència	296
10.4. El caràcter del "toc tradicional"	299
10.5. El correfoc com a "espectacle"	301
10.6. El rebuig a la "batucada"	304
10.6.1. La "batucada" com a pèrdua d'identitat	305
10.6.2. La "batucada" com a abús	307
10.6.3. La "batucada" com a colonialisme cultural	309
10.6.4. La "batucada" com a model de consum cultural	314
10.6.5. La "batucada" com a competència	320
10.6.6. La ignorància com a causa	321
10.7. Grau d'acceptació dels discursos	323
10.8. Però què és el toc tradicional?	330
10.8.1. Instruments acceptats i rebutjats	331
10.8.2. Atributs del toc tradicional	334
10.8.3. Els ritmes tradicionals	338
10.8.4. El procés eliminadori	342
11. Mecanismes de validació del discurs	347
11.1. Literatura especialitzada	347
11.2. Ús del lèxic	355
11.2.1. Tabals, tabalers/es i tabalades	356
11.2.2. Toc tradicional	357
11.2.3. El concepte de cultura popular	359
11.3. Estratègies d'assimilació i desplaçament	361
11.3.1. La "cultura popular" com a eina de desplaçament	361
11.3.2. El "toc tradicional" com a coartada per a la violència	364
11.3.3. Desplaçament i institucionalització col·lectives	368
11.3.4. El Concurs Barcelona Percussió	373
11.3.5. Construcció mítica del passat	380
12. La representació de l'infern	387
12.1. De quin infern parlem?	387
12.2. Música diegètica o extradiegètica	388
12.3. Sobre la por	391
12.4. Temptació, obsessió i possessió	394
12.5. El so greu com a representació del subsòl	399
12.6. Concentració i dispersió	402

Part IV. EL CAOS ORGANITZAT

13. Un món de contradiccions	409
13.1. Integració o desintegració de valors hegemònics	412
13.1.1. El correfoc com a eina de transgressió	412
13.1.2. La representació d'una cosmovisió	413
13.1.3. El sentiment de pertinença	417
13.1.4. Qüestions de gènere	425
13.2. Complementació entre models	430

14. Conclusions	437
14.1. La construcció del “toc tradicional”	437
14.2. De les preguntes al sistema de models	440
15. Propostes de futur	443
Glossari	445
Referències	453
Documentació escrita	453
Documents audiovisuals	462
Discografia específica	463
Discografia complementària	463
Llocs web d’interès	465

Annexos

Annex 1. Relació de formacions de percussió vinculades a grups de foc	469
Annex 2: Plànol de dispersió geogràfica dels grups	473
Annex 3: Models d’entrevista per a membres de colles	475
Annex 4: Model de fitxa de colla	477
Annex 5: Model de qüestionari	479
Annex 6: Resultats dels qüestionaris	489
Dades de la mostra	489
Bloc 1: Perfils	491
Bloc 2: Relació amb la pràctica instrumental	497
Bloc 3: Accés al grup	500
Bloc 4: Funcions dins del grup	502
Bloc 5: Sobre els acompanyaments musicals per a grups de foc	505
Annex 7: Model parabrasiler (exemples)	565
Percúdiu: <i>Pimpampum</i>	565
Perkutas dels Diables de Sant Andreu: <i>Safri Duo</i>	573
Annex 8: Model pentafònic (exemples)	577
Tabalers d’ESJEP: <i>Japo</i>	577
Ku-kum-ku – Tabalers del Casc Antic: <i>Nait Fait</i>	581
Atabalament: <i>Màgic</i>	588
Annex 9: Model neopenedesenc (exemples)	597
Tabalers de FOC: <i>Mary</i>	597
Atzeries de La Vella de Gràcia: <i>Atzeries</i>	599

Agraïments

Aquesta tesi no s'hauria pogut realitzar sense la inestimable col·laboració de moltes persones i col·lectius, i cal agrair moltíssim el suport rebut per totes elles:

Al Dr. Francesc Cortès i la Dra. Montserrat Clua, pel suport, pels consells i pels ànims quan la tasca es convertia en repte.

A Quim Manyós, Jan Grau i tot el personal del Centre de Documentació de Cultura Popular, per l'ajut rebut en els inicis de la recerca.

A Joan Artés, Eduard Casals, Xavier Cordoní, Esteve León, Manel Gómez, Pilar López, Oriol Mestres, Jaume Quiles, Guillem Roma, Marc de Rosselló, Quim Soler, Jordi Ullate i Jaume Vendrell, per les estones dedicades a millorar la meua comprensió del passat i el present del món tabaler.

A Esteve Maruri i Dan Posen, pels imprescindibles cops de mà en alguns aspectes tècnics.

A en Tomàs Farré, tenaç caçador d'imatges, per estar atent a qualsevol espurna a capturar.

Als membres de totes les colles i conjunts de percussió que han col·laborat en diferents fases de la recerca -Atabalament, Atzeries de la Vella de Gràcia, Beirão, Bocs de Can Rosés, Colla Jove de Diables de Santa Coloma de Gramenet, Diables d'Horta, Diables de Port, Diables de Sants, Diables del Clot, Diables FarroFoc, Diables i Diablesses de La Florida, Diables Trinifoc, Diabòlica de Gràcia, Dimonis Bonpasfoc, Drac de Sarrià, Folcat Diabòlic, Grup de Foc de Nou Barris, Insomnia, K.A.B.R.A., Ku-kum-ku – Tabalers del Casc Antic, La Vella de Gràcia, Malèfica del Coll, Tabalers de FOC, Tabalers de Les Corts, Tabalers del Poble Sec, Tabalers de Sarrià, Tripitaka, Trons de Can Baró, Patunyetes, Percúdiu, "Perkutas" dels Diables de Sant Andreu, Percussió, Repúbli-K de l'Avern, SagreSamba Percussió, Skamot Diabòlik, Tabalers de TRO, Tukantú Batucada i Vaquetes del Guinardó-, per la predisposició a col·laborar en el que calgués i, en no pocs casos, per l'esforç evident per fer-me sentir com a casa.

Als nombrosos amics i familiars que han mostrat constantment el seu suport, sovint sota la reiterada pregunta: "però quan acabes?".

I, com sempre, a la Tanit, pel seu suport i paciència incondicionals, a casa o caminant entre tabals i foc.

Part I. PRESENTACIÓ

1. Introducció

Abril de 2019, l'Hospitalet de Llobregat. Un monologuista realitza la seva actuació, contractat per a una celebració d'aniversari. Ha fet els deures i coneix detalls sobre la família de l'homenatjat, i en un moment de l'espectacle decideix interpel·lar un dels fills: "Tu ets bateria, no? Tu que ets bateria, a veure si em saps respondre una pregunta. Podríem fer alguna cosa perquè en alguna festa popular no hi hagi una batucada?" El públic riu; compta amb la complicitat de la sala.

Des de la invenció, a partir de la dècada dels 80, del correfoc a Barcelona, inspirat en els antics balls de diables, els tabalers i les tabaleres dels diferents grups de foc han anat construint la seva manera d'acompanyar musicalment les colles. Vinculats conceptualment a la tradició del ball de diables, però en un context en què la renovació era benvinguda, aquest acompanyament va servir-se de tocs que s'estaven entenent com a tradicionals, però també va acceptar una quantitat considerable d'influències que li donà una personalitat molt allunyada de l'anomenat "model penedesenc". A mitjans de la dècada dels 90, a més, irromp amb força un nou model inspirat especialment en manifestacions culturals brasileres i que durant dues dècades s'estendrà per tot el principat. Aquest model, a banda de suposar tot un fenomen social, atesa la quantitat de joves que és capaç d'aplegar al seu voltant, esdevé també un xoc cultural en influir clarament en la manera que es té d'entendre la música per a dues de les grans icones de les manifestacions festives a Catalunya: els gegants i els diables (Ortega, 2012).¹ La present tesi se centra en aquest segon cas, en les diferents maneres en què els grups de foc -colles de diables i de bestiar foguer- acompanyen musicalment les actuacions de diables i bèsties, en els discursos que envolten

¹ El text citat consisteix en un reportatge amb testimonis que mostren la diversitat dels discursos al respecte.

aquesta diversitat de pràctiques i, especialment, en el debat generat a l'entorn del rebuig o acceptació d'aquestes i de la defensada necessitat de realitzar un acompanyament musical "tradicional".

Sobre les preguntes que planteja el nostre objecte d'estudi en tinc dos records ben clars vinculats a la meva experiència musical, però abans d'explicar-los cal aclarir, arribat aquest punt, que aquest objecte d'estudi no m'era, ja des d'un inici, ni desconegut ni llunyà. No m'era desconegut perquè el meu primer contacte amb el món de la percussió havia estat a través del correfoc i durant anys vaig ser membre d'una colla de diables. No m'era llunyà perquè, malgrat haver deixat de participar directament en colles de foc el 2004, la meva activitat musical hi ha continuat propera, tant pel fet de pertànyer encara a un conjunt de percussió de carrer que, si bé no estava vinculat directament al món del correfoc, es mantenia en contacte i coincidia sovint amb altres formacions que sí que ho feien, com pel de dedicar-me professionalment a la percussió en l'àmbit de certes músiques que sovint anomenem "tradicional" i al seu ensenyament, la qual cosa m'ha permès un contacte constant amb membres de colles de diables i bestiari de foc, sovint alumnes.

El primer d'aquests esmentats records es remunta a algun moment de la primera dècada d'aquest segle, quan el grup de percussió del qual formo part es va presentar al llavors anomenat Concurs de Percussió de Barcelona. Aquest concurs està dividit, des del seu inici, en dues categories, "Tradicional del món del foc" i "Lliure", a la qual ens havíem presentat. Un cop finalitzat el concurs, un dels membres de l'organització va estar parlant amb alguns de nosaltres i, en un moment de la conversa, ens va preguntar per què no ens havíem presentat a la categoria de "Tradicional del món del foc", argumentant que hauríem aconseguit millors resultats. Recordo bé que li vaig respondre que ni ens ho havíem plantejat, perquè res del que tocàvem podia definir-se com a tradicional, i recordo molt bé, també, la seva resposta: "Bé, tu ja m'entens..."

Uns anys després em vaig trobar en una situació que a mi em va semblar encara més xocant, quan una alumna que formava part d'una colla de diables em va demanar si li podia proposar algun ritme tradicional per a la seva colla, que anava buscant idees noves. Naturalment, li vaig preguntar a què es referia exactament quan parlava de ritmes tradicionals, i la resposta va ser, aproximadament: "*Algo así como Mágic*". *Mágic* és una adaptació que va fer Jaume Vendrell, del qual parlarem més endavant, d'una peça homònima que forma part de l'àlbum *Sentiments*, publicat el 1977 pel grup de rock psicodèlic Iceberg. Sorprès per l'afirmació, li vaig preguntar si era conscient que *Mágic* era una adaptació d'un tema d'estil *funk* dels anys setanta, i la resposta va ser tant fulminant com en certa manera reveladora: "Sí." Aquestes dues situacions, simplement anècdotes si es vol, em van fer arribar a la conclusió que, quan en el món del correfoc

es parlava d'allò que és o no és tradicional, es feia en uns termes que no eren els habituals o, si més no, els esperables, malgrat era incapaç de descriure'ls.

Durant els anys dedicats a la docència, el debat sobre la tradicionalitat sorgia de vegades, sobretot amb alumnes que tocaven en colles de diables o bestiari de foc. Segurament per això, el 2014, aquests mateixos alumnes em van avisar quan la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona va decidir organitzar unes xerrades que, englobades sota el títol *El so del foc*, tractarien el tema de quins eren els acompanyaments musicals idonis per acompanyar diables i, per extensió, bestiari de foc. Es tractava d'un debat que no era nou en absolut i que ja era present tant en el món dels diables com en altres àmbits del que s'ha anat anomenant cultura popular i tradicional, tal com ho testimonien alguns articles que durant els darrers anys han anat apareixent en publicacions vinculades al moviment festiu (Olivé, 2015; Orriols, 2015; Pouget, 2003). Si bé aquests articles no critiquen –i normalment no esmenten– directament els repertoris, s'assenyala la incorporació d'instruments que no es consideren tradicionals, i se censuren especialment, de vegades directament i de vegades de manera indirecta, les formacions de percussió de marcada influència brasilera.

Aquestes xerrades es van desenvolupar en uns termes molt similars, si bé el discurs va ser en general més explícit, prenent-se la influència brasilera com el centre del problema mentre s'agafava com a referència de tradicionalitat l'acompanyament dels balls de diables de l'anomenat "model penedesenc". Els tabalers i tabaleres presents, que semblaven partir de la base de l'existència d'un "toc tradicional" propi del correfoc diferenciat del de "model penedesenc", però igualment adequat per als grups de foc, defensaven també que les colles que s'acompanyen del que anomenen en termes generals "samba" o "batucada" traïen l'esperit inicial de les colles de diables i bestiari, i que aquestes havien de ser acompanyades amb ritmes i instrumentacions que respectessin la tradició, alhora que col·laboressin en la representació de l'infern que el correfoc cerca. Amb aquest objectiu, la darrera de les sessions va acabar amb una pluja de propostes de característiques que havia de reunir, segons ells i elles, la música per a grups de foc, i aquestes característiques –"profunda, marcada, amb caràcter, a l'uníson, sensible, intensa, funcional i tenebrosa"– van quedar recollides al document de conclusions de la jornada (Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, 2014).

Durant aquestes xerrades es van fer paleses, al meu entendre, dues coses. La primera va ser que, tot i la defensa aferrissada que es feia de la tradició, els mateixos tabalers es trobaven sovint en contradiccions, atès que els repertoris que defensaven no s'assemblen al que ells mateixos prenen com a model indiscutible –o com a mínim "indiscutit"– de tradicionalitat, i que les

influències que hi són presents podrien considerar-se igual d'allunyades de la seva tradició que les que presenten les formacions a qui criticaven. La segona va ser que les mateixes colles que defensaven certes característiques que havia de reunir l'acompanyament musical del correfoc estaven executant al carrer repertoris que, com a mínim en aparença, se n'allunyaven molt. Era evident, també, que aquestes contradiccions creaven sovint confusió en els mateixos participants de les xerrades i, malgrat aquestes quedaven oblidades quan es trobaven punts en comú, el debat quedava encallat i tenia dificultats per avançar. Això es va poder contrastar en converses posteriors, en les quals algunes de les persones que hi havien assistit i intervingut reconeixien que sovint tenien dubtes perquè veien que el que argumentaven no era del tot defensable quan s'hi intentava pensar amb rigor.

En el moment d'assistir a aquestes xerrades, jo estava finalitzant el que seria el meu penúltim curs del Grau de Musicologia a la UAB, i per tant tenia en ment que havia de trobar un tema per al treball de final de grau. El que havia vist i sentit m'havia deixat la sensació que a aquelles colles els calia que, en algun moment, algú els proposés noves vies per encarar un debat que, tot i que estaven vivint de manera molt intensa, restava totalment encallat i els continuava conduint a conflictes entre colles i, per tant, entre persones. Va ser així com uns mesos després es va iniciar una recerca que es va traduir, primerament, en un treball de fi de grau titulat *El repertori per a diables al Barcelonès*, durant l'elaboració del qual vaig descobrir que estava treballant amb un objecte d'estudi que ningú havia tractat abans. L'acompanyament musical que durant més de tres dècades havia anat acompanyant els correfocs, així com el *boom* de les formacions de percussió que se n'ha derivat, havia estat aparentment passat per alt per part de l'àmbit acadèmic. No hi havia literatura al respecte, i els repertoris no estaven ni recollits ni descrits enlloc. Així ho van constatar no només les cerques de bibliografia, sinó també els contactes amb el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (CPCPTC) i amb l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). En alguns casos, els treballadors d'aquests ens no només declaraven no tenir constància que algú hagués tractat el tema, sinó que també asseguraven haver-se adonat *a priori* que hi havia una llacuna important en aquest sentit. Un treball final de màster presentat a la UAB va ser l'únic acostament al fenomen que es va trobar, tot i que aquest es limitava a fer palesa la influència dels gèneres brasilers en l'acompanyament musical dels correfocs de Mataró (Reyes, 2012).

Es feia necessari, per tant, i un cop fet un primer acostament al fenomen que no deixava de ser molt superficial, iniciar la tasca des del principi i dibuixar un perfil de les colles i dels seus membres, així com fer una anàlisi acurada de la problemàtica observada i de les seves possibles explicacions. Aquesta tasca es va iniciar amb el treball final del Màster en Musicologia, Educació

Musical i Interpretació de la Música Antiga, cursat també a la UAB durant el curs 2015-2016. Sota el títol de *L'acompanyament musical per a grups de foc al Barcelonès i la seva vinculació amb el concepte de tradició*, la recerca va oferir ja una sèrie de conclusions que, tot i haver de ser considerades provisionals, aportarien prou indicis com per proposar una hipòtesi que serviria de punt de partida a l'actual tesi.

Els títols d'aquests dos documents i de la present tesi testimonien, ja d'entrada, el progressiu canvi que la recerca ha presentat des dels seus inicis. De parlar de repertori —és a dir, de centrar-nos especialment en l'objecte sonor— es va passar a una concepció més àmplia, la d'acompanyament musical, que incloïa altres aspectes com la posada en escena, la interacció amb el públic, la coordinació amb diables i bèsties, etc. De parlar d'acompanyament musical, passem ara a parlar de models d'acompanyament musical, posant l'accent en com aquests diferents models funcionen, però també en com interaccionen entre ells i com col·laboren en la construcció de significats i, de retruc, en la nostra visió del món que ens envolta. Aquest fet subratlla, ja d'entrada, que amb el temps s'ha anat entrant en una dinàmica ambiciosa, que vol parlar de tot, amb el lògic perill d'acabar no parlant de res amb prou profunditat. Al meu entendre, però, era necessari adoptar un enfocament ampli, amb diferents mirades simultànies a diferents cares del mateix fenomen, atès que el repte de fons no consistia només a conèixer-ne i descriure'n un o diversos aspectes en concret, sinó també a col·laborar en la cerca de respostes amb un col·lectiu que es trobava reiteradament fent-se preguntes que conduïen a carrerons sense sortida. Es partia de la base que aquesta recerca volia, a llarg termini, convertir-se en un exemple de musicologia aplicada, agafant-se en tot moment a la idea que calia oferir un retorn al col·lectiu que havia esdevingut objecte d'estudi, i que si no érem capaços de proposar respostes, o com a mínim noves preguntes que col·laboressin a desencallar el debat, la tasca realitzada perdria gran part del seu sentit.

És des d'aquesta perspectiva que m'agradaria deixar constància que considero aquesta investigació, i malgrat evidentment aquesta gira a l'entorn d'objectes sonors i de pràctiques musicals concretes, més una recerca sobre persones que sobre música. Segurament aquesta afirmació seria extrapolable a la major part de recerques integrades en el que hem anat anomenant, més o menys encertadament, etnomusicologia, però se'm fa necessari subratllar-ho perquè estem parlant de grups d'individus amb un gran lligam personal amb el que fan i que ho viuen de manera molt intensa; que veiem actuant en carrers i places, però també que assumeixen el compromís individual i col·lectiu de treballar setmana rere setmana; que celebren junts els èxits, però també, sovint, que reaccionen acaloradament quan es produeix un conflicte entre diferents maneres de veure i viure el projecte comú. En aquest sentit, i atès que es posen aquí en

contrast els diferents models d'acompanyament musical que aquestes persones representen i allò que s'ha entès que aquests models aporten al nostre marc sociocultural, sembla evident que els resultats aquí presentats no disgustaran ningú en la seva totalitat, però també possiblement que a cap d'aquestes persones els satisfarà tot el que s'hi diu. Tenint en compte que la intenció és fer arribar els resultats obtinguts a aquests col·lectius, així com la gran disposició a col·laborar en la recerca que han mostrat molts d'ells, em sento en l'obligació de demanar-los tant un exercici de lectura oberta com un esforç per no sentir-se ferits o traïts quan les afirmacions que segueixen no compleixin al cent per cent les seves expectatives, fins i tot quan entenguin que el que afirmem aquí és just el contrari del plantejament que ens feien *a priori*. D'altra banda, cal apuntar que, malgrat aquí donem per finalitzada la recerca, no dono en absolut la tasca per acabada, sinó que espero i desitjo que els membres de les colles, grups i ens diversos que s'hi relacionen compartiran els seus acords i desacords per tal de poder anar construint debats i reorientant, entre tots i totes, el que jutgem necessari.

Per últim, el desenvolupament de la tesi s'ha presentat en quatre grans blocs. El primer ([Part I. PRESENTACIÓ](#)) se centra tant en el procés de la recerca com en oferir una mínima contextualització a qui llegeix. Hi trobarem, doncs, capítols referents a com definim el propi objecte d'estudi i com l'abordem, referint-nos als objectius, al marc teòric i als aspectes metodològics, però també un mínim marc històric que ens serveixi de punt de partida per abordar els següents capítols. La segona part ([Part II. ELS GRUPS I ELS MODELS](#)) presenta la descripció i anàlisi dels conjunts de percussionistes que acompanyen els grups de foc i dels acompanyaments musicals que duen a terme. La descripció i anàlisi dels grups es refereix a un ampli ventall d'aspectes, com els perfils dels seus membres -edats, distribució per gènere, procedència, motivacions, etc.- el lèxic propi i els sistemes d'organització interna i externa. A la descripció i anàlisi dels models d'acompanyament musical descriu aquests models des d'un punt de vista formal, però també hi exposem els resultats d'una anàlisi comparativa entre els diferents models que ens serveix, alhora, per a una anàlisi diacrònica sobre com han evolucionat al llarg de les darreres dècades i com s'han relacionat entre ells. El tercer bloc ([Part III. DISCURSOS I PROCESSOS SIMBÒLICS](#)) descriu i analitza els discursos i la construcció de narratives pròpies referents als acompanyaments musicals per a grups de foc per part de les colles. Hi analitzem, també, com aquests discursos i idees es mantenen en el temps i a través de quins mecanismes es construeixen, homologuen i mantenen. A la darrera part ([Part IV. EL CAOS ORGANITZAT](#)) començarem a proposar respostes a algunes de les preguntes plantejades des d'un inici a partir de les dades ofertes durant els dos blocs anteriors. Provarem, per tant, de mostrar com encaixen els discursos i narratives construïts pels grups i el seu entorn amb allò que hem pogut observar

tant en les seves actuacions públiques com en la seva activitat privada -assajos, reunions i altres activitats-, fent referència ja al paper d'aquests conjunts i la seva activitat musical dins el propi context sociocultural, i proposant, per tant, les funcions a les quals estan atenent en el seu entorn.

D'altra banda, aquests quatre grans blocs són seguits de diversos documents que ajudaran a il·lustrar el que s'hi ha exposat. A tal efecte, i tot i que anirem aclarint aspectes de nomenclatura durant el text, incloem un [Glossari](#) amb vocabulari específic que servirà de suport pel que fa a certs termes d'ús habitual en els conjunts de percussió i en els grups de foc. A l'apartat de [Referències](#) hi enumerem totes les referències bibliogràfiques utilitzades, però també alguns [Documents audiovisuals](#) i [Discografia](#). Incloem també una proposta de [Llocs web d'interès](#) relacionats amb l'objecte d'estudi i que poden complementar el text, entre els quals s'hi inclouen canals de Youtube dedicats a conjunts de percussió i que, per tant, serviran de suport a les descripcions a qui no estigui familiaritzat amb l'objecte d'estudi. Finalment, incloem també diversos documents annexos, entre els quals s'hi pot trobar una relació de les colles que formaven part de l'objecte d'estudi ([Annex 1. Relació de formacions de percussió vinculades a grups de foc](#)), un plànol de dispersió geogràfica dels grups ([Annex 2: Plànol de dispersió geogràfica dels grups](#)), els models d'entrevista, de fitxa i de qüestionari utilitzats ([Annex 3: Models d'entrevista per a membres de colles](#), [Annex 4: Model de fitxa de colla](#) i [Annex 5: Model de qüestionari](#)) i un resum dels resultats extrets dels qüestionaris ([Annex 6: Resultats dels qüestionaris](#)). Tot i que durant el document aniran apareixent transcripcions de fragments del repertori d'aquests conjunts per tal d'il·lustrar el que s'hi explica, hem annexat també alguns exemples transcrits de peces de cada model, que sens dubte ajudaran a copsar aspectes formals que només són detectables en visualitzar les peces en la seva totalitat, com els referents a l'estructura ([Annex 7: Model parabrasiler - exemples](#), [Annex 8: Model pentafònic - exemples](#) i [Annex 9: Model neopenedesenc - exemples](#)).

2. Justificació

El fet de trobar-nos davant d'un objecte d'estudi no abordat prèviament obliga a preguntar-se sobre per què el fenomen que ens ocupa no ha despertat fins ara un interès acadèmic. Certament, l'acompanyament musical dels grups de foc a l'àrea metropolitana de Barcelona pot semblar un camp d'estudi molt específic, però cal considerar que, si allunyem una mica la mirada, aquest fenomen forma part d'un de dimensions molt majors. Si bé podem parlar tan sols d'unes poques colles amb conjunts també poc nombrosos de tabalers durant la dècada dels vuitanta del segle passat, la quantitat de colles va anar augmentant durant dues dècades per a, durant els anys propers al canvi de segle, iniciar-se un període d'expansió que conduiria a l'aparició d'una gran quantitat de conjunts de percussió a tota Catalunya, sovint vinculats també a colles de diables o bestiari de foc, però també en un gran percentatge desvinculats d'aquests rituals. No sembla agosarat, per les dades de què hem disposat durant la recerca, aventurar que a Catalunya estaríem parlant de diversos milers de persones si atenem només a la quantitat d'individus que hi participen activament, és a dir, que toquen en aquests grups, però cal considerar que la naturalesa de les seves actuacions, que es desenvolupen en l'espai públic i normalment en actes festius i d'assistència massiva, els converteix en un fenomen que implica una molt bona part de la població. Tot i així, en el moment d'iniciar-se la recerca semblava que no havien despertat interès històric, ni musicològic, ni antropològic.

Si bé podem considerar que els temes de recerca són infinits i, per tant, sempre quedaran casos i temes pendents, cal recordar també certs factors que provoquen que des de la musicologia s'hagi atorgat, tradicionalment, més valor a uns objectes d'estudi que a uns altres. Una mirada enrere en el temps ens recorda que la musicologia es va basar durant molt temps en la ja molt coneguda dicotomia entre música culta –identificada amb la música de tradició clàssica occidental i que mereixia l'atenció acadèmica- i música popular –un calaix de sastre on s'hi encabia més o menys tot el que no s'adaptava als paràmetres de la primera. El naixement del que coneixem com a etnomusicologia, que va anar adoptant una perspectiva més propera a l'antropologia, més holística, més hermenèutica i tan centrada en l'objecte sonor com en la

relació dels col·lectius humans amb ell i en els processos de significació, va suposar un canvi de paradigma, però no sense heretar certs judicis de valor. Josep Martí alertava, analitzant el panorama etnomusicològic al conjunt de l'estat espanyol a finals del segle XX, que encara en aquell moment la disciplina no s'allunyava gaire dels preceptes en els quals s'havien basat els musicòlegs i folkloristes durant més d'un segle a l'hora de jutjar el grau en què un objecte d'estudi era valuós (Martí, 1992), i que més endavant resumiria en el concepte de "valor folklòric":

"Todos aquellos criterios clásicos de la disciplina del folklore decimonónico tales como 'antigüedad', 'genuinidad', 'ruralidad', 'etnicidad' o 'exotismo', criterios que se encuentran íntimamente relacionados entre sí, forman lo que podemos denominar 'valor folklórico' de un hecho cultural determinado." (Martí, 1996a, p. 69-70)

Si bé actualment la nostra disciplina, juntament amb d'altres, ha acceptat aquestes tendències com un problema, també és evident que les inèrcies no desapareixen només acceptant-les com a reals, atès que estan molt assumides en el nostre entorn cultural. Possiblement per aquest fet la literatura sobre el correfoc i altres celebracions de naturalesa similar sigui relativament escassa, atès que han format part d'un grup nombrós de nous rituals que s'han anat dissenyant de manera més o menys conscient en un entorn urbà i en constant canvi. Aquesta característica té com a gran paradigma les actuals festes de la Mercè –Josep Fornés (2004) parla de la "Mercè inventada" i Jordi Pablo de "laboratori de transformació de conceptes festius" (2000, p. 8)-, però és plenament extrapolable a la major part d'accions festives de l'àrea metropolitana, siguin d'àmbit municipal o de barri, i qualsevol nova tradició és entesa, per defecte, com un ritual menys valuós que un altre que pugui demostrar el seu manteniment generació rere generació, tal com apuntava Manuel Delgado (1992, p. 13-14) i com comprovarem més endavant en posteriors capítols.

Però sobta, també, que la literatura que parla dels balls de diables en general oblidi sistemàticament l'acompanyament musical. La major part d'aquestes obres l'esmenten de manera molt superficial, quan no tangencial, mentre que en alguns casos ni tan sols és esmentat, de tal manera que podríem tancar alguns llibres sense saber si aquest existia. Per tractar-se d'una de les obres fonamentals sobre els balls de diables, freqüentment citada per autors posteriors, resulta il·lustratiu l'exemple de Joan Amades en la seva obra *El ball de diables* (Amades, 1954), amb una sola transcripció d'un toc que, a més, apareix sense comentaris que permetin contextualitzar-lo ni saber on o quan es documenta sense entrar en el terreny de l'elucubració. Però possiblement l'exemple més paradigmàtic, alhora que desconegut, el representi el primer document que vam localitzar que aprofundia en les característiques dels tocs de tabal dels balls

de diables de model penedesenc. Es tracta d'una anàlisi històrica, descriptiva i comparativa d'aquest tipus de tocs que havia de constituir un capítol dins d'una obra sobre el Ball de Diables de Tarragona (Bertran et al., 1993) abastament citada durant les pàgines que seguiran. Malgrat es tracta d'una obra molt generosa pel que fa a les dades aportades sobre la història dels balls de diables, a certs aspectes tècnics i fins i tot a l'anàlisi del seu nivell simbòlic, el text de Pilar López (1993), al qual hem pogut accedir fruit de la casualitat, no va ser finalment inclòs, limitant-se la presència dels aspectes musicals a una transcripció del toc de tabal que acompanyava el Ball de Diables de Tarragona en el moment de la publicació i a uns pocs apunts sobre els instruments utilitzats. Resulta evident, a partir d'aquests exemples, però també d'altres, que existeix una tendència a tractar com a poc rellevant o d'interès –amb excepcions, com en l'obra *Foc en dansa* de Ramon Vallverdú (2006)- l'acompanyament musical per a tots els tipus de balls diables de cara a ésser estudiat o documentat, i cal preguntar-se, també, el perquè.

Howard S. Becker (1995) parlava dels perills que comporta el que ell anomenava “control sobre la definició” –*control of definition*-, fent notar que, mentre la tradició clàssica occidental ha tingut control sobre l'aprenentatge del músic i el seu àmbit professional, ha mantingut també el control sobre una definició de música que ha resultat exclouent per a moltes manifestacions sonores. No cal retrocedir molt en la nostra memòria per recordar definicions incloses en obres amb finalitat didàctica, diccionaris o enciclopèdies i que tractaven el ritme, la melodia i l'harmonia com elements indispensables en la música. Encara en molta de la literatura de nova factura, i malgrat els esforços, hi perviuen certs deixos al respecte, i obres de referència com el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* o el *Diccionario de la Real Academia Española* no han aconseguit alliberar-se'n totalment. Aquest tipus de definicions, ja siguin escrites o assumides implícitament a partir d'una idea preconcebuda de quan una música és o no és completa, deixen en segon terme molts tipus d'expressió musical, entre els quals podem trobar aquells que es limiten als instruments de percussió que hem anomenat “d'afinació indeterminada”. En realitat, el sol fet de parlar d'una “afinació indeterminada” –o fins i tot de “so indeterminat”- quan volem parlar de sons per als quals la tradició musical occidental no té un nom, ja resulta molt revelador. Tot i que el que descrivim pugui semblar un passat feliçment superat, durant aquesta recerca hi ha hagut ocasió, parlant amb persones formades acadèmicament –també musicòlegs- de comprovar com sovint els judicis ràpids propis de la comunicació oral transmeten, encara ara, ecos del passat: “Però cal transcriure-ho, si no té música?”, “Si només hi ha percussió, d'anàlisi no en podràs fer”, etc.

L'acompanyament musical de les colles de foc a l'àrea metropolitana de Barcelona es duu a terme –amb excepcions- amb instruments de percussió, és un fenomen geogràficament proper, és urbà,

absorbeix tot tipus d'influències musicals, es relaciona amb un ritual de –ara ja relativament- nova creació, té un caràcter principalment *amateur*, etc. Tots aquests factors el col·loquen en una posició molt poc privilegiada per ser considerat un digne objecte d'estudi, i en el moment de l'inici de la recerca els antecedents, tal com hem avançat, eren pràcticament inexistents. Tot i així, durant aquesta recerca s'ha pogut comprovar no tan sols, com avançàvem abans, la gran quantitat de persones que es vinculen a la creació i a l'execució d'aquests acompanyaments musicals, sinó també com aquestes actuacions són compartides per una gran part de la ciutadania, especialment durant les festes majors i celebracions de naturalesa similar. Per a molts membres de les colles, aquestes els ofereixen el primer contacte continuat amb la pràctica instrumental, esdevenint un espai d'aprenentatge i pràctica musical que cal tenir molt en compte, especialment quan hi sumem les moltes colles infantils que han anat apareixent durant les darreres dècades i que, sens dubte, han de resultar determinants pel que fa a la relació amb la música que els seus joves membres mantindran durant la resta de la seva vida. És per això que, tal com suggereix Martí (1995), cal considerar la rellevància social del fenomen, que aquí sembla indiscutible, com l'element clau a l'hora d'avaluar el valor d'un fenomen musical concret com a objecte d'estudi, en detriment del seu suposat valor folklòric a partir dels paràmetres anteriorment esmentats.

Afortunadament, durant aquesta recerca hem pogut veure néixer diferents iniciatives que haurien d'ajudar a revertir aquesta tendència i amb els quals hem tingut la fortuna de poder col·laborar. El primer d'ells, la col·lecció de llibres *Músiques de Tabalers* editada pel Centre Artesà Tradicionari (CAT), consisteix en l'edició del repertori escrit de diferents formacions de percussió, de manera que s'ha iniciat un procés de documentació –per ara escrita- que mai s'havia dut a terme. El segon ha estat la inclusió d'un capítol sobre l'acompanyament musical en una obra editada per l'ICUB de caràcter històric sobre els quaranta anys de grups de foc a Barcelona (Barbet et al., 2019). Tot i així, la conservació de l'objecte sonor –en el suport que sigui- i la reconstrucció històrica no són suficients per tal d'obtenir-ne un coneixement complet, i calen acostaments de tipus holístic que col·laborin a descriure com ens relacionem amb aquestes pràctiques des de tots els punts de vista possibles.

La present tesi vol representar un primer pas per tal d'obtenir aquest coneixement, i parteix de la convicció que aquest pot ser, amb aquesta aportació i les que la segueixin, de gran valor, principalment per dos motius. El primer és que hauria d'ajudar a comprendre, més enllà del fenomen en si, certs aspectes de la nostra relació amb conceptes de gran importància social: el de tradició i el d'identitat. La major part de recerques que giren al voltant del concepte de tradició i que es duen a terme en el nostre entorn se centren en pràctiques antigues, l'origen de les quals

només es troba rastrejant el passat a partir de documentació escrita i sense poder contemplar certs processos en primera persona. El fenomen que ara ens ocupa, en canvi, ofereix l'oportunitat d'observar com els seus actors construeixen una narrativa pròpia al voltant de pràctiques que, poc a poc, han anat essent considerades com a tradicionals, la qual cosa ens col·loca en una posició privilegiada de cara a observar i comprendre com neixen i es consoliden les noves tradicions i, fins i tot, com apareixen els nous gèneres musicals que s'hi vinculen, col·laborant de retruc en noves maneres de relacionar-nos amb la nostra identitat individual i col·lectiva. Esperar que les tradicions estiguin consolidades i avalades amb generacions de supervivència implica, necessàriament, perdre gran part de la informació. Com veurem més endavant, fins i tot quan en queda constància documental en desapareix un volum important, no només per manca de dades, sinó també perquè les que es conserven ens arriben filtrades i seleccionades a partir de criteris – estètics, socials, econòmics...- que en dificulten una anàlisi precisa. És necessari, doncs, l'aprofitament de les oportunitats que es presenten pel que fa a l'observació d'aquests processos en primera persona. Si bé en el nostre cas parlem d'un procés iniciat fa gairebé quatre dècades, i per tant haurem perdut ja una bona part de la informació, és d'esperar que la recerca proporcioni prou dades sobre el procés de construcció de pràctiques i de significats que l'acompanya. A llarg termini, investigacions sobre aquest tipus de rituals haurien d'aportar, també, el coneixement necessari per detectar a temps tradicions incipients, absolutament necessari per tal de conèixer amb profunditat els processos d'autoidentificació amb els rituals.

D'altra banda, la recerca s'ha dut a terme des de la convicció que es tractava amb un objecte d'estudi que podia conduir a l'obtenció de coneixement, però també una mica més enllà. Si bé és necessari plantejar-se fins a quin punt qualsevol investigació contribueix a l'obtenció de coneixement, també ho hauria de ser una reflexió profunda sobre quina és la utilitat real d'aquest, que només tindrà sentit, a la fi, si és portador de la possibilitat de traspasar els murs de l'àmbit merament acadèmic per contribuir a millorar el nostre entorn. Es tracta d'una vessant del coneixement socialment assumida quan es tenen al cap les recerques en les anomenades ciències exactes, però de vegades oblidada en certes disciplines vinculades a les ciències humanes. El que aquí es vol és, també, reivindicar la possibilitat de les ciències humanes, inclosa la musicologia, de col·laborar no només a comprendre les nostres societats, sinó també a millorar-les. En el cas que aquí ens ocupa, l'interès concret rau en la possibilitat de posar la disciplina al servei de les persones a través de l'obtenció i l'oferiment d'eines que col·laborin en la resolució d'un conflicte concret entre col·lectius, tasca sens dubte difícil, però també engrescadora, que no serà possible sense un esforç posterior de contacte i d'intercanvi d'idees amb els col·lectius directament afectats, però també amb les diferents institucions que s'hi relacionen.

3. Objectius i hipòtesi

Les fases de recerca anteriors a aquesta tesi ens havien ajudat a familiaritzar-nos amb l'objecte d'estudi, tant pel que fa a l'aspecte dels diferents models d'acompanyament musical com als discursos que s'hi relacionen, però també havien servit per recollir els primers indicis sobre quines funcions desenvolupen aquests models dins el nostre marc sociocultural. D'entrada, en general no tenim cap dubte que, quan apareix davant nostre la idea de tradició, aquesta ha d'estar complint certes funcions relacionades amb el sentiment ètnicitari, la construcció d'una identitat grupal, la cohesió del col·lectiu, etc. No sembla agosarat, així, partir de la base que l'existència d'un model legitimat a partir de la idea de tradició compleix unes funcions clares en el si de la nostra societat. Ara bé, aquí partim també de la idea que, quan apareixen models contraposats, i un cop comprovat que no es tracta de fets puntuals, sinó duradors i sostinguts durant anys per part del col·lectiu, aquests models han d'estar jugant, per força, algun altre paper, ja sigui negant els significats de l'altre model o atenent cadascun d'ells a funcions que no compleix l'altre.

La investigació parteix de la hipòtesi que els diferents models d'acompanyament musical presents en els grups de foc del Barcelonès compleixen funcions per a les quals aquests, diferenciats i en tensió, funcionen com un tot, complementant-se. Més endavant, quan abordem el marc teòric i parlem del concepte d'*holon* tal com l'entén Josep Martí, aprofundirem en què implica "funcionar com un tot", però podem avançar que, per considerar vàlida la nostra hipòtesi, ens caldrà mostrar coherentment els diferents models com un sol fenomen, és a dir, com un sistema de models que, interrelacionats, compleixen un ventall de funcions socioculturals a les quals no arribarien els models per separat. Per aconseguir-ho, ens caldrà atendre prèviament a diversos objectius:

- Descriure, analitzar i comparar els diferents models d'acompanyament musical per a grups de foc del Barcelonès, així com els seus processos de transformació.
- Descriure, analitzar i comparar els discursos dels membres dels grups de foc que s'ocupen de l'acompanyament musical, tant sobre aquests diferents models com sobre allò que els envolta.
- Analitzar i descriure el teixit de significats que creen els diferents models.
- Analitzar les funcions socioculturals vinculades a aquests models.

4. Definició i delimitació de l'objecte d'estudi

Considerarem objecte d'estudi de la present tesi totes les formacions musicals vinculades directament a grups de foc del Barcelonès i l'acompanyament musical que en fan. Aquesta delimitació, però, necessita d'algunes precisions perquè el seu significat sigui compartit amb la totalitat dels lectors o lectores.

4.1. Definicions

4.1.1. Grups de foc i models

El concepte de grup de foc el considerarem aquí equivalent al de colla de foc, que utilitzarem a partir dels paràmetres proposats per Josep Bargalló i Jordi Bertran en la seva ponència al II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana, referint-nos amb ell a la suma d' "associacions sense ànim de lucre que realitzen actuacions de bestiar de foc, balls de diables i altres actuacions amb artefactes pirotècnics que no necessiten ésser llançats amb tub o morter" (Bargalló i Bertran, 1997, p. 261). Tot i així, ens cal precisar com hem interpretat i aplicat les definicions proposades en el text original.

Bargalló i Bertran defineixen el bestiar de foc com "les carcasses zoomòrfiques portades per una o diverses persones, des de les quals es disporen productes pirotècnics (carretilles, sortidors volcans, bengales i fuets)" (p. 261). Per una qüestió de rigor, i potser amb el risc de posar èmfasi en una obvietat, cal apuntar que a efectes d'aquesta recerca hem interpretat que una bèstia de foc ho és quan està concebuda a tal efecte, i per tant continua formant part del nostre objecte d'estudi quan participa en una actuació on la pirotècnia no s'utilitza, pel fet que s'entén que qui acompanya musicalment la bèstia ho fa partint de la idea que acompanya una bèstia de foc, amb el contingut simbòlic que això pot suposar.

Pel que fa als balls de diables, queden definits a la ponència de la següent manera:

“Es considera com a ball de diables el conjunt d'actuants que vesteixen indumentària identificable amb la iconografia del diable i que empen productes pirotècnics: carretilles, sortidors, volcans, bengales o fuets, disparats des d'una maça, forca o ceptrot, sempre mantinguts per sobre el cap de l'individu.

El ball de diables pot comptar, o no, segons el costum de cada lloc, amb una representació teatral o ball parlat, que comporta l'existència de personatges definits com llucifer, la diablesa o l'àngel. Cal considerar dins dels balls de diables els plens, on els actuants evolucionen en cercle, portant fuets al cap i al cul, i són convenientment protegits amb elements vegetals.” (p.261)

Primerament, hem d'aclarir que no s'ha tingut en compte com a criteri que els estris pirotècnics estiguin “sempre mantinguts sobre el cap de l'individu”, entenent que aquestes definicions s'insereixen en un context de posar ordre a certes pràctiques i d'establir criteris per a la seguretat en els actes, tal com veiem en altres exemples en el mateix text, com quan es parla d'entitats “inscrites al registre d'associacions de la Generalitat de Catalunya” o “que utilitzen material pirotècnic homologat”. El fet que en molts casos els diables utilitzin les maces de maneres no regulades no ha implicat, és clar, que deixem de considerar que formen part de grups de foc, alhora que no deixaríem de considerar-los com a tal si descobríssim que no utilitzen material homologat.

En segon lloc, cal apuntar que aquesta definició ens allunya d'una altra possible, i sovint utilitzada, segons la qual caldria diferenciar el correfoc –model sorgit a partir del 1980- dels balls de diables, que englobarien únicament els models anteriors. A partir d'ara, el terme “ball de diables” serà utilitzat aquí per referir-nos a qualsevol dels diferents models, adoptant sovint una taxonomia ja en ús que diferencia els balls de diables en tres models: el model penedesenc, el model del Baix Camp i el model barceloní, també conegut com a correfoc. Més endavant ens referirem a les característiques de cadascun d'aquests models, però no podem avançar sense advertir que aquesta classificació dels balls de diables en diferents models apareixerà acompanyada d'una classificació pròpia d'allò que anomenem “models d'acompanyament musical”, i cal tenir en compte que no existeix una relació de correspondències en què cada model de ball de diables es vincula a un model concret d'acompanyament musical. Al contrari, el nostre sistema de categorització adjudica al model barceloní de ball de diables tres models d'acompanyament musical diferents.

Model del Baix Camp

- Sense acompanyament musical

Model penedesenc

- Model penedesenc d'acompanyament musical

Model barceloní

- Model parabrasiler d'acompanyament musical
- Model pentafònic d'acompanyament musical
- Model neopenedesenc d'acompanyament musical

4.1.2. Acompanyament musical

Si bé en un inici la recerca s'havia centrat molt en els repertoris, poc a poc es va anar fent evident que calia una visió més àmplia i englobar en un concepte més flexible, com el d'acompanyament musical, tant els repertoris pròpiament dits com altres elements potencialment importants i que formen part, també, del fenomen musical, com l'elecció de la instrumentació, les tècniques utilitzades en l'execució de les peces, la posada en escena, la interacció amb el públic, etc. Alhora, aquesta ampliació afecta també els contextos que formaran part de l'objecte d'estudi, considerant l'activitat musical tant l'acció pública d'aquestes formacions –correfocs, seguicis, concursos, etc.- com la privada –assajos, reunions, etc. Més endavant descriurem i analitzarem amb més precisió aquests espais d'acció, però cal subratllar des d'un inici la varietat de pràctiques a les quals ens estem referint i que entendrem com a peces imprescindibles per a la preparació i l'exercici de l'acció comunicativa, evitant reduir l'acompanyament musical a l'objecte sonor en si.

Les formacions que s'ocupen d'aquests acompanyaments poden presentar diferents aspectes, per la qual cosa es fa difícil englobar-los en un sol concepte que sigui pràctic a l'ús. Si bé parlarem sovint de “colles”, “grups”, “conjunts” o “formacions” per referir-nos a col·lectius, quan parlem d'ells i elles com a individus s'ha optat sovint, per tal de facilitar la comunicació amb qui llegeix, per utilitzar els termes “tabalers” i “tabaleres” quan ens referim als membres de les colles que tenen com a funció l'acompanyament musical dels grups de foc durant les actuacions. Essent etimològicament precisos, aquesta paraula hauria de ser utilitzada per parlar de qui toca un tabal, un terme poc concret, però que es refereix en tot cas a membranòfons que es toquen penjats i

amb baqueta. Tot i així, aquí s'ha optat per fer-ne el mateix ús genèric que en fan generalment les colles i institucions, atenent més a la funció que duen a terme dins de les colles que a si l'instrument que toquen es pot considerar o no un tabal a partir de les seves característiques organològiques.

4.2. Límits

La nostra delimitació de l'objecte d'estudi parla, també, de vinculació directa al grup de foc. Entendrem que existeix aquesta vinculació directa quan, al marge de pertànyer o no a la mateixa entitat jurídica, la formació ha nascut en el si d'un grup de foc o el correfoc ha esdevingut des dels seus inicis el seu medi natural d'acció. No tindrem en compte, per tant, aquells grups que pel motiu que sigui tinguin contacte esporàdic amb grups de foc, atès que s'entendrà que el seu repertori i la seva manera de fer no hauran estat plantejats necessàriament tenint en compte el context de correfoc o de cercavila de foc. Sí que els tindrem en compte, però, com a actors externs, ja que, com veurem més endavant, l'existència d'aquestes formacions té sovint incidència directa tant en la tasca que les colles realitzen com en els seus discursos.

D'altra banda, i per motius ben diferents, s'ha optat per centrar la recerca en formacions de percussionistes integrades bàsicament per persones adultes. Sens dubte, les colles infantils representen un element molt important a estudiar amb deteniment, fins i tot en els termes i amb els objectius plantejats en aquesta tesi. La transmissió als infants de judicis de valor pel que fa al repertori, la supervivència de models a partir de la seva transmissió oral a les generacions més joves, les especificitats dels sistemes d'ensenyament/aprenentatge en colles infantils, els diferents nivells de presa de decisions, la influència en la formació de la identitat col·lectiva, etc., són aspectes que, efectivament, podrien aportar molta informació suplementària al nostre cas. Alhora, però, la naturalesa d'un conjunt infantil de tabalers i tabaleres planteja condicionants diversos, com la dificultat d'arranjar repertoris amb diverses veus, la necessitat de treballar amb patrons i estructures senzilles o la relativa possibilitat de fer partícips els infants en certs aspectes de la presa de decisions, la qual cosa ens obligaria a recollir i tractar les dades de diferent manera i, possiblement, a la confusió a l'hora d'analitzar els resultats i extreure'n conclusions. S'ha optat, en conseqüència, per prescindir com a objecte d'estudi de tots aquells grups de foc infantils on el grup de tabalers i tabaleres està format principalment per infants, deixant aquest aspecte de la recerca com un dels més interessants a abordar en fases següents. Tot i així, sí que hem inclòs com a objecte d'estudi tant aquelles formacions adultes que inclouen també infants com les

formacions de percussió que acompanyen colles infantils però estan formades principalment per persones adultes.

Respecte a la delimitació geogràfica, ja des d'un inici es va optar per acotar-la, descartant completament l'opció de plantejar-la a nivell de tot Catalunya o, molt menys, a tota la zona geogràfica de parla catalana. Aquesta elecció hauria comportat moltes dificultats i, segons s'intuïa a partir de les primeres observacions fetes, també trobar-nos amb una gran quantitat de realitats diferents que haurien pogut dificultar molt tant la descripció com la consecució dels objectius plantejats. Atès que el punt de partida era la problemàtica observada en un acte organitzat per la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, es va valorar l'opció d'acotar la zona geogràfica només a aquesta ciutat, la qual cosa hauria permès ja comptar amb molt material d'estudi. Tot i això, les primeres observacions indicaven també molta interacció entre colles de diferents municipis –repertori compartit, membres en comú, etc. Durant molts anys les colles de la zona metropolitana de Barcelona van estar majoritàriament aplegades dins l'actualment anomenada Coordinadora de Diables i Bestiari de Foc de Barcelona. Actualment, i a partir de conflictes interns entre el 2011 i el 2012, s'actua de manera molt més independent des de diferents agrupacions d'entitats noves o antigues: l'encara existent Coordinadora, la posteriorment fundada Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, la coordinadora d'entitats de foc Tro de l'Hospitalet de Llobregat, etc. Però resultava evident que el fet d'haver treballat junts durant molts anys podia haver generat maneres d'entendre l'acompanyament musical molt similars i interrelacionades. Es va considerar, per tant, que centrar-nos en una sola ciutat podria suposar centrar-nos en una peça del trencaclosques que no s'explicaria correctament sense les altres. Tot i que aquestes relacions s'havien observat entre colles de Barcelona i de l'Hospitalet de Llobregat, i que s'intuïa que les realitats de Sant Adrià de Besòs, Santa Coloma de Gramenet i Badalona podien ser prou diferents per ser considerades independentment, es va optar per acotar la recerca al Barcelonès per tal d'aplicar un criteri objectiu, i si es vol una mica aleatori, el de comarca, a la delimitació geogràfica, per tal d'evitar en un inici decisions que partissin de percepcions subjectives a partir d'una informació encara escassa. Així doncs, la recerca s'ha centrat en les formacions de percussió vinculades directament a grups de foc i que es troben a Barcelona, l'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Santa Coloma de Gramenet i Sant Adrià de Besòs.

4.3. Cens

Per últim, ens cal apuntar què suposa numèricament el nostre objecte d'estudi. De quantes colles parlem, o quanta gent hi ha implicada activament en el fenomen que ens ocupa, han estat

preguntes molt més difícils de respondre del que teníem previst. Un primer cop d'ull als censos dels ens que aglutinen les colles de diables i bestiari de foc de Catalunya –la Federació de Diables i Dimonis de Catalunya i l'Agrupació del Bestiari Festiu i Popular de Catalunya- va fer evident que les dades no eren útils, perquè hi apareixien colles que sabíem desaparegudes des de feia temps, però també perquè no teníem manera de saber quines d'elles comptaven amb acompanyament musical i quines no. Amb les agrupacions a un nivell més local van aparèixer també problemes, perquè no reunien la totalitat de les entitats. El cas de Barcelona és segurament el que més clarament il·lustra el problema, amb diverses agrupacions en actiu i en què algunes colles s'associen amb una, altres amb diverses, i una gran quantitat de colles –les que anomenen “independents”- amb cap, de manera que no existia un sol cens complet ni fiable al cent per cent.

Finalment, s'ha confeccionat un llistat propi a partir de les dades reunides, però que cal considerar merament orientatiu, no només pel fet que podem comptar amb dades errònies, sinó també perquè la recerca ens ha mostrat que parlem d'un entramat molt mutable, amb constants aparicions i desaparicions de colles i, especialment, dels conjunts de percussió que les acompanyen. Això vol dir que la relació que presentem annexada ([Annex 1: Relació de formacions de percussió vinculades a grups de foc](#)) s'ha de considerar simplement una fotografia aproximada d'allò que s'ha observat durant la recerca, que ens ajudarà a fer-nos una idea de la forma i magnitud del fenomen, però sense tractar-se d'una realitat numèrica ni, molt menys, un cens precís dels col·lectius existents en el moment de la lectura.

En tot cas, la nostra estimació és que estaríem parlant de gairebé una cinquantena de formacions -47 en el darrer recompte un cop finalitzat el treball de camp, però ja una quantitat diferent en el llistat elaborat posteriorment- pel que fa, cal recordar-ho, a les que reuneixen les característiques necessàries i anteriorment descrites per tal de ser considerades part de l'objecte d'estudi d'aquesta recerca. No es comptabilitzen, per tant, ni les nombroses colles infantils, ni les que no compten habitualment amb acompanyament musical, ni els conjunts de percussió no vinculats directament a grups de foc en els paràmetres anteriorment descrits, que ens obligarien a parlar de xifres molt més altes. A partir d'aquests criteris i de la mitjana de la quantitat de membres que s'ocupaven de l'acompanyament musical en les colles observades –és a dir, que només parlem dels tabalers i tabaleres-, calculem que estem parlant d'un col·lectiu d'unes 900 persones.

5. Marc teòric

5.1. Anàlisi del fenomen

Per tal d'abordar el fenomen que ens ocupa, la primera preocupació ha consistit a trobar un model analític adient a l'objecte d'estudi i al seu comportament. Com hem avançat, una de les particularitats amb què ens trobem és l'aparent contradicció entre discurs i acció per part dels conjunts de percussió que defensen la necessitat d'un toc tradicional en el context del correfoc. Mentre els membres d'aquestes formacions critiquen i rebutgen un model d'acompanyament musical concret per no complir amb certs requisits, aquestes mateixes formacions assumeixen, creen i executen repertoris i posades en escena que disten molt tant del model penedesenc, que ells mateixos tracten com a referent de tradicionalitat, com molt sovint de les característiques que defensen com a necessàries per tal de respectar la tradició.

Naturalment, podríem optar per obviar la contradicció aparent i limitar-nos a analitzar les diferències entre els discursos verbals a l'hora d'analitzar els diferents models d'acompanyament musical. En el marc dels seus estudis sobre el sistema de parentiu als EUA, David M. Schneider proposava centrar-se en el que la gent diu que fa i prescindir del que realment fa, considerant les conductes reals interferències de cara als estudis culturals (Vallverdú, 2018, p. 117-118). Tot i així, durant aquesta investigació s'ha considerat des del primer moment que allò que els tabalers fan, i també la naturalesa de la relació entre allò que fan i allò que diuen que fan, no es poden considerar mers accidents ni interferències susceptibles de ser obviades, sinó que han de formar part del fenomen i, per tant, també de la seva explicació, atès que sembla difícil que unes contradiccions com les que descrivim no només apareguin, sinó que també es mantinguin en el temps, si no és per algun motiu. És per això que aquí ens basarem en autors que han posat l'acció en un lloc privilegiat de la seva proposta teòrica, com Alan P. Merriam quan feia del comportament –verbal, però també físic- un dels tres elements –so, comportament, conceptualització- que conformen el fenomen musical (Merriam, 1980, p. 17-35), o Clifford Geertz quan situava en el centre de la investigació antropològica l'anàlisi de la conducta, entesa en el seu sentit més ampli (Geertz, 2009, p. 17-20). Geertz alertava, precisament, de la

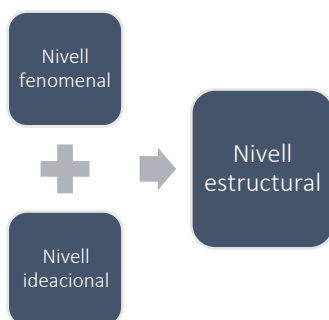
importància de fixar-se en les accions socials en totes les seves formes, advertint que no cal esperar coherència en descriure un sistema cultural, atès que no és així com funcionen, i sentenciant:

“If anthropological interpretation is constructing a reading of what happens, then to divorce it from what happens -from what, in this time or that place, specific people say, what they do, what is done to them, from the whole vast business of the world- is to divorce it from its applications and render it vacant.” (p. 18)

Cal, doncs, trobar una manera d'integrar aquesta aparent manca de coherència en la interpretació del nostre objecte d'estudi, i un mètode analític que facilita l'anàlisi de conductes que es contradiuen entre si és el proposat per Josep Martí, que contempla l'anàlisi de qualsevol fenomen musical a partir de tres nivells diferents: fenomenal, ideacional i estructural (Martí i Pérez, 2000, p. 55-70). Martí entén que el nivell fenomenal és aquell que reuneix tot allò còpsable a través de l'observació directa, i on hi podem trobar, per tant, els actors, els instruments, els objectes sonors, les accions i interaccions concretes, etc. El nivell ideacional estaria integrat pel conjunt d'idees, conceptualitzacions, creences, sistemes de valors, etc., que tenen i creen els subjectes, tant sobre l'objecte d'estudi com sobre el seu context. Per tant, ens trobem davant d'una perspectiva de tipus èmic que justifica allò que hem observat en el nivell fenomenal, i a la qual no podem arribar únicament a través de l'observació, sinó que ens caldrà copsar una narrativa que deduirem i reconstruirem a partir de les fonts. El nivell estructural, en canvi, requereix un punt de vista ètic, atès que és el que ens mostra les funcions, és a dir, les contribucions de l'objecte d'estudi perquè el sistema sociocultural funcioni i que no requereixen d'un coneixement conscient per part dels actors.

Aquest model a partir de tres nivells aporta certs beneficis a l'hora d'encarar el nostre objecte d'estudi. En primer lloc, Martí ja apunta que no cal esperar una coherència total entre el nivell fenomenal i l'ideacional, perquè que no sempre es donarà, i en l'article on proposava per primer cop aquest model tripartit especificava que és a partir d'aquests dos primers nivells que, des d'una posició hermenèutica, deduirem i descriurem el tercer –que en aquest primer text anomenava “holoestructural” (Martí i Pérez, 1992). És a dir, que aquestes incoherències entre acció i discurs haurien de poder trobar respostes en el moment en què en descrivim les funcions. Així com un mètode més basat en la relació de causa-efecte de cadascun dels seus elements, com el clàssic de Merriam (1980, p. 17-35), poden comportar dificultats quan aquestes relacions semblen estar trencades –no per impossibilitar l'anàlisi, però sí per provocar més dificultats per

a una descripció coherent del fenomen-, el model de Martí ens permet deixar les relacions causals per a la darrera etapa, la de la interpretació.



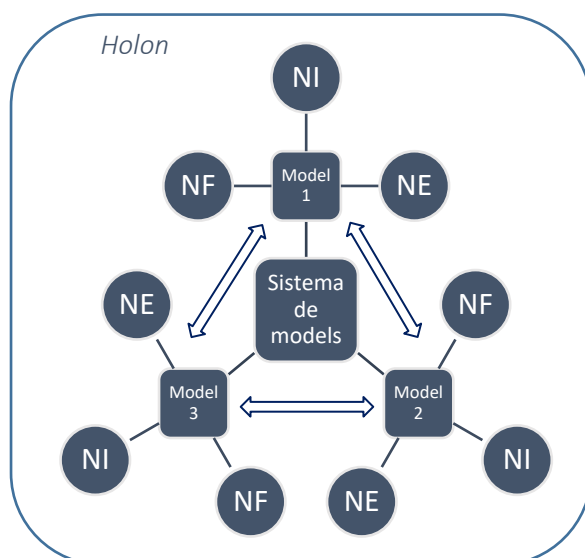
En la definició del que ell anomena nivell estructural, Martí ens diu que aquest correspon a funcions de les quals els subjectes poden ser o no conscients. A partir d'aquí, i tenint en compte que en la mateixa hipòtesi a defensar hem utilitzat aquest concepte, caldrà considerar que, quan parlem de “funcions”, ho fem distingint-les dels “usos” en els termes que ho feia Merriam (1980, p. 209-227): *“Use’ then, refers to the situation in which music is employed in human action; ‘function’ concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves”*. A partir d'aquesta distinció, considerarem el correfoc, la cercavila, o la participació en un concurs, com possibles usos dels acompanyaments musicals dels grups de foc, mentre que reservarem el concepte de “funció” per a aquells propòsits de l'activitat musical que van més enllà, més profunds i, normalment, més indirectes.

Durant el transcurs de la investigació hem pogut veure, en alguns casos, que els actors implicats feien al·lusió a algunes d'aquestes possibles funcions, i en d'altres es podia intuir a partir del seu discurs que algunes d'aquestes, tot i no explicitar-se, s'estaven donant per fetes. És per això que, a l'hora de descriure el nivell estructural, utilitzarem la classificació del saber cultural proposada per Dan Sperber (1988, p. 17-18). Tot i partir de conceptes definits per autors anteriors, Sperber proposa una classificació dels tipus de saber cultural que ens pot resultar molt útil. Diferencia, així, el saber explícit, transmès de manera intencionada, del saber tàcit, que no s'explicita i construït individualment, però alhora separa, dins el saber tàcit, entre l'implícit –aquell que tot i no ser transmès de manera explícita podria ser explicitat pels subjectes- i l'inconscient –aquell del qual els subjectes no són capaços d'explicitar-ne el contingut. Per tal de facilitar l'anàlisi, la comprensió i la descripció del nivell estructural i els diferents graus d'acostament dels individus a les funcions descrites, utilitzarem aquest sistema de classificació, no sense recordar abans que

els judicis sobre què serien capaços de conèixer i d'explicitar els subjectes investigats seran sempre subjectius, arriscats i, naturalment, discutibles.

Un altre element que fa adequat el model de Martí al nostre objecte d'estudi és la concepció del fenomen musical com a *holon*, és a dir, com a sistema autònom que forma part alhora d'un altre sistema de més abast, en aquest cas el sociocultural. Martí justifica el seu model a partir de la premissa que en qualsevol anàlisi d'un fenomen musical, com a mínim si es vol adoptar una perspectiva antropològica, cal entendre aquest com un tot, com un sistema orgànic que es compon i s'autoajusta a partir de tres nivells –els esmentats anteriorment- i que alhora és part i interacciona amb altres sistemes més amplis. Aquesta aportació és útil en quant a recordatori que el fenomen musical és més que l'objecte sonor en si, però també ens acosta a una part important del problema que abordem. Partim del fet que un sector dels percussionistes implicats en els correfocs rebutgen, ja sigui de manera més o menys explícita, un model d'acompanyament musical concret, i podem interpretar que aquestes mateixes persones veurien com a desitjable la seva desaparició en aquest context, tal com de fet ho han expressat en nombroses ocasions. Partint, s'entén també que, des d'un punt de vista èmic, com a mínim per a una part important del col·lectiu, amb la desaparició del model rebutjat el correfoc compliria amb més eficàcia la seva missió, una percepció que condueix reiteradament a conflictes entre colles. És obligatori, per tant, preguntar-nos també per si, des d'un punt de vista ètic, els diferents models serien autosuficients per si sols, i alhora si canviarien, i fins a quin punt, el seu aspecte, la narrativa que els envolta i les funcions complertes. Alhora, ens cal analitzar si els diferents models d'acompanyament musical es poden entendre com un tot que necessita d'aquesta diversitat de models i posicions per complir les seves funcions i, a la fi, poder-lo considerar com un *holon*.

Ens estarem preguntant, en certa manera, si realment estem tractant amb un objecte d'estudi o amb diversos, però amb l'objectiu d'arribar a conclusions sobre quin nivell d'autosuficiència i d'autorregulació tenen aquests diferents models entesos d'una banda com a models aïllats i de l'altra com a elements combinats. Cal apuntar que les fases anteriors de la recerca se centraven especialment en un dels models que era, precisament, el que havia generat més preguntes, però les conclusions a les quals s'anava arribant van fer evident que, tot i que l'anàlisi a tres nivells podia ser una bona eina, començava a ser convenient plantejar-la en el mateix grau per als diferents models per saber si es podien descriure com un mateix fenomen, com un sol sistema de models interdependents.



NF: Nivell fenomenal
 NI: Nivell ideacional
 NE: Nivell estructural

Però cal aclarir, llavors, què estem entenent com a model i, naturalment, com a sistema de models, una relació jeràrquica entre conceptes per a la qual Simha Arom ha ofert aportacions importants en el camp de l'etnomusicologia i que aquí en certa manera emprarem, força de la mà pel que fa al fons de la seva proposta, però amb diferències importants pel que fa a la forma i que ens cal aclarir.

Arom (2008) es refereix als models com a expressions mínimes en què una entitat musical resulta identificable dins el sistema cultural, és a dir, una representació simplificada que en resumeix les característiques pertinents i necessàries perquè sigui acceptat per qui comparteix el sistema:

“Dentro de la perspectiva que acabamos de definir, el modelo es el enunciado mínimo, la referencia última de cada entidad musical –sea ésta estrictamente rítmica, melódico-rítmica, o polifónica- y está en el origen de todas las realizaciones culturalmente aceptadas. Constituye la realización mínima –documentada o virtual-, la más simplificada, de una entidad musical y, en razón de ello, contiene en estado implícito, como entre líneas, todas sus virtualidades.

Por modelo tenemos que entender una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical; el modelo remarca su singularidad por el hecho de que condensa, en una depuración, el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente ellos.

El modelo equivale a la realización más simple de un fragmento, mientras pueda ser identificada como tal por los detentores de la tradición a la que pertenece.” (p. 211)

El sistema, en canvi, s'entendria com un concepte de diferents aspectes simultanis, però que essencialment defineix i regula la manera com els seus elements interactuen entre si (p. 204-205), tant pel que fa a les relacions entre models des d'un punt de vista abstracte com pel que fa a com es traslladen a les pràctiques concretes.

Però no escaparà a qui estigui avesat a la nomenclatura d'Arom que aquí hem estat parlant d'una sèrie de models d'acompanyament musical en el sentit que Arom parlaria de sistemes, atès que són fenòmens amplis i complexos amb normes internes i que presenten una gran quantitat i varietat del que Arom anomena entitats musicals. Alhora, el nostre sistema de models suposaria un estrat jeràrquicament superior en el sentit que suposa la interacció entre diferents sistemes – el que nosaltres hem anomenat models- que podríem anomenar subsistemes, però en aquesta ocasió estaríem parlant d'una interacció entre subsistemes amb normes internes que es contradueixen entre si, per la qual cosa començaríem a estar lluny de les definicions proposades per Arom.

El problema de partida és que, tot i ésser-nos útil la relació proposada per Arom, la recerca està inserida en un àmbit -el dels grup de foc- en què el concepte de “model” ja s'utilitzava en un sentit molt concret i que hem volgut mantenir per tal que la terminologia sigui compartida al màxim amb els treballs previs al respecte i amb les persones que formen part d'aquest entorn. És a dir, que mantindrem per exemple els conceptes prèviament existents de “model penedesenc” o “model barceloní” ens uns termes que per a Arom serien sistemes, i també anomenarem “models” els tipus d'acompanyaments musicals que, regits per normes internes pròpies, són executats pels membres de les colles. Parlarem de sistema, en canvi, per referir-nos a un òrgan jeràrquicament superior i en el qual interaccionarien els diferents models, la qual cosa suposa un àmbit d'acció compartit per models amb normes internes que es podran contradir entre elles. Però utilitzarem també el concepte de “patró prototípic” en un sentit similar al que dona Arom a “model”, de manera que anomenarem així certes relacions -en aquest cas rítmiques- que descriurem més endavant i que, malgrat la seva aparició pugui resultar implícita, són clau per a l'acceptació d'una entitat musical dins un model d'acompanyament musical concret, tot i que no sigui necessari que aquest procés sigui conscient. En resum, la relació terminològica que utilitzarem d'ara en endavant serà la següent:

Sistema de models	Organisme regulador de diferents models en convivència
Model	Conjunt de regles explícites o implícites d'una tradició concreta, en el nostre cas dels diferents tipus d'acompanyament musical
Patró prototípic	Representació mínima d'una entitat musical i que permet identificar-la dins el model

5.2. El foc i la festa

Pel que fa al context en el que es troba el nostre objecte d'estudi, cal remarcar que l'acció pública dels grups de foc, que és des del seu punt de vista el principal objectiu de la seva activitat, s'emmarca en l'àmbit de les celebracions festives amb foc, i aquí entendrem com a foc tant el que es produeix directament de la crema d'objectes com les espurnes i explosions creades a través de la pirotècnia.

Pel que fa al paper central que el foc ostenta en certs rituals, no aprofundirem en excés en el seu paper ni en la simbologia associada, atès que, si bé és en el centre de l'acció, no es tracta d'un element amb el qual es relacionin estretament els tabalers i tabaleres i, per tant, el tractarem com un element necessari per a l'aparició de conceptes que més endavant abordarem i que els afecten de manera més directa, com el de la por o el d'infern. Tot i així, hem de recordar que els rituals festius amb foc han estat de manera general relacionats des d'un punt de vista històric amb els cultes al Sol (Canals et al., p. 12) i, pel que fa a la seva dimensió simbòlica, a aspectes com el de la purificació, la renovació o el tancament de cicles temporals (Canals et al., p.12; Palomar, 2020). És clar que això apunta a un sentit que es pot considerar ambivalent i, tal com apunta Canals (Canals et al., 2016), "el foc simbolitza la destrucció, és a dir, l'acabament de les coses", però "al mateix temps, el foc és l'escalfor necessària per a la vida: es vincula per tant al naixement, a l'inici d'un nou temps" (p. 161). És a dir, el foc és un element destructor, que Delgado (1992) esmenta com una més de les expressions de violència que contindria sempre, de manera més o menys explícita, la festa (p. 57-64), però sens dubte immers en una relació permanent amb les concepcions cícliques de la vida que faria al·lusió també, d'una o altra manera, a la idea de continuïtat. Quan Palomar ens diu que "l'ús de la pirotècnia aporta elements de provocació i transgressió a la festa" (González [ed.], 2019, p.96]) ens cal preguntar-nos, per tant, què és exactament el que s'està transgredint i fins a quin punt, però això ens obliga a parlar del mateix concepte de festa.

Considerant que el correfoc té lloc sempre en un context festiu, ens calen aportacions teòriques a un tipus de rituals -les festes- de difícil definició, no tan sols perquè costi traduir en paraules que entenem com un acte festiu, sinó també perquè les diferents realitats culturals poden suposar característiques molt diferenciades entre zones geogràfiques, no permetent una definició universal. Dorothy Noyes (2001), per exemple, investigadora estatunidenca centrada durant molts anys en la Patum de Berga, advertia de les diferències a l'hora de concebre el fet festiu entre la societat als Estats Units i a la zona mediterrània, atès que no comporta ni el mateix tipus de relacions interpersonals ni el mateix tipus d'ús dels espais públics (p.56). Així doncs, ens basarem en definicions properes geogràficament per tal d'assegurar una correcta relació entre els conceptes emprats i el tipus de rituals als quals ens referim.

Per fer aquest acostament tindrem en compte les aportacions que fa Vittorio Lanternari per acostar-nos a la comprensió d'un concepte tan proper com difús com és el de festa, i per al qual ofereix una relació de quatre constants que hi serien presents sempre: sociabilitat, participació, ritualitat i anul·lació temporal i simbòlica de l'ordre establert (Martí i Pérez, 2002). Aquestes quatre constants, a les quals Josep Martí hi afegeix el gaudi, són, malgrat no de manera explícita, el punt de partida de *La festa a Catalunya, avui*, de Manuel Delgado (1992), que aborda el problema de la festa des de la perspectiva de la nostra zona geogràfica. Certament, la mateixa estructura del seu assaig recorda a primer cop d'ull la llista oferta per Lanternari, però tracta el gaudi de manera força diferent a Martí, fent notar que aquest no és tan sols un benefici extret de la festa, sinó sovint també una més entre les diverses obligacions rituals que s'hi presenten: "a la festa quasi tot es fa per obligació, fins i tot divertir-se" (p.53).

L'obra de Delgado ens és d'interès per diferents motius. El primer consisteix en que ens parla de les característiques de la festa amb exemples que ens són propers, entre els quals hi apareixen nombroses referències a les activitats relacionades amb diables i amb bestiar de foc. En aquest sentit, i per al nostre cas, cal fer especial referència a les pàgines que, en relació directa amb l'alteració simbòlica de l'ordre de la qual parlàvem fa un moment, ens parlen de la festa com a ritual en què es representa simbòlicament un domini de les forces del caos seguit d'una tornada a l'ordre establert, i que tindria precisament la funció de remarcar als seus participants la necessitat de l'estructura social vigent (p. 31-55). En realitat, possiblement podríem afirmar que aquesta relació es dona, en certa manera, en tota festa, malgrat amb diferents graus de transparència semàntica, però sembla molt clar que qualsevol festa relacionada amb els grups que estem estudiant representa una simbòlica presa del control per part de les forces del mal seguida per un triomf del bé sobre aquestes, malgrat aquest triomf es presenti en el correfoc en

forma de tornada pacífica a l'ordre establert i no a través de la mort dels diables a mans de Sant Miquel, com en el cas de molts dels balls de diables del model penedesenc.

Però Delgado relaciona, també, els diables amb el concepte de ritual de rebel·lió (p.45-55), una representació social en què la rebel·lió no tan sols és permesa sinó també sovint demanada per l'autoritat. Més enllà de la rebel·lió que suposa per si mateixa la representació, i de vegades l'exaltació verbal, del caos general duta a terme per les colles durant el correfoc, existeixen casos en què aquesta rebel·lió representada es torna més explícita. Malgrat els grups del Barcelonès no es caracteritzen per l'aparició del ball parlat, cal tenir en compte que el text fa aparició en una considerable quantitat de correfocs de festa major en forma de versots satírics, que suposen un cas paradigmàtic d'aquest tipus de rituals. Per a Max Gluckman (1973), el ritual de rebel·lió, més enllà de complir amb una possible funció de vàlvula d'escapament del malestar social, serviria per reforçar les figures de poder, atès que aquestes permeten i regulen l'aparició de la rebel·lió, però també perquè la rebel·lió és sempre cap a l'exercici d'un poder que es dona per fet i, per tant, el naturalitza i el presenta com a necessari. En paraules de Gluckman, "*the rituals are statements of rebellion, and never of revolution*" (p. 122).

Hem d'advertir que Gluckman parla d'aquest tipus de rituals com a propis de les societats no complexes i amb una relació estreta amb les creences en forces sobrenaturals, que justificarien la necessitat de les relacions de poder, i per tant considera que en contextos com el nostre —ell es refereix a la societat estatunidenca, però la podem considerar equivalent en aquest sentit— aquest tipus de rituals són poc freqüents o inexistents perquè sí que existeix una crítica sistèmica i, per tant, l'ordre establert perillaria, però també perquè l'individu té prou eines a l'abast com per poder canviar la realitat que l'envolta (p. 134-136). Aquí, però, considerarem aquest tipus de rituals com a perfectament possibles i funcionals en la nostra societat, en considerar no només que Gluckman podria estar sobreestimant la llibertat efectiva de l'individu en les societats considerades modernes i democràtiques, sinó també que la poca presència de creences sobre càstigs místics no elimina per si mateixa les pors compartides envers conseqüències d'altres tipus i que es poden viure, també, com a possibles càstigs, ja sigui en forma d'inestabilitat política, econòmica, de pèrdua d'uns valors que es consideren necessaris, etc.

Caldrà veure, atesa la representació del caos que comporta, fins a quin punt la resta d'elements del correfoc podrien encabir-se també dins d'aquesta definició, i alhora considerar també aquestes representacions com a possibles eines de consolidació dels valors hegemònics. La posada en escena festiva, així, funcionaria com a element validador de l'ordre establert per mitjà d'entramats simbòlics que creen paral·lelismes amb la vida ordinària i les relacions que s'hi

presenten. Delgado (1992) parla de la festa com d'una "còpia miniaturitzada de la societat mateixa que la celebra" (p.43), Noyes (2003) es fa seva de manera evident la mateixa premissa en analitzar la Patum, i entre els autors que han apostat per aquesta visió se'n parla sovint com d'una representació ritualitzada que serviria per reafirmar-la, presentant-la com a natural, però també s'ha fet al·lusió sovint a certs nivells de tensió funcional. La festa, així, podria ser portadora simultàniament de missatges en direccions diferents:

"Les fêtes toutefois se caractérisent par des propriétés contradictoires, de sorte qu'il n'est pas facile d'en donner une définition unique ni même d'en saisir tous les aspects. C'est ainsi qu'elles ont une fonction à la fois conservatrice et transformatrice. Elles sont le lieu de gestes ritualisés, ancestraux, réitérés fidèlement d'occasion en occasion ou de saison en saison. De notre point de vue, elles sont un conservatoire, c'est-à-dire un lieu de pratiques musicales et de mise en mémoire de ces pratiques. Mais, alors même que s'y perpétuent des traditions et qu'elles constituent un terrain d'observation privilégié, elles impliquent une modification profonde des comportements et des attitudes, et ce avec l'aide de la musique, dont l'écoute participante s'accompagne d'un changement d'état radical." (Lortat-Jacob, 1994, p. 7)

Aquesta ambigüitat semàntica a la qual es refereix Lortat-Jacob –en aquest cas referint-se concretament a la música en context festiu- posa de relleu un problema fonamental que toca de ple amb les preguntes que ens estem formulant, atès que ens evoca la imatge d'una superposició de missatges en direccions inverses que, en el nostre cas, trobem des d'un punt de vista musical, però també verbal. Algunes de les contradiccions més clares estan ancorades en els conceptes de cultura tradicional i de cultura popular, conceptes igualment confusos i en ocasions potser també desafortunats, però als quals remet inevitablement el concepte de festa tal com l'estem entenent aquí.

5.3. Cultura popular i tradició

El concepte de cultura popular condueix, precisament per l'ús d'un adjectiu de significat molt ampli, a concepcions i definicions diverses (Llopart, Prat i Prats, 1985).² Una d'elles, que és també la més emprada en l'àmbit del nostre objecte d'estudi, es refereix de manera exclouent a cert tipus de rituals i pràctiques que, com les que ens ocupen, volen remetre a passats compartits de la comunitat, ja siguin reals o imaginaris. Es tractaria, doncs, d'una idea de poble en el sentit

² L'obra és precisament una contraposició de textos al voltant del concepte de cultura popular, i testimonia la diversitat de definicions i significats a l'entorn d'aquest.

herderià, que apunta cap a una essència pròpia que l'identifica com a col·lectiu i que es correspondria amb l'objecte d'estudi del folklore, centrant-se especialment en les societats que considerem arcaiques (Juliano, 1986, p. 5-6). En aquest sentit, el concepte es referiria, en el nostre espai geogràfic, a fenòmens com els balls de diables, la Patum de Berga, els castells, els cants de treball, els mètodes de producció artesanals, les llegendes, etc. Veiem aquest ús del concepte en gran part de la literatura al voltant d'aquest tipus de manifestacions culturals, però també assumit plenament per diferents institucions, fins i tot en el nom dels ens que s'ocupen d'aquests fenòmens: la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya, el Servei de Cultura Popular de l'Institut de Cultura de Barcelona, etc. Com veurem més endavant, aquesta manera d'entendre el concepte té repercussions en l'elaboració de la imatge que tenen d'ells mateixos i de la seva aportació al col·lectiu els membres dels grups de foc, atès que afecta el grau en què es poden identificar com a transmissors de cultura o com a representants de la comunitat.

Una possible solució seria agafar-nos a la proposta del Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia (2003), que proposa una concepció més àmplia de què és la cultura popular, a la qual es refereix dient que "seria sinònim aquí de *cultura pública*, [la cursiva és en l'original] en el doble sentit de protagonitzada pel públic i realitzada en l'espai públic" (p. 39). Cal dir que el seu objecte d'estudi, l'ús de l'espai públic, permet excloure tot allò que s'esdevé en àmbits privats, i per tant és funcional quan tractem únicament amb els contextos festius. D'altra banda, aquesta definició, que inclouria tant una trobada gegantera com l'actuació d'un DJ al carrer, no ens ajuda a diferenciar certs fenòmens lligats a un marcat significat etnicitari compartit, i acumula tant part dels fenòmens continguts en la primera definició com de les que identifiquen cultura popular amb cultura de masses.

La identificació de cultura popular amb cultura de masses és una de les més esteses acadèmicament. En ocasions això passa per distingir entre una cultura produïda per les elits, i restringida a elles, i una cultura a l'abast de tothom –i per tant, en aquest sentit, del poble–, però també sovint per la relació amb els mitjans de producció i de comunicació. La musicologia ha utilitzat durant anys aquesta distinció, molt relacionada amb la dicotomia culte/popular –i per tant sovint deixant fora de la cultura allò que considera popular- i que diferencia la tradició musical clàssica d'arrel europea de tot allò que en resta allunyat, ja siguin les produccions culturals considerades tradicionals, però associades amb la transmissió oral, o totes aquelles músiques que es considera que es consumeixen massivament, identificades especialment amb la cultura *pop-rock*. En tot cas, tampoc aquestes definicions col·laboren suficientment a delimitar el cas que ens ocupa, en primer lloc perquè la cultura de masses, tal com recorda Juliano, està

regulada per les classes dominants, és a dir, no és produïda pel col·lectiu a qui teòricament representa (1986, p. 7), i en segon lloc perquè no fa referència a un sentit ètnicitari inherent al fenomen. És molt possible que sigui precisament per aquest motiu que amb els anys els diferents ens que s'hi relacionen –entitats, institucions, etc.– hagin tendit a anar optant per un concepte aglutinador: cultura popular i tradicional.

Podríem considerar, per tant, que el concepte de cultura popular i tradicional, i entenent “popular” alhora en el sentit de “pública” i de produïda –en principi– pel poble, estaria més a prop de parlar amb precisió de les manifestacions festives a les quals ens referim aquí, si no fos perquè la mateixa idea de “tradicional” o de “tradicció” és tan difícil de definir com d'adjudicar amb criteris objectius i estables (Delgado, 1992, p. 13-14). El concepte de tradició, però, representa un dels eixos fonamentals d'aquesta investigació, per la qual cosa cal provar d'analitzar les seves característiques i delimitar-lo, i en aquest sentit una de les obres fonamentals és l'editada per Hobsbawm i Ranger (2002), centrada en la idea de tradició com a constructe.

Hobsbawm distingeix entre tradició i costum a partir de dos criteris: la necessitat d'invariabilitat en la tradició, per una banda, i el significat ritual i la funció simbòlica, que serien inherents a la tradició i no al costum o a la rutina, per l'altra (p. 9-10). Sembla indiscutible que el significat ritual i la funció simbòlica representen aspectes fonamentals de la tradició, i que aquests factors, ja sigui per mitjà de processos conscients o inconscients, resulten fonamentals per tal que els actors adjudiquin la característica de tradicionalitat a una acció concreta, alhora que ens permet ometre la pregunta de si tradicional és allò que es realitza des de fa cinc anys, vint o cent. La necessitat d'invariabilitat, però, presenta problemes, perquè, com veurem, el nostre cas presenta clares mutacions amb el temps i, tot i que algunes es podrien explicar pel fet de ser canvis lents i difícils d'identificar sense una perspectiva de llarg abast, altres han estat canvis bruscos i evidentment visibles per als actors. En alguns d'aquests casos, els actors no semblen haver interpretat que la tradició deixava de respectar-se, mentre que en d'altres sí. Alhora, veurem més endavant que fora de la zona geogràfica de l'objecte d'estudi s'han considerat poc respectuoses amb la tradició, o com a mínim allunyades d'ella, pràctiques que dins s'han considerat totalment adequades.

Potser l'únic camí possible, per tant, sigui considerar que allò tradicional és allò que considerem tradicional, que vivim com a tal. Es tracta, evidentment, d'una definició autorreferencial, que no resol el problema en forma de criteris fermes, però insinuada ja en certa manera per Jan Grau (2003):

“Moltes de les festes que es van crear fa deu, quinze o vint anys ja són considerades tradicionals pels qui les viuen. És a dir, és la voluntat popular, la legitimació de la

comunitat, la que li atorga la condició de tradició. (...) De fet, moltes vegades una tradició neix sense que es tingui consciència que esdevindrà una tradició, i és només quan li atorguem un valor especial, quan considerem que forma part de la nostra manera de ser, que desitgem llegar-la intacta als nostres descendents.” (p. 10 i 11)

Per tant, cal concloure que qualsevol definició que proposem no tan sols serà incompleta, sinó també condicionada pel context sociocultural, i per tant la tradicionalitat d'una pràctica concreta serà interpretable –i interpretada- de manera diferent segons on, quan i a qui preguntem, i això implica no preguntar-se què és tradicional, sinó què entenem per tradicional. És a dir, que el que ens interessa per ara de la tradició no és la seva definició des d'un punt de vista de límits mesurables o de forma, sinó què és per a les persones que s'hi relacionen i quin és el procés a través del qual s'esdevé aquest atorgament d'un “valor especial”, quan s'esdevé “la legitimació de la comunitat”.

Ens servirà com a exemple, coincident geogràficament amb el nostre cas, però allunyada cronològicament, una anècdota sobre les primeres edicions de la Cremada del Dimoni de Badalona. La Cremada es va realitzar per primera vegada el 1940 per iniciativa de Josep Maria Cuyàs, i no hi ha cap referència anterior a un ritual d'aquestes característiques a excepció d'una única anotació, localitzada pel mateix Cuyàs, en el *Calaix de Sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, amb data de 1785, i en què es fa referència a la crema d'un “*figurón*” –no hi ha tampoc referència a cap dimoni- per part d'uns mariners (Mayné, 2015, p. 27-37). Aquesta anotació serviria d'inspiració per crear, a partir del 1940, un nou ritual que, amb les seves evidents transformacions, ha sobreviscut fins l'actualitat. El 1944, però, la Cremada no es va celebrar, la qual cosa va ser objecte de múltiples crítiques, algunes des de la *Revista de Badalona* i recollides per Mayné:

“El pasado jueves se ha celebrado en nuestra ciudad la festividad de San Anastasio Mártir. Siguiendo una antigua tradición, nuevamente reinstaurada, tenía lugar después de acompañar la imagen del Santo, ‘la quema del demonio’. Díganlo los miles de badaloneses que gozosos asistían a ella. Era una verdadera fiesta del pueblo. (...) Este año por unas razones que no quiero saber esta fiesta se ha variado por la de un Festival; es el nombre más pudoroso que se debe haber encontrado para ponerlo en el programa de fiestas, para disimular nombres tan extranjeros como el ‘jazz’ o el ‘hot’.” (p.43)

L'any següent la crítica va continuar en termes força similars:

“Por razones que desconocemos el año pasado fue echada por la borda la costumbre tradicional i substituída por un baile de ritmos exóticos. Se pasó de la tradición badalonesa a la ‘música de negros’ con una facilidad pasmosa.” (p. 43)

Deixant de banda clars paral·lelismes amb el nostre objecte d'estudi, com el rebuig frontal a la presència d'elements culturals que en el seu moment s'han considerat invasius, el que ens interessa d'aquest exemple és mostrar com, malgrat parlem d'un ritual acabat de crear, aquest és assumit com a tradicional i com a propi del col·lectiu. Es parla de *“antigua tradición”*, de *“costumbre tradicional”*, de *“tradición badalonesa”* i fins i tot de *“verdadera fiesta del pueblo”*. És evident que, atenent a criteris històrics, ens seria molt difícil de parlar, en l'època en què es realitzen aquestes declaracions, de tradició, però també ho és que aquestes testimonien clarament la percepció, des d'un punt de vista èmic, de tradicionalitat, d'antigor i fins i tot d'una vinculació ètnicària amb el ritual. És a dir, que existeix un fet vivencial, una relació amb el ritual que el situa, a efectes pràctics, a la mateixa alçada que qualsevol altre, per la qual cosa els criteris històrics resulten, pel que fa al nostre cas, relativament irrellevants. Si bé estarem obligats a mirar cap al passat per tal de comprendre certs processos, aquí evitarem el màxim possible una posició historicista, de manera que no assumirem la tradició com un fet mesurable, sinó com una vivència que, a més, pot ser compartida o no. Així, i atès que precisament una de les preguntes a respondre amb aquesta tesi és què s'està entenent com a tradicional, considerarem aquí la *“tradición”* com un concepte incomplet, el significat del qual completa l'individu o el col·lectiu, subjectes al seu context i a la percepció que tenen del seu propi entorn. Això obliga, per tant, a preguntar-se pel context concret i per com aquest modela la idea de tradició del col·lectiu.

Llorenç Prats ha descrit com els folkloristes catalans del segle XIX van adoptar una idea de tradició que, si bé s'emmarca dins la ideologia pròpia del romanticisme, pren també característiques pròpies vehiculades a través del moviment de la Renaixença (Prats, 1988, p. 169-199). Aquest moviment hauria contribuït a construir una idea de catalanitat basada en un sistema simbòlic que tindria com a eixos principals la llengua, la història, la terra i el ruralisme pairal. La llengua seria entesa com a expressió de l'ànima del poble, que es recuperaria per mitjà de la literatura de nova creació, la recuperació dels clàssics i l'elaboració dels abundants cançoners a l'empara de la idea romàntica de la cançó com a portadora de l'essència profunda i única de cada poble. Aquesta essència es considera continguda, també, en la història, que conté un passat compartit per la totalitat del col·lectiu i al qual s'accedeix a partir d'un historicisme que és alhora vehiculat per una visió mítica, especialment, de l'edat mitjana. A tal efecte, seran nombroses les referències a llegendes situades en aquesta època, i alhora a les ruïnes i als llocs on s'haurien esdevingut gestes històriques. L'al·lusió als llocs concrets, però també als paisatges catalans, i en especial a les

muntanyes, articulen l'associació de la terra amb la identitat col·lectiva. Per últim, el ruralisme pairal, amb la casa pairal com a símbol central, constitueix un subsistema simbòlic que contribueix a subratllar i idealitzar els valors del catalanisme conservador: la societat patriarcal, la religió, la capacitat de treball, el patrimoni, la importància del manteniment dels vells costums, etc.

Els folkloristes del segle XIX, molts d'ells vinculats directament al moviment de la Renaixença, van assumir aquest sistema simbòlic i, de retruc, van contribuir a difondre'l a través de la seva tasca, tant amb els seus discursos com amb els voluntaris o involuntaris processos de selecció, naturalment condicionats per l'ideari que els movia (Ayats, 2010; Díaz Viana, 2002).³ Com anirem veient, aquest sistema simbòlic condiciona, també, gran part dels treballs de recuperació de tot el segle XX i, fins i tot, de la literatura elaborada en les dues dècades passades del present segle, plenament historicista, transmissora de la idea d'un passat compartit homogeni i amb una fixació en l'edat mitjana i en els costums lligats als entorns i pràctiques rurals. Cal entendre, per tant, que la idea de tradicionalitat amb la qual convivim, aquella que condiciona quines pràctiques del nostre entorn entenem com a tradicionals i pròpies, resta encara lligada a aquests factors, i que, per tant, la manera com el col·lectiu completa el significat del concepte de "tradició" estarà estretament vinculada a aquest sistema simbòlic.

Cal recordar, també, com aquest sistema simbòlic i la seva difusió i perpetuació poden constituir, a efectes pràctics, estratègies de dominació, en representar els interessos d'estrats socials molt concrets. En aquest sentit ens parlava Juliano (1986) de la tasca dels folkloristes:

"Evidentemente, dadas unas clases subalternas y una clase dominante, y teniendo en cuenta que los medios técnicos y las instituciones oficiales están, por definición, en manos de esta última, se corre el riesgo de que el estudio que se realice de las elaboraciones populares se haga de una forma distorsionada por los intereses de clase, y peor aún, que se utilice como elemento justificatorio de la dominación.

Así, el estudio del folklore llevado a cabo por la clase dominante no ha pasado nunca de la observación de los aspectos pintorescos, en una especie de paternal aceptación de algo que era valorado como menos significativo que lo propio, pero a lo que se concedía el derecho a sobrevivir. El tradicionalismo conservador tiende, en última instancia, a perpetuar en cada grupo sus pautas de conducta anteriores, lo cual conduce, en una sociedad estratificada, a mantener indefinidamente la estructura de dominación." (p. 7-8)

³ Luis Díaz Viana es refereix, de fet, al cas asturià, però amb referències coetànies i assenyalant l'ancorament en un sistema de valors pràcticament idèntic que condueix a les mateixes circumstàncies.

Per tant, cal preguntar-se no només qui estudia aquestes pràctiques –ja sigui amb mirades cap al passat o analitzant el present-, sinó també qui les produeix, i no només per fixar la mirada als estrats socials als quals pertanyen els integrants de les colles, sinó també a quins representen els diferents ens que participen de la concepció, el disseny i la regulació de la festa. Entendrem, alhora, que els significats atribuïbles als diferents elements de cada ritual poden tenir diferents interpretacions per part dels diferents actors, i alhora que poden mostrar tensions o, fins i tot, contradiccions aparents. Al respecte, Juliano ens esmenta l'opinió de Martino i Lombardi:

“Partiendo de la hipótesis marxista del enfrentamiento de clases, estos autores plantean que la cultura de la clase subalterna ha desarrollado (a veces en forma consciente y explícita, pero más a menudo de manera inconsciente e implícita) una concepción del mundo contrapuesta a la oficial, que tiene, bajo su apariencia inofensiva, una potencialidad cuestionadora. Esto se daría aun en los casos en que sus contenidos explícitos fueran conservadores, pues, por el solo hecho de existir, la cultura popular desmiente la pretensión universalista de la cultura oficial.

Pero esta relación-oposición se da en términos de una influencia mutua prolongada y compleja, que hace que temas, elementos aislados, y aun configuraciones culturales más o menos complejas, pasen de un nivel cultural a otro y sean reelaborados en cada uno de ellos.” (p. 8)

En definitiva, els processos de creació dels rituals que s'entenen com a tradicionals, alhora que la seva autoria i la de les seves modificacions conscients o inconscients al llarg dels anys, seran determinants de cara a analitzar aquestes tradicions, però naturalment restarem condicionats sempre per les dades de què disposem sobre com aquestes han estat creades. En alguns casos parlarem de tradicions l'origen de les quals ens és impossible conèixer, especialment per l'interval de temps que ens en separa, però en d'altres trobarem un naixement localitzable, un moment en el temps en què es crea una tradició, com en el cas anteriorment esmentat de Badalona: és el que Hobsbawm (2002) anomena una “tradició inventada”. Naturalment, el terme proposat per Hobsbawm pot despertar suspicàcies, atès que podríem considerar que qualsevol tradició, per remot que sigui el seu origen, ha estat inventada en algun moment, sigui de manera conscient o no i sigui el procés de creació un període de temps curt o llarg. Tot i així, i al marge de si el terme és el millor, l'autor delimita quins criteris utilitza per considerar-les o no tradicions inventades:

“El término ‘tradición inventada’ se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un

periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez". (p. 7)

En realitat, però, aquí no ens interessen tant el terme en si i aquesta senzilla taxonomia com les característiques que Hobsbawm entén com a inherents a certes tradicions. En el primer cas ens parla de tradicions el procés de creació de les quals comporta un alt grau de consciència, i en aquest sentit podem entendre com a tal el correfoc. Més endavant parlarem més sobre aquest procés, però ens cal avançar ja que es tracta d'una pràctica que, tot i estar basada en altres tradicions i creada –aparentment- de manera accidental, és assumida de seguida com a pròpia per institucions lligades a l'Ajuntament de Barcelona, que el dotarà a partir del 1980 d'una forma, un caràcter i un nom, en un moment en què se cerca tant la recuperació de rituals lligats a una identitat concreta com l'adequació d'aquests a un nou context social que es volia que tingués en la participació ciutadana un dels principals eixos. Pel que fa al segon cas les línies semblen més difoses, però Hobsbawm ens aclareix una mica més a quin tipus de rituals es refereix:

"La 'tradición inventada' implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado. (...) Sin embargo, en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las 'tradiciones inventadas' es que su continuidad con este es en gran parte ficticia. En resumen, hay respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria. Es el contraste entre el cambio constante y la innovación del mundo moderno y el intento de estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de este como invariables e inalterables, lo que hace que 'la invención de la tradición' sea tan interesante para los historiadores de los dos siglos pasados." (p.8)

Certament, l'existència de normes explícites o implícites, així com el caràcter simbòlic, serien característiques que podríem adjudicar a qualsevol tradició, però entenem que aquí pren molt protagonisme una voluntat clara, en el procés de construcció del ritual, de vinculació a un passat històric que es manifesta en la forma que aquest pren. La tradició inventada es diferenciaria fonamentalment, així, per aquesta voluntat de continuïtat amb un passat històric, malgrat la continuïtat pugui resultar en molts aspectes fictícia.

Si el cas del correfoc era un clar exemple de tradició inventada en el primer sentit ofert per Hobsbawm, el seu acompanyament musical ho seria en el segon. Mentre que els trets essencials del correfoc van quedar definits durant els seus primers anys i de manera força guiada per ens públics, les diferents maneres d'acompanyar-lo musicalment han quedat en mans dels membres de les colles –i en certs moments modelades per agents externs, però d'això en parlarem més endavant-, de manera que hi ha hagut un procés lent i difícil de reconstruir des de la nostra posició actual. D'aquest procés n'han resultat diferents models d'acompanyament, alguns dels quals, des del punt de vista dels seus executants, es consideren més adequats que altres, i aquesta consideració parteix, precisament, de la seva suposada vinculació amb un passat històric que cal respectar.

Aquesta necessitat d'invariabilitat i la voluntat de connexió amb el passat, a les quals fan referència constant, ja sigui de manera directa o indirecta, els actors que formen part del fenomen que ens ocupa, ens obliga a preocupar-nos alhora per dos problemes més: el de la construcció identitària i el de la perspectiva històrica.

5.4. Construcció identitària

És clar que existeix una relació estreta entre els rituals als quals ens estem referint –relacionats amb diables i bestiari de foc, però també altres elements festius– i una idea d'identitat en un sentit ètnicari. Diversos autors s'hi han referit des de punts de vista diferents (Grau, 2003; Kammerer, 2014; Prats, 1988; Ramis, 2017)⁴, però es tracta d'una relació que no escapa a cap persona que conegui mínimament la realitat catalana, tal com sintetitzava una membre d'una colla en preguntar-li si creia que calia cuidar que el repertori que tocaven amb la colla fos tradicional: “Sí. És identitat; té diables.” Així, la relació es dona normalment per feta i analitzarem més endavant fins a quin punt hi ha acord en els límits d'aquesta relació, però cal considerar que la vessant identitària es mou, de fet, més enllà dels sentiments ètnicaris vinculats a la catalanitat, relacionant-se alhora amb altres aspectes de manera transversal.

Per tal d'abordar aquesta qüestió ens referirem a un cas similar i molt proper al nostre i descrit per Jaume Ayats (2004): el de les ballades setmanals del cicle de Danses a la Plaça del Rei. L'entendem aquí com a similar i proper perquè té lloc a Barcelona, però també per altres motius. En primer lloc, perquè aquest suposa un fenomen pràcticament contemporani, en haver nascut en el mateix context de recuperació de tradicions –aquestes “ballades” es van iniciar el 1985

⁴ El treball d'Andreu Ramis se centra en el cas concret de les Illes Balears, però el seu enfocament, que tracta en conjunt els antecedents de les Illes i el del Principat, el fa extrapolable al nostre cas.

(Marimon, 2004)- i haver-se mantingut també fins a l'actualitat. En segon lloc, perquè es tracta d'un fenomen en què els actors fan al·lusió a una suposada tradicionalitat que no es veu reflectida totalment en les pràctiques. Es parla de músiques tradicionals, de grups de música tradicional i de danses tradicionals, donant per fet que es tracta de tradicions pròpies, mentre que s'hi poden veure composicions originals, gèneres originaris d'altres cultures i pràctiques modelades per tal de ser adequades al context.

Sobre aquest darrer fet, Ayats relata, per mitjà dels testimonis, com els participants d'aquest ritual entenen i viuen les pràctiques com a tradicionals, com a pròpies del col·lectiu, però proposa, alhora, que aquests mateixos participants són relativament conscients que el que estan fent no està vinculat històricament amb ells. La vivència d'aquestes pràctiques com a tradicionals els estaria servint de pretext per construir junts un passat imaginat que els identificaria com a col·lectiu, però aquest passat compartit no els identificaria tan sols en un sentit ètnicari, atès que la vivència vindria acompanyada d'un rebuig a les propostes culturals majoritàries i de consum massiu. Es tracta, doncs, de la construcció en comunitat d'una realitat alternativa en què certs valors s'exalten com a contraposició a uns valors dominants i uns models de consum cultural que són rebutjats, i amb ells les pràctiques musicals que els acompanyen.

Veiem, així, com aquesta construcció de l'element significant es realitza a través de l'adopció de pràctiques, però també del rebuig a elements que es consideren inadequats, i precisament en l'objecte de la nostra recerca observem que es fa al·lusió a com cal fer les coses, però, sobretot, a com no s'han de fer, i aquestes pautes i límits acaben de donar forma a les pràctiques, però també al seu significat. En paraules de Martí (1996b):

“La historia musical de un país, de una cultura o de un grupo humano en general no se deduce tan sólo de las realizaciones concretas: sus instrumentos, estilos, obras creadas, etc., sino también a partir de lo que no se hace, de lo que se calla o de lo que se rechaza.”

(p. 257)

Martí parla, en aquest cas, dels patrons de rebuig, que defineix com *“aqueel complejo de elementos de signo cultural que declara ‘no deseable’ una unidad cualquiera del amplio espectro fenoménico del hecho musical”* (p. 258). Per a Martí, un patró de rebuig es caracteritza perquè hi apareixen un element musical que es rebutja, un component ideacional que en justifica aquest rebuig, un àmbit de pertinença que delimita el grup humà en què el patró apareix i un àmbit d'incumbència que marca en quin entorn o context el patró funciona (p. 258-263). Estaríem parlant, així, i si volem pensar-ho en un llenguatge més visual, de quatre cares d'un mateix

tetraedre; no podem explicar-lo correctament si ens limitem a fixar la vista en l'element rebutjat, sinó que ens caldrà també tenir en compte els diferents factors que el justifiquen i el limiten, perquè aquests ens haurien d'oferir indicis sobre a partir de quins paràmetres es construeix –o es dilueix- la imatge que el col·lectiu té d'ell mateix. Pel que fa al nostre objecte d'estudi, i a partir del que podem sentir en les converses entre membres de diferents grups de foc, podríem entendre que el patró de rebuig cap als ritmes afrobrasilers es dona senzillament a causa del que consideren un abús, però un cop analitzat el repertori dels que els rebutgen, influït de manera claríssima per altres elements culturals que pel mateix raonament podrien considerar igual d'invasius, les preguntes es fan evidents. L'anàlisi del patró de rebuig, així, haurà d'incorporar respostes sobre com aquest es justifica, però també sobre per què queda limitat a unes pràctiques mentre que en permet unes altres, atès que tant el rebuig com l'acceptació ens parlen sobre nosaltres mateixos. Martí apunta al respecte:

“Para una cultura, es tan sintomático aquello que se acepta como aquello que se rechaza, y la gran ventaja que para el analista poseen los patrones de rechazo frente a los de afirmación es que muy a menudo –tanto individual como socialmente- se es más consciente de lo que se rechaza que de lo que se acepta. Los patrones de rechazo forman parte de la evolución de todo sistema cultural, el cual puede explicarse a partir de la confrontación dialéctica que se produce a todos los niveles entre patrones de rechazo y patrones de afirmación.” (p. 258)

Aquesta confrontació estableix, així, els atributs positius i negatius que conformen concepcions sobre què és –o no és- la tradició o què és –o no és- la identitat, però també altres conceptes que *a priori* podrien semblar més senzills, com el de correfoc o el de colla de diables. Alhora, en ser dialèctica, ho fa paulatinament, de generació en generació, característica que Durkheim (1990) assenyalava com a significativa de la representació col·lectiva:

“Les représentations collectives sont le produit d'une immense coopération qui s'étend non seulement dans l'espace, mais dans le temps; pour les faire, une multitude d'esprits divers ont associé, mêlé, combiné leurs idées et leurs sentiments; de longues séries de générations y ont accumulé leur expérience et leur savoir. Une intellectualité très particulière, infiniment plus riche et plus complexe que celle de l'individu, y est donc comme concentrée. On comprend dès lors comment la raison a le pouvoir de dépasser la portée des connaissances empiriques. Elle ne le doit pas à je ne sais quelle vertu mystérieuse, mais simplement à ce fait que, suivant une formule connue, l'homme est double. En lui, il y a deux êtres : un être individuel qui a sa base dans l'organisme et dont

le cercle d'action se trouve, par cela même, étroitement limité, et un être social qui représente en nous la plus haute réalité, dans l'ordre intellectuel et moral, que nous puissions connaître par l'observation, j'entends la société.” (p. 22-23)

Les representacions col·lectives que envolten l'objecte d'estudi serien, per tant, un producte social construït en el temps, de la mateixa manera que, segons entendrem aquí, es construeixen socialment i en el temps uns rituals –correfocs, tabalades, assajos, etc.- que han de mostrar, des d'un o altre punt de vista, coherència amb aquestes representacions col·lectives i les categories conceptuals que contenen.

5.5. Perspectiva històrica

Així, i malgrat aquesta recerca parteix d'un punt de vista sincrònic, requerirà també –segurament com qualsevol altra- d'una perspectiva diacrònica que ens ajudi a comprendre certs processos que han conduït fins a l'aspecte actual de l'objecte d'estudi, i que no seria eludible sense cometre, ben segur, errors derivats del desconeixement de fets que han pogut anar-lo modelant durant les darreres dècades i que poden no aparèixer en els discursos actuals. Alhora, però, aquesta perspectiva diacrònica ens ha d'ajudar a comprendre com, paral·lelament a la seva construcció formal, s'ha anat edificant la seva representació col·lectiva.

Cal aclarir que aquí es treballarà en aquesta perspectiva diacrònica des d'una doble vesant, atenent a la diferent naturalesa de la relació dels actors amb els fets segons el tram temporal que s'estigui tractant, i en aquest cas delimitarem una separació força clara entre allò que fa referència, d'una banda, a la història dels balls de diables en general, des dels seus orígens fins a les darreries del segle XX, i de l'altra a la de la seva adaptació a la Barcelona postfranquista, el correfoc, des de la seva creació fins a l'actualitat. Pel que fa a la primera d'aquestes dues etapes, s'ha optat per tenir molt en compte la naturalesa indirecta de la connexió dels actors del nostre objecte d'estudi, en el sentit que aquesta es limita a la literatura –la reconstrucció històrica duta a terme principalment per folkloristes i historiadors- i a certs discursos al respecte, és a dir, la transmissió oral de coneixement i idees, ja sigui provinent o no d'aquesta tasca de recollida i divulgació de les dades. Malgrat la distància que separa els tabalers i les tabaleres de les colles del Barcelonès amb els fets transmesos, que podrien per tant conduir a pensar que aquestes referències històriques desborden els nostres objectius, cal tenir molt en compte l'al·lusió que sovint fan a aquestes pràctiques en defensar el vincle de la seva tasca amb la tradició. El coneixement i la percepció que tinguin dels balls de diables des d'una perspectiva històrica, per tant, ens són de coneixement necessari en tant que ens ajudaran a comprendre quin és el model

de ball de diables que es formen i com la percepció subjectiva de la seva evolució històrica pot estar col·laborant en la creació del discurs i dels símbols. En altres paraules, la utilitat de la perspectiva diacrònica no derivarà aquí de prendre-la com a història, sinó de considerar-la com a mitologia.

Ens estem agafant a la idea suggerida per Lévi-Strauss (2012, p. 67-77) segons la qual el que anomenem “història” ha substituït la mitologia. Malgrat Lévi-Strauss defensa aquesta idea amb l’objectiu de presentar la mitologia de les societats “àgrafes” com un tipus diferent d’història, aquí la utilitzarem en sentit invers per oferir una reconstrucció històrica dels balls de diables que no obeeirà a un interès per una veritat demostrable i demostrada, sinó més aviat per la veritat consensuada o compartida. És a dir, que si bé no discutirem l’interès de contrastar amb fonts primàries el que s’ha dit i escrit sobre els balls de diables, el que aquí es busca no és una història “real”, sinó la versió de la història que tenim i, per tant, tenen a l’abast els actors del nostre objecte d’estudi. Això implica que, tot i que durant la redacció s’anirà oferint informació d’aquelles dades que puguem considerar dubtoses per tal de no deixar de banda una mirada crítica sobre la informació de què disposem, demanarem a qui llegeix que participi de l’exercici de prendre les informacions aportades no com a història, en el sentit clàssic del terme, sinó com una visió mitològica del passat. Amb aquesta perspectiva en ment, la versió de la història més difosa o acceptada serà la que prendrem com a més rellevant per al cas que ens ocupa, atès que serà la compartida pel col·lectiu que crea i modela els acompanyaments musicals del correfoc.

Pel que fa a l’etapa de recuperació de tradicions i la invenció i manteniment del correfoc –és a dir, des de finals de la dècada dels setanta del segle XX fins l’actualitat-, considerarem que existeix un vincle més o menys directe entre els subjectes que formen part de l’objecte d’estudi i aquests fets, ja sigui per estar-hi implicats directament o per haver estat receptors d’una herència cultural transmesa durant aquest temps per una generació amb la qual encara interactuen. Aquesta diferent naturalesa pel que fa a la relació dels fets va conduir, en un principi de la recerca, a una concepció molt diferent d’aquest tram temporal, en el sentit que les dades obtingudes s’estaven entenent com a molt més fiables a l’hora de prendre-les com a certes. Tot i així, i a mida que es va anar aprofundint en la recol·lecció de dades i l’anàlisi dels repertoris, van anar aflorant abundants contradiccions pel que fa, especialment, al tram que ocupen les dècades dels anys vuitanta i noranta del segle passat. Alguns aspectes fonamentals de la visió que els tabalers i tabaleres expressaven –i aparentment compartien- sobre un passat del qual es consideren hereus, així, semblaven quedar desmentits quan parlàvem amb alguns informants vinculats directament amb els inicis del correfoc i els primers anys del seu acompanyament musical, però també en el moment de contextualitzar la creació i evolució dels repertoris. Altre cop, doncs,

evitarem d'ometre les dades que no semblin fonamentades i, ben al contrari, les utilitzarem per posar en contrast les diferents visions del passat que obtenim a partir d'unes o altres dades i que, en definitiva, ens oferiran dues històries, que entendrem com a memòria èmica i memòria ètica.

Pel que fa al que anomenem memòria ètica, aquesta ens és fonamental per comprendre els processos que han conduït a l'acompanyament musical de les colles de foc del Barcelonès tal com el coneixem actualment. Com veurem més endavant, el context sociocultural, les intervencions institucionals, els contactes amb altres manifestacions culturals, etc., són dades clau per a la comprensió del fenomen que ens ocupa i, per tant, el nostre interès per les dades demostrables serà major en aquest tram temporal que en l'anterior. Però aquestes mateixes dades ens poden aportar molta informació quan són contrastades amb el que considerem aquí memòria èmica, la construcció mítica d'un passat que, malgrat molt proper cronològicament, i pels motius que sigui, ha estat modificat al llarg de les darreres quatre dècades. Entenem, també, que els llocs històrics en els quals trobem les divergències entre una i altra visió del passat poden conduir-nos a aspectes clau de la construcció simbòlica de la pròpia imatge, en el sentit que les alteracions patides poden ser degudes a omissions repetides en la seva transmissió oral –per considerar-se irrellevants o no desitjables, per exemple- o a pressupòsits, però, en tot cas, poden estar atenent a factors ideològics. En altres paraules, de la mateixa manera que el passat ens explica el present, entendrem que la cosmovisió actual pot explicar també la nostra visió del passat, deixant-hi una empremta que ens hauria d'ajudar a comprendre el fenomen.

Hem de deixar clar, però, que aquesta divisió entre una història èmica i una d'ètica parteix del pressupòsit que estem sabent diferenciar les dades que atenen a realitats tangibles en moments històrics als quals no podem accedir i, si bé en alguns casos disposem d'alguns documents que podem considerar molt fiables, normalment estem recorrent a testimonis que poden estar condicionats, també, per una visió del passat modificada al llarg del temps. Alhora, és important tenir en compte que, en tots els casos, qui duu a terme la recerca està subjecte també a una visió èmica de la realitat, que en aquest cas, i atès que es comparteix l'entorn cultural, és compartida amb els actors de l'objecte d'estudi. Són condicionants dels quals, evidentment, no ens podem desfer, però és important tenir-los en compte per tal de mantenir permanentment en suspens qualsevol asseveració a l'hora de diferenciar el que considerem èmic del que considerem ètic.

6. Mètodes utilitzats

Durant aquesta recerca s'han utilitzat mètodes molt diversos i, a banda d'una lògica cerca bibliogràfica de treballs previs relacionats amb el fenomen o que poguessin presentar paral·lelismes, s'han dut a terme tasques que podem classificar, a grans trets, en tres grans blocs:

- Anàlisi dels acompanyaments musicals.
- Treball de camp.
- Reconstrucció diacrònica.

Abans d'aprofundir en aquests mètodes i en les eines utilitzades, però, considerem necessari descriure el grau de proximitat del mateix investigador amb l'objecte d'estudi, ja que aquest ha estat un condicionant a l'hora de decidir com i quan es duien a terme les diferents accions.

6.1. Grau de relació amb l'objecte d'estudi

Com hem avançat anteriorment, es comptava amb cert coneixement previ del fenomen, atès que la meua formació com a percussionista s'havia iniciat en una colla de diables de la qual vaig formar part entre el 1999 i el 2004. Des de 2004, he format part d'un grup de percussió sense vinculació directa amb cap grup de foc, tot i que de vegades participava en actes on coincidia amb aquests. Alhora, la meua vida professional, dedicada a la docència, m'havia conduït a formar percussionistes en llocs on estava en contacte constant amb membres de colles de foc.

Des d'un principi, això va ser entès com un avantatge més que com un problema, ja que estaria avesat al llenguatge i a la manera de funcionar d'aquests grups, alhora que coneixeria parcialment els tipus de repertoris existents i, naturalment, com a percussionista, comptaria amb suficients coneixements tècnics com per poder copsar certs aspectes de l'execució d'aquests repertoris en aquests contextos. Alhora, però, era clar que aquest coneixement *a priori* podia ésser perillós en tant que posava en perill l'objectivitat –es podia estar partint de prejudicis en el sentit més ampli del terme– i podia alhora fer invisibles certes dades –el coneixement previ d'un fenomen pot eliminar la capacitat de percebre una dada com a significativa, precisament perquè aquesta es

dona per feta i queda normalitzada. És per això que en alguns moments l'elecció d'unes o altres eines s'ha dut a terme decantant la balança cap a les que suposaven una recollida de dades i una anàlisi que partís del supòsit que el coneixement previ no existia. Això s'ha dut de vegades fins a un extrem que podria jutjar com a absurd qui conegui prèviament l'objecte d'estudi, però alhora s'ha considerat un criteri necessari tant per garantir la transparència com per evitar la contaminació de la recerca amb pressupòsits que podien conduir a conclusions errònies.

La posició adoptada, que en principi es va jutjar com a perfectament assumible, va canviar sensiblement quan el grup de percussió del qual encara formo part -Kabum- va començar a rebre invitacions d'una colla del barri – el Drac de Gràcia- per col·laborar amb ella, presentant-se així el perill de passar d'una posició propera, però no implicada, a ser part activa del fenomen en estudi. Els criteris de delimitació de l'objecte d'estudi impedié, cal dir-ho, acabar essent el propi objecte d'estudi, atès que es tractava d'una formació no vinculada directament a una colla i amb un repertori no concebut directament des del supòsit que s'acompanyarien actes de foc, característiques que ja hem dit que considerariem indispensables per entrar en la mostra. Tot i així, era evident que existia una possibilitat que aquesta participació activa influís de manera negativa en la recerca, ja fos per estar col·laborant en la forma donada als rituals o perquè fer-ho significava, a la força, mostrar l'adopció d'unes pràctiques en detriment d'unes altres, amb el conseqüent perill d'estar autosignificant-se de cara als subjectes en estudi. La decisió sobre com abordar aquests perills, finalment, va ser la d'assumir amb normalitat els actes als quals el grup era convidat, però evitant la participació pròpia en alguns d'ells –no la del grup, que era una decisió que no em pertocava a mi- quan l'autosignificació del grup hi jugués un paper important. Era clar, per exemple, que no podia participar activament en un concurs de grups de percussió tal com aquests estan concebuts actualment, amb un sistema de categories que obliga en certa manera a definir i posicionar el grup a partir de certs paràmetres.

Al meu entendre, i un cop superat el llarg període de recopilació de dades, cal concloure que aquests condicionants han estat portadors de molts més avantatges que desavantatges. Finalment, l'assistència a actes de foc com a participant actiu ha suposat un complement molt valuós a la tasca feta com a mer observador, atès que ha obert portes a moltes converses amb membres de les colles, a veure des de dins com s'organitzen, com interactuen entre elles i, a la fi, a compartir i comprendre des de dins la vivència d'uns rituals en els quals, tot i haver-ne participat amb anterioritat, no ho havia fet amb l'ull posat a les possibles respostes a les nostres preguntes. Algunes de les converses i observacions realitzades en aquest context es veuran reflectides en els següents capítols i, com es podrà veure, resulten sovint valuoses en el sentit que serien difícils d'aconseguir sense una participació activa en els esdeveniments. Alhora,

aquesta circumstància ha permès copsar com i en quin grau els membres de les colles actuen de diferent manera quan es relacionen amb un investigador que consideren un observador extern de quan l'estan considerant com a part del seu propi col·lectiu.

6.2. Anàlisi dels acompanyaments musicals

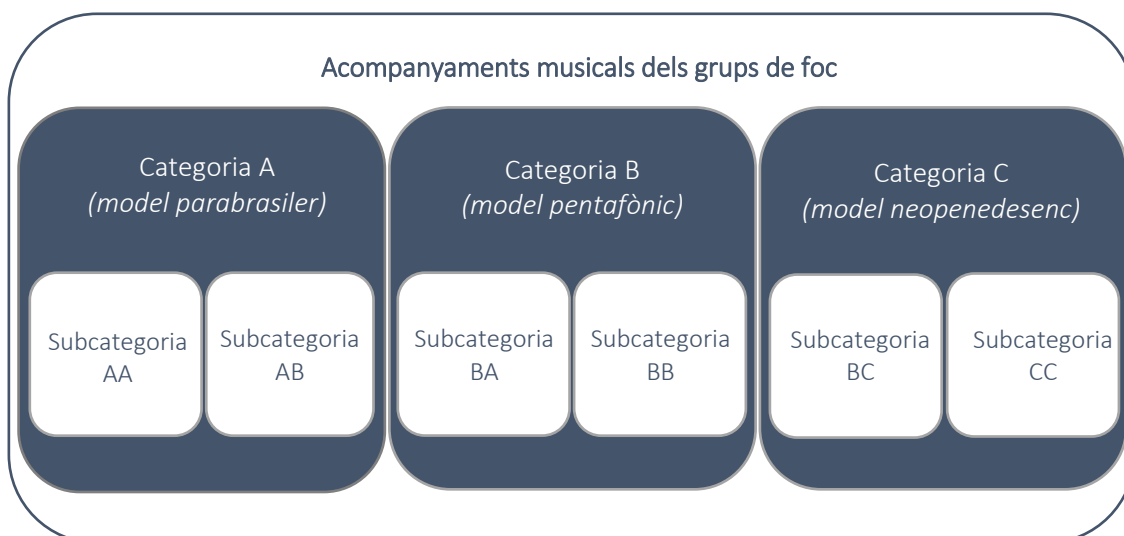
6.2.1. Sistema de categorització

Un dels primers problemes que se'ns va presentar va ser, sens dubte, com delimitar els diferents models d'acompanyament musical. Se'ns parlava de grups "de tradicional" i de grups "de batucada", i de les primeres converses amb els membres d'algunes colles semblava que es podia extreure la conclusió que es parlava de models molt clars. Això entrava en contradicció, però, amb les observacions que anàvem realitzant sobre el terreny, assistint a actes de foc. La realitat és que, malgrat era molt clar que existien dos extrems molt copsables a simple vista, amb instrumentacions i repertoris fàcilment diferenciables per les seves característiques, hi havia també una gran quantitat de formacions que utilitzaven elements dels dos models, hibridant-los, la qual cosa plantejava un problema quan ens vam proposar contrastar-los tant a un nivell formal com a un nivell ideològic. Esdevenia necessari, doncs, trobar una manera de delimitar els diferents models d'acompanyament i que aquesta es basés en criteris objectius, tot i que era clar que havia de recollir també el punt de vista subjectiu dels membres de les colles. A tal efecte, van resultar molt útils els enregistraments de diferents actuacions durant el Concurs Barcelona Percussió, disponibles en aquell moment –no actualment- al web de l'esdeveniment.

Aquest concurs, el primer del seu tipus a Catalunya i un referent per a moltes formacions del Barcelonès, s'ha organitzat des de la seva primera edició, el 2005, en dues categories: la categoria "tradicional del món del foc", centrada en les sonoritats que es consideren pròpies dels grups de foc, i la categoria "lliure", enfocada a la resta de tipus de formacions de percussió de carrer (Grup Torxa, 2015). Enteníem que, quan una colla s'inscrivía per participar en una o altra categoria, estava fent en certa manera una autodefinició, en el sentit que participaria a la categoria "tradicional del món del foc" si creia que tocava un repertori adequat per a un grup de foc i a la categoria "lliure" si no ho considerava d'aquesta manera. Tot i que alguns dels grups participants no s'ubicaven al Barcelonès, la visualització dels enregistraments havia de permetre establir uns criteris generals sobre quan es considera que el repertori executat està respectant la tradició. Per establir aquests paràmetres es van analitzar els vídeos dels finalistes de les edicions 5a i 9a del concurs, celebrades el 2010 i el 2014 respectivament. Es buscaven les edicions més properes temporalment, però també que els arxius disponibles mostressin les actuacions de formacions

finalistes, entenent que les que no haguessin respectat certs paràmetres de “tradicionalitat” haurien tingut poques possibilitats d’arribar a la final de la categoria “tradicional del món del foc”, atès que el jurat ho hauria pogut sancionar. Les edicions més recents amb arxius disponibles de tots els finalistes van ser, per aquest motiu, les escollides.

L’anàlisi d’aquests enregistraments audiovisuals va permetre establir les característiques de dues grans categories molt diferenciades que es corresponen amb el que des d’un punt de vista èmic trobem anomenat, en general, com a “batucada” i “tradicional”, però que no ateniïen completament a la diversitat observada durant el treball de camp. Aquesta diversitat i la gradació de tipus de repertori entre un i altre extrem no només dificultava la classificació d’alguns grups, sinó que també podia estar assenyalant, i calia comprovar-ho, l’existència d’una major varietat de maneres d’entendre l’acompanyament musical dels grups de foc que el que semblava inicialment. És per aquest motiu que es va decidir dividir cada categoria en dues subcategories que reflectissin aquestes gradacions. D’aquesta manera, es van establir les característiques d’una gran categoria A, que abastaria els grups del que aquí anomenarem model parabrasiler, i una gran categoria B, que correspondrà al que anomenem model pentafònic. Alhora, aquestes categories es dividrien cadascuna en dues subcategories: AA i AB per a la categoria A, i BA i BB per a la categoria B. Més endavant, i atesa l’evolució que estava mostrant l’univers que descrivíem, es va decidir incloure al sistema una nova categoria C, que hem anomenat model neopenedesenc i que suposaria la reaparició d’un model que fins fa pocs anys es mostrava com una pràctica gairebé desapareguda en la zona en què ens hem centrat, malgrat amb alguna excepció. Aquesta categoria, malgrat comptava amb poques colles, seria dividida també en dues subcategories BC i CC.



Més endavant, quan emprenguem la tasca de descriure amb detall els diferents models, precisarem quins han estat els criteris concrets per adjudicar categories i subcategories als diferents grups i colles, però cal aclarir des d'aquest moment algunes normes que governen aquest sistema de categorització. En resum, el sistema de categories i subcategories:

- Remet a un punt de vista èmic.
- És autoavaluable.
- És necessàriament mòbil.

La taxonomia que aquí es proposa no vol representar una opinió sobre quina seria la manera idònia de diferenciar els diferents models d'acompanyament ni, molt menys, quin nivell de tradicionalitat o d'adequació a la tasca a desenvolupar en un grup de foc presenten, sinó ser el reflex de com són viscuts i considerats pels mateixos tabalers i tabaleres. És a dir, que quan establím criteris, per exemple, per distingir les característiques entre les categories A i B, el que aquí es pretén no és delimitar què podem considerar "batucada" i què "tradicional", sinó a partir de quines característiques els mateixos membres de les colles estan diferenciant quan s'està fent "batucada" de quan s'està fent "tradicional". És a dir, que es tracta d'un punt de vista ètic sobre els criteris a partir dels quals els tabalers i tabaleres estan discriminant en categories conceptuals les diferents formacions, i per tant la nostra classificació remet, de fet, a un punt de vista èmic.

Això vol dir, alhora, que els mateixos resultats extrets a partir d'aquests criteris poden servir d'indicadors de fins a quin punt aquests criteris són vàlids, és a dir, si reflecteixen la perspectiva èmica. Si el sistema de categorització és vàlid, haurem d'entendre que les dades que obtinguem a partir d'aquests haurien de mostrar resultats coherents, com a mínim, quan s'aborden temes com el de la tradicionalitat. Si no mostren aquesta coherència, entendrem que els criteris no eren vàlids i, per tant, que cal modificar-los. És en aquest sentit que considerem el sistema autoavaluable: els resultats que ofereix serveixen d'indicador del seu propi grau de validesa. Aquest és un aspecte que pot semblar contradictori, perquè estem partint del judici de si ens sembla que els resultats que ens ofereix una eina són adequats o no, però aquí estàvem partint ja d'un ítem, el de la tradicionalitat percebuda en els acompanyaments musicals, del qual en coneixíem *a priori* una percepció èmica que volíem que fos justament el punt de partida del sistema de categorització. És a dir, que sabíem que uns acompanyaments musicals eren percebuts com a més tradicionals que uns altres, i si no s'hagués reflectit com a mínim aquest aspecte en els resultats hauria volgut dir que el sistema de categories i subcategories fallava.

Ara bé, aquest sistema de categorització pot en un altre moment no atendre a la realitat del fenomen i és, per tant, modificable en el sentit que el podem –i haurem de– modificar tant com

calgui per tal d'adequar-lo el màxim possible als objectius als quals pretén servir, però també en el sentit que la realitat subjectiva de les persones involucrades pot canviar amb el pas del temps. Els mateixos elements que ara poden estar establint fronteres des d'un punt de vista èmic podrien variar el seu grau de rellevància o ser substituïts per uns altres. Si volguéssim utilitzar el sistema d'aquí a vint anys, per exemple, i fins i tot si els acompanyaments musicals mostressin idèntic aspecte des d'un punt de vista formal, els criteris de classificació s'haurien de revisar per tal d'adequar-los als possibles canvis en allò que certes característiques signifiquen per als seus executants. Com veurem més endavant, els diferents models d'acompanyament musical han passat ja –i cal suposar que passaran- per processos de resignificació. Alhora, i assumint el risc de subratllar una evidència, cal apuntar que aquests mateixos criteris que considerem aquí funcionals podrien no ser aplicables en altres zones geogràfiques on, tot i presentar models formalment similars, aquests podrien relacionar-se simbòlicament de maneres diferents.

6.2.2. Anàlisi dels models

L'anàlisi dels diferents models d'acompanyament musical s'han fet principalment a partir d'enregistraments durant el treball de camp –en una primera fase tan sols sons i posteriorment també audiovisuals-, de la visualització de documents audiovisuals en línia, de la recopilació de repertoris escrits i a partir dels escassos enregistraments d'estudi d'algunes formacions.

En total, s'ha comptat amb l'enregistrament sonor complet de 17 assajos de formacions diferents -unes 36h- i de 19 actuacions completes -unes 40h- realitzat durant el treball de camp, a banda d'altres enregistraments puntuals en actes que atenien a diferents objectius. Pel que fa als documents audiovisuals, s'havien enregistrat 7 actuacions completes de diferents formacions, a banda d'haver enregistrat també, des de punts fixos, la Passejada de Bèsties de la Mercè de 2019 i l'edició del Concurs Barcelona Percussió que va tenir lloc el mateix any. Alhora, altre cop, es van realitzar també alguns enregistraments de més curta durada que obeïen a objectius específics diversos. També vam poder comptar amb enregistraments que dues de les colles havien fet dels seus propis assajos.

Pel que fa al repertori escrit, també analitzat, nou colles ens han fet arribar part del seu repertori transcrit per ells mateixos -un total de 50 peces, algunes d'elles incompletes-, a banda que hem pogut accedir als repertoris complets de dues formacions a partir de les publicacions de la col·lecció Músiques de Tabalers (Atabalament, 2015; Percúidium, 2018).

Aquesta anàlisi ha presentat diferents naturaleses:

- Descriptiva
- Comparativa
- Diacrònica
- Semiòtica

L'anàlisi descriptiva cercava condensar les característiques comunes als acompanyaments que pertanyien a un sol model. Ens referim aquí als repertoris i a les instrumentacions, però també a molts altres elements que van més enllà de l'objecte sonor en si, de manera que s'ha fet al·lusió també a aspectes relacionats amb la totalitat de la posada en escena: instrumentació, abillament, actitud corporal, grau d'interacció amb el públic, etc. Aquestes característiques han estat útils per fer un retrat de cada model, però també, en la fase d'anàlisi comparativa posterior, per identificar punts en comú i de divergència entre uns i altres models.

L'anàlisi diacrònica ha estat realitzada a partir de fonts de diferents naturaleses –documentació escrita, entrevistes, repertoris transcrits, enregistraments, etc.- i ha tingut com a objectiu reconstruir quina ha estat fins ara l'evolució dels diferents models, tant per conèixer el camí recorregut per cadascun d'ells fins arribar al moment actual com per tenir una idea de fins a quin punt aquests camins han estat independents o interrelacionats.

Per últim, l'anàlisi semiòtica ha tingut lloc, principalment, a partir dels discursos dels mateixos tabalers i tabaleres. El treball de camp va oferir moltes dades sobre aspectes que s'estaven considerant rellevants de cara a que els acompanyaments musicals resultessin adequats al correfoc, la qual cosa ens va permetre delimitar diversos camps conceptuals i cercar possibles relacions amb els aspectes formals d'aquests acompanyaments. Aquests mateixos camps conceptuals han estat posats en contrast amb els acompanyaments musicals que en general es consideraven adequats, però també amb aquells que es consideraven inadequats, per tal de veure fins a quin punt el que es considerava inadequat podia estar remetent o no a un mateix entramat simbòlic.

6.2.3. Criteris per a la transcripció

A partir del moment en què iniciem la descripció dels diferents models d'acompanyament musical s'oferiran nombroses transcripcions de fragments de repertori per tal d'il·lustrar el contingut del text. Com hem dit, aquestes transcripcions han estat realitzades a partir d'enregistraments sonors o audiovisuals i, ocasionalment, de repertori escrit. En el cas de les transcripcions realitzades a partir dels enregistraments realitzats durant el treball de camp, s'ha apostat per transcripcions

que fugissin de simplificacions i que fossin el màxim de fidels al que estava sonant, creient que era important, per exemple, reflectir la tècnica utilitzada en tocar, atès que l'efecte sonor produït en tocar pot canviar substancialment i, per tant, també el seu significat. Ens disposem a posar en contrast diferents models a partir de les seves instrumentacions i de les seves lògiques mètriques, però també dels processos simbòlics i estats emocionals que poden provocar i, per tant, ens pot ser molt útil mostrar quan un mateix instrument es fa sonar d'una manera o d'una altra. Alhora, s'ha volgut ser molt escrupolós pel que fa a les ornamentacions, pel fet que les maneres concretes d'executar-les contribueixen, també, en la construcció del llenguatge propi del model. Aquests criteris han obligat a l'elaboració d'un sistema de signes gràfics que fos aplicable a tots els models i instrumentacions i que poguessin reflectir de la manera més senzilla i visual possible, però també unitària, la sonoritat dels fragments transcrits, per la qual cosa hem inclòs una llegenda just a l'inici de l'exposició dels resultats de l'anàlisi ([8.2. Signes utilitzats](#)).

Ara bé, cal advertir que aquesta pretesa fidelitat imposa també, i especialment quan s'ha treballat amb més d'un enregistrament per a una mateixa peça, l'obligació de dur a terme eleccions. Malgrat parlem en general de repertoris força tancats pel que fa als patrons i a les estructures, sovint veiem diferències entre una i altra execució, especialment pel que fa a les ornamentacions o als passatges d'improvisació. I això mateix condueix, també, a considerar que quan hem transcrit a partir d'un sol enregistrament el resultat aconseguit és sempre una possible i única versió d'una peça que, si tornéssim a sentir, podria contenir diferències. L'ús d'una o altra tècnica pot ser volguda o accidental, així com pot dependre de qui en sigui l'executant. Una ornamentació pot estar prevista *a priori* o ser fruit de l'espontaneïtat del directe. Fins i tot l'estructura d'una peça pot ser tant un pacte previ com l'atzarosa conseqüència d'una distracció durant l'actuació. És a dir, que quan presentem una transcripció d'aquest tipus haurem de ser prudents, tant de cara a suposar que aquesta reflecteix exactament el que volia l'instrumentista o la persona que ha compost la peça com a entendre que allò és el que sentiríem en totes les seves execucions. Alhora, hem de reconèixer que la mateixa naturalesa de les transcripcions, a partir d'enregistraments, pot haver conduït en alguns casos a errors. En molts casos es fa difícil distingir què fa cadascuna de les diferents veus, de vegades molt nombroses, i fins i tot en els casos dels enregistraments de vídeo difícilment un mateix pla aconsegueix copsar alhora el que fan tots els intèrprets, ja que parlem sovint de formacions molt grans. Si bé quan ha aparegut aquest problema s'ha provat de recórrer a altres enregistraments, de vegades ha calgut transcriure a partir de pressupòsits, per exemple entenent que el patró que seguia una de les veus es continuava repetint. Hem de contemplar, per tant, la possibilitat que algun d'aquests pressupòsits fos desencertat, així com la possibilitat que la superposició de diferents veus de

timbres similars hagi conduït a confusions. Tot i així, hem evitat al màxim la utilització dels casos que presentaven clarament aquests riscos de cara a l'exposició de resultats, i l'excepció seria tan sols la transcripció de peces completes que annexem, que hem presentat precedides d'un text previ que explicita les fonts a partir de les quals s'ha reproduït la peça i adverteix, quan cal, de certs aspectes i criteris relacionats amb la transcripció. En tot cas, cal esperar que els errors seran mínims i que, si més no, no traïran l'esperit original de les peces.

En alguns casos, malgrat poc nombrosos, hem pogut recórrer també a repertori escrit, que en un principi hauria d'ajudar a evitar errors, però sempre que ha estat possible s'ha fet utilitzant enregistraments suplementaris que ens permetessin copsar detalls sobre la interpretació que d'aquestes peces es fa, de manera que la nostra transcripció pogués incloure també matisos que no apareixen sobre el paper. En el cas de repertori al qual podíem accedir per escrit però no a través d'enregistraments, per exemple perquè ja no s'interpreta, hem realitzat igualment una transcripció pròpia per tal d'unificar criteris i evitar confusions, tot i que les diferències que es considerin rellevants seran degudament advertides. On sí que podrien existir divergències invisibles en els criteris de transcripció serà en l'anàlisi dels acompanyaments musicals del model penedesenc, en què les transcripcions pròpies apareixeran juntament amb les realitzades per Pilar López (1993) i Ramon Vallverdú (2006). Malauradament, i atesa la distància temporal, en aquest cas no disposarem de cap font sonora que ens permeti copsar aquestes possibles divergències.

6.3. Treball de camp

El treball de camp s'ha dut a terme en diferents fases. El fet que aquesta recerca hagi tingut diferents etapes ha suposat que en cada moment s'estava atenent a objectius diferents, però alhora que cadascuna d'elles ha conduït a unes conclusions que han ajudat a configurar els objectius de la següent. Alhora, el treball de camp s'ha orientat tant a la recollida de dades qualitatives com quantitatives, entenent que la informació obtinguda per una via hauria de complementar l'altra.

6.3.1. Dades qualitatives

La recollida de dades qualitatives és la que ha passat per fases més diferenciades. La primera fase va consistir en una sèrie d'entrevistes a persones que havien assistit a les esmentades xerrades sobre *El so del foc*, organitzades per la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, tant per aprofundir en els seus discursos com per interrogar-los sobre les característiques d'allò que

anomenaven “toc tradicional”. Aquestes van ser pautaades, però a partir de models d’entrevista lleugerament personalitzats segons la persona a la qual ens dirigíem. D’aquestes entrevistes no en vam poder extreure conclusions sobre què s’estava considerant tradicional –les respostes divergien molt entre elles i resultaven en general molt ambigües-, però també se’ls va preguntar per exemples de colles concretes que interpretessin un repertori “tradicional”. Les respostes en aquest cas van ser més unitàries i per tant, tot i que no teníem respostes sobre què suposava “tocar tradicional”, sí que en vam obtenir, si més no, una mostra. Paral·lelament s’havia iniciat una tasca d’enregistraments sonors en actes de foc, gràcies a la qual es va poder iniciar una tasca de comparació dels repertoris anomenats “tradicionals” amb els tocs de timbal del model penedesenc (descrits a López, 1993; Vallverdú, 2006), que els mateixos assistents a les xerrades, i amb ells els entrevistats, estaven prenent com a referència de tradicionalitat.

La següent fase va esdevenir més complexa, atès que ens vam proposar de posar en contrast els diferents models d’acompanyament musical, tasca per a la qual va ser necessària la primera versió del sistema de categorització anteriorment descrit. Aquest procés comparatiu, però, havia d’anar més enllà de l’aspecte formal i començar a comparar, també, els perfils dels representants dels diferents models, el marc ideològic en què es movien quan realitzaven la seva tasca, etc. Per tal de treballar en aquest sentit, i a banda de continuar assistint a actuacions diverses, es va iniciar un procés de visites a colles que implicava la utilització de diverses eines. Les que ateniïen a un punt de vista qualitatiu eren l’observació i enregistrament d’un assaig i l’entrevista a un dels seus membres.

Pel que fa a l’observació de l’assaig, als diferents grups se’ls demanava que l’assaig no es modificués arran de la visita i se’ls explicava que el que volíem veure era un assaig qualsevol. No es buscava, així, l’observació i enregistrament de repertoris tal com ja hi estàvem podent accedir als esdeveniments públics, sinó veure com aquest es construïa i s’assajava, quines relacions s’establien entre els assistents, quins eren els sistemes de presa de decisions, els processos d’ensenyament/aprenentatge, etc. D’altra banda, es va crear un model d’entrevista ([Annex 3: Models d’entrevista per a membres de colles](#)) que hauria de ser el mateix per a totes les visites i aplicable, per tant, a qualsevol colla o conjunt, representés el model que representés. La persona entrevistada es deixava a la seva elecció, la qual cosa ens oferïa una mostra diversa, però també l’oportunitat d’obtenir una primera impressió de com es prenen les decisions, quines obeïen a relacions jeràrquiques, etc.

En la fase final vam voler posar a prova les conclusions a les quals començàvem a arribar, per tal de dotar-les de recolzament o de desestimar-les, però també resoldre algunes incògnites que

se'ns havien anat presentant a l'hora d'analitzar les primeres dades. Amb aquests objectius en ment s'han realitzat, d'una banda, entrevistes semipautades a informants, seleccionats com a testimonis o com a experts en un aspecte concret, per tal de resoldre temes específics. Es tracta, principalment, de persones actives durant els primers anys d'existència de grups de foc a la zona, que estaven vinculades en l'actualitat a aspectes organitzatius dels actes foguers i que ens calia acabar de comprendre o, sovint, que reunien els dos atributs simultàniament. D'altra banda, s'han seleccionat tres formacions diferents –una per a cada model d'acompanyament- per tal de fer-ne un seguiment exhaustiu, cadascun de durada trimestral. Aquest seguiment ha consistit en l'assistència a assajos, reunions, actuacions i esdeveniments diversos, és a dir, a seguir i observar el dia a dia de la colla durant tres mesos, seguiment que s'ha completat amb diverses entrevistes pautades –i comunes als tres grups- als seus membres, a banda de les múltiples converses amb ells i elles. També es va provar de fer un seguiment a la comissió organitzadora del Concurs Barcelona Percussió, un esdeveniment que es considerava cabdal per tal de comprendre l'actual visió que tenen dels diferents models els membres de les colles, però la incompatibilitat horària va provocar que la possibilitat de veure'ns fos molt escassa. Tot i així, la predisposició a col·laborar per part dels seus integrants va ser considerable, de manera que el contacte regular va permetre reunir prou dades com per dissenyar de manera òptima una llarga jornada d'observació durant la celebració de la seva 12a edició, el 8 de juny de 2019, que se sumava a les diverses observacions d'actuacions que es van realitzar fins als darrers mesos de la recerca.

En total s'han realitzat un total de 35 entrevistes a membres de colles -15 en la primera fase i 20 en la segona- que s'han sumat a les moltes converses evidentment informals tingudes durant el treball de camp, i unes altres 13 a persones vinculades d'una manera o altra a la realitat dels grups de foc, en qualitat d'informadores, especialistes o testimonis.

6.3.2. Dades quantitatives

Pel que fa a la recollida de dades quantitatives, s'han utilitzat diferents eines, com l'elaboració d'un cens propi i d'un model de fitxa que omplíem, en part, amb l'ajuda dels seus membres quan realitzàvem una visita i que permetia recollir dades bàsiques de cada formació. La fitxa ([Annex 4: Model de fitxa de colla](#)) estava dissenyada per recollir dades bàsiques de cada grup –nom, entitat amb què es vinculaven, horaris d'assaig, quantitat de membres, etc.- però també altres que anàvem complementant durant l'assaig –distribució espacial, instrumentació, adjudicació de funcions per gènere, assistents reals a l'assaig, etc.

Però l'eina més important de cara a l'obtenció de dades quantitatives ha estat, sens dubte, un qüestionari distribuït als membres de les diferents formacions. Es tractava d'un qüestionari

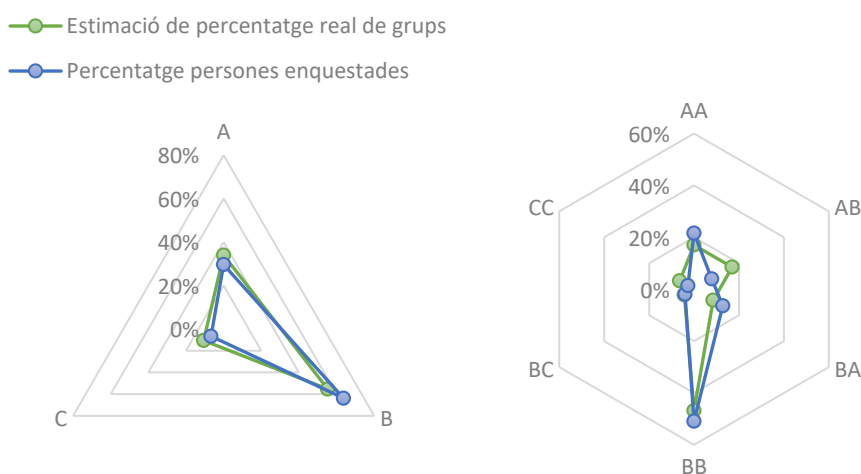
destinat a analitzar aspectes molt bàsics dels perfils dels membres –edat, gènere, procedència, vies d'entrada al grup, contacte previ amb la interpretació musical, etc.–, però també a analitzar, i naturalment comparar, l'adscripció o el rebuig a diferents conceptes o discursos al voltant dels acompanyaments musicals en actes de foc i la necessitat de vinculació a la tradicionalitat. A tal efecte, se'ls demanava valoracions numèriques, per exemple, sobre el grau en què relacionaven el correfoc amb diferents conceptes, però també el grau d'acord o desacord amb asseveracions extretes del treball de camp, per tal de determinar fins a quin punt aquestes eren compartides. El model de qüestionari també s'annexa ([Annex 5: Model de qüestionari](#)).

El qüestionari va ser distribuït en paper durant les visites a assajos i es va respondre presencialment. Malgrat una distribució en línia possiblement hauria facilitat la tasca, es va optar per aquestes característiques atenent a dos objectius. El primer, i atès que es tocaven temes que podien resultar polèmics, era que el model no pogués ser debatut prèviament entre les persones que havien de ser enquestades, de manera que s'evitaven respostes pactades en un o altre grau i alhora s'afavorien les que corresponien a processos intuïtius i no excessivament meditats. El segon objectiu era que el rebuig a certes idees no condicionés la participació. Durant els primers mesos de treball de camp s'havia constatat que hi havia certs sectors de membres de colles que, arran de discussions sorgides, rebutjaven tractar segons quins temes, i un procés de distribució en línia podia acabar suposant que no comptéssim amb les necessàries respostes dels qui rebutjaven abordar el tema de la tradicionalitat i l'adequació o no de certs models al correfoc, problema que resolvia un qüestionari presencial del qual les colles en desconeixien prèviament el contingut. Ara bé, aquest mètode implicava que només podríem rebre respostes de les colles i formacions que aconseguíssim visitar.

Les dades recollides a partir dels qüestionaris en la seva primera fase, procedents de tretze formacions diferents, van conduir a resultats molt prometedors, per la qual cosa es va decidir prorrogar la seva distribució per tal d'ampliar una mostra que, sens dubte, era insuficient, i a tal efecte es van continuar les visites a colles, malgrat ja de manera molt centrada en aquesta eina, atès que les tasques d'observació entraven en una nova etapa. El total de colles enquestades ha estat de 26, la qual cosa suposa un 55,3% del total estimat de 47 formacions que complien les característiques per formar part de l'objecte d'estudi de la recerca, i la quantitat total de qüestionaris respostos ha estat de 328, un 36,5% de l'estimació de població total que en formaria part segons els nostres càlculs. Aquesta diferència entre el percentatge de colles i el percentatge d'individus és deguda al fet que, quan visitem una colla, l'habitual és que no hi siguin presents tots els seus membres.

Sí bé podem considerar aquesta mostra suficient, cal recordar que es considerava molt important el filtratge de les dades a partir de diferents criteris, el més rellevant dels quals, per al nostre cas, era el de model, i en aquest sentit cal advertir que, a mida que incorporem filtratges més específics, hem d'entendre també que la mostra resulta menys fiable, perquè aquesta és cada cop més reduïda. En aquest sentit, ens hauria agradat disposar d'una quantitat més elevada de respostes, però cal dir que aquestes visites han resultat una tasca molt més difícil de dur a terme del que crèiem en un principi, arran de les dificultats per concertar cites amb les colles. La comunicació amb algunes de les formacions ha estat impossible, i en d'altres una comunicació molt lenta ha suposat l'intercanvi de missatges durant mesos, molts cops sense arribar mai a concretar-se en un resultat en positiu.

També es volia que la mostra fos, a banda de prou àmplia, equilibrada pel que fa al nostre sistema de categorització, però no en quant a xifres absolutes sinó a la presència real dels diferents models. És a dir, que no es volia que cadascun dels tres models tingués una presència en els qüestionaris similar a un terç del total, sinó que aquesta presència fos proporcionalment similar a les estimacions de presència del model a les colles. Atès que es faria un filtratge per categories, els representants de totes elles tindrien veu en el mateix grau, i alhora enteníem que les dades globals reflectirien d'aquesta manera un coneixement més proper a la realitat. El nivell de representació final ha estat, respectivament per als models parabrasiler, pentafònic i neopenedesenc, d'un 29,6%, un 63,7% i un 6,7%, mentre que hem estimat la seva presència, a partir de les dades que hem recollit sobre formacions actives, en el 34,0%, el 55,3% i el 10,6% respectivament (per a més detalls sobre la representativitat, podeu veure [Dades de la mostra](#) dins l'[Annex 6: Resultats dels qüestionaris](#)).



Com veiem en la gràfica comparativa, mentre que aquests percentatges mantenen la mostra relativament equilibrada pel que fa a les categories, es presenten desequilibris més clars quan les dades es contemplen per subcategories. Tot i que el centre d'interès de la nostra recerca és la categoria, que es correspon amb el que entenem com a model, i la subcategoria responia més a la voluntat de copsar subtils diferències que ja es partia de la base que caldria observar principalment des d'un punt de vista qualitatiu, la intenció era treballar per reequilibrar la mostra i ajustar-la el màxim possible a la realitat. Aquest procés s'hauria pogut realitzar a partir de la finalització dels seguiments trimestrals –març del 2020–, però, tot i tenir ja alguna cita concertada, el procés no es va poder dur a terme arran de la crisi sanitària de la COVID-19, que va aturar totalment l'activitat de la major part de colles ja dies abans d'iniciar-se el període de confinament. En un primer moment es va plantejar la possibilitat de finalitzar aquest procés telemàticament, però els motius anteriorment descrits per haver optat per un qüestionari presencial van conduir a la decisió d'aturar definitivament el procés, entenent que un canvi metodològic en el darrer moment podia resultar més contaminant que el desequilibri detectat, i més encara quan les categories, que eren el nostre centre d'interès, no resultaven massa afectades.

En tot cas, és important tenir en compte que, pel que fa als resultats extrets dels qüestionaris, caldrà considerar-los menys fiables a mida que el filtratge sigui més específic, per la qual cosa considerarem que les dades per categories hauran de ser preses amb prudència quan els resultats que ofereixin no siguin molt clars, i així ho anirem advertint, quan s'escaigui, a mida que els presentem. Alhora, per a les diferències entre subcategories recorrerem principalment a dades de tipus qualitatiu, optant per mantenir en suspens els resultats quantitius, tot i que n'oferirem igualment el resum als documents annexos.

Hem d'aclarir, també, que en la distribució dels qüestionaris no s'ha buscat en cap cas una representativitat equilibrada pel que fa a altres aspectes possibles, com el gènere, l'edat o el temps de pertinença a l'entitat. Aquestes opcions es van desestimar quan es va decidir realitzar la distribució dels qüestionaris presencialment i en dies d'assaig de les colles, entenent que, en respondre tots els membres presents als qüestionaris, les mateixes respostes ens conduirien a dades sobre la presència a les colles a partir d'aquests factors, alhora que la mostra quedaria equilibrada per si sola, com a mínim, pel que fa a la presència real dins els mateixos grups, essent possible en qualsevol moment un filtratge de dades a partir de qualsevol ítem.

6.3.3. Criteris per a la transcripció

En les pàgines que seguiran parlarem sovint, com és evident, a través de les paraules dels actors del nostre objecte d'estudi, tabalers i tabaleres dels grups amb els quals hem interactuat d'una o

altra manera durant la recerca o testimonis que ens han ajudat a comprendre millor certs aspectes que s'hi relacionen. En algunes ocasions, les transcripcions provenen de fonts orals, com les entrevistes o converses, i en d'altres la font és escrita, com en el cas d'algunes de les respostes als qüestionaris.

En el cas de les transcripcions a partir de la comunicació oral, s'ha optat per respectar al màxim la manera com el missatge s'ha expressat. Això significa que en les transcripcions hi apareixeran molt sovint expressions, paraules o construccions gramaticals no normatives, així com oracions inacabades, trams de frase en idiomes diferents i altres característiques pròpies del llenguatge oral, especialment en un registre no formal. S'ha optat pel manteniment escrupolós del registre i de l'ús que s'ha fet del llenguatge en cada moment no només perquè reflecteix el tarannà de la persona i del context en què s'estableix la comunicació, sinó perquè l'ús concret també permet, sovint, lectures entre línies, una interpretació que va una mica més enllà de la literalitat de les paraules. Sovint, una frase inacabada pot revelar un dubte, la construcció d'una frase pot ampliar-ne o relativitzar-ne en sentit, i un breu silenci explicar més coses que les frases que l'emmarquen. És aquesta una característica que ha resultat molt pròpia de les nostres converses amb els tabalers i tabaleres, en què, quan es tracta un tema que es pot considerar polèmic o delicat, els enunciats ens arribaven sovint enriquits per –o desproveïts de– expressions que contribueixen a suavitzar, relativitzar o emfasitzar parts concretes del discurs. D'altra banda, existeixen altres fonts de significats d'importància cabdal que no podem reproduir aquí, com l'expressió facial, el llenguatge corporal o el to utilitzat. Tot i que no disposem d'eines per reproduir fidelment la comunicació establerta per aquests canals, sí que ens referirem en més d'una ocasió a significats que es dedueixen a partir d'aquestes vies.

Pel que fa a les transcripcions des del llenguatge verbal escrit, com en el cas de les respostes en qüestionaris, s'ha optat per uns criteris similars. En aquest cas no s'han realitzat tampoc correccions gramaticals, ni relatives a canvis idiomàtics, ni de normativa lèxica. Tot i així, en aquest cas sí que s'han realitzat sovint correccions ortogràfiques, entenent que si no ho fèiem d'aquesta manera estaríem presentant els diferents discursos en condicions desiguals.

6.4. Reconstrucció diacrònica

Pel que fa a la reconstrucció diacrònica, i tal com hem apuntat anteriorment, cal distingir entre el període previ a la invenció del correloc i el que abasta des del 1979 fins als nostres dies. En el cas del primer període s'ha recorregut de manera gairebé exclusiva a documentació escrita, però també a algun document audiovisual realitzat per especialistes. En cap cas s'ha recorregut a fonts

primàries, entenent que la naturalesa de la recerca no ho requeria, essent suficient per als nostres objectius la tasca prèvia d'investigadors especialitzats en la matèria.

La reconstrucció del segon període ha requerit d'una diversitat de fonts més àmplia, i a les dades extretes de fonts secundàries se n'han afegit d'altres aconseguides durant la recerca a partir de fonts primàries, com el repertori escrit o enregistrat, les entrevistes als membres de les colles, i entrevistes de caràcter més específic a testimonis vinculats als primers anys de correfoc a Barcelona. En tractar-se d'un fenomen que, com tots, camina de la mà d'un context sociocultural concret, les dades obtingudes han estat contrastades tant amb el context històric en general com amb dades sobre certs aspectes de les pràctiques i el consum cultural, a les quals s'anava accedint a mida que les dades obtingudes ens marcaven direccions concretes.

Pel que fa a les transcripcions a partir de fonts escrites de caràcter històric, s'ha optat per respectar al màxim el contingut de les fonts, fins i tot en les més antigues, i per tant es mantenen intactes les grafies pròpies de certes èpoques, així com el vocabulari, les construccions gramaticals i característiques ortogràfiques, evidentment no normatives des de la nostra perspectiva. Les diferències visibles entre diferents citacions en aquest sentit, també evidents, responen a les lògiques divergències de criteri entre les diferents fonts secundàries consultades.

6.5. Consideracions ètiques

Des d'un inici, aquesta recerca ha estat basada en la idea que, més que els acompanyaments musicals en si, l'autèntic objecte d'estudi eren les persones que els creaven i executaven, i això obliga necessàriament a una reflexió sobre la dimensió ètica dels objectius i dels mètodes utilitzats. Ja en un inici, després d'una primera fase exploratòria, va sorgir el dubte de quin havia de ser el primer problema a abordar. Enteníem, d'una banda, que existia un problema de conservació patrimonial, perquè en la trentena llarga d'anys d'existència del correfoc –ara ja una quarantena– ningú s'havia ocupat de documentar-ne els repertoris que l'acompanyaven. Una bona part d'aquests repertoris sembla no presentar possibilitats d'ésser recuperada, i la resta semblava condemnada a recórrer el mateix camí si ningú abordava una tasca que es considerava necessària. Alhora, però, ens trobàvem que existia un altre problema menys tangible i que sovint es podria qualificar de convivencial: el de la tradicionalitat i l'adequació al correfoc. El dilema es va resoldre atenent al segon d'aquests problemes, entenent que es tractava d'un conflicte que necessitava de respostes urgents. A la vista de l'interès mostrat per les moltes colles que havien col·laborat en la recerca des del primer dia, i a les quals cal agrair molt la seva bona predisposició, semblava també que no abordar el problema que els estava generant conflictes podia

representar cert nivell d'abús. En realitat, i malgrat es tractava d'un procés necessari per tal de realitzar la recerca d'una manera sistemàtica i no alterada per la nostra acció, cal dir que el llarg procés des que vam iniciar la feina ha suposat molt temps en què no se'ls ha ofert unes respostes que demanaven sovint en moments en què, tot i no disposar de grans respostes, sí que teníem prou indicis com per proposar noves vies que els haurien ajudat a encarar el problema d'una manera diferent. Si bé podem considerar aquest greuge en certa manera inevitable, és clar que cal plantejar-se tant un tracte curós de les dades extretes com també de quina manera realitzar un just retorn a la seva ajuda.

Malgrat en aparença el nostre objecte d'estudi no sembla un tema especialment sensible, cal recordar que sí que arrossega en ocasions certa càrrega simbòlica i emocional que ha desembocat, amb els anys, a conflictes entre colles i entre persones. És per això que, al marge d'un obligatori procés de protecció de les dades personals –custòdia de les dades, informació sobre el dret a l'anonimat, etc.-, s'ha fet un gran esforç per protegir, de vegades de manera explícita i de vegades implícitament, l'anonimat de totes les persones que han participat de manera directa o indirecta en la recerca. A tal efecte, i si bé la totalitat de les colles i grups que han col·laborat amb nosaltres han estat relacionades als agraïments inicials, evitarem d'explicitar quines formacions en concret han participat en cadascuna de les fases, de manera que s'eviti atribuir opinions o resultats a col·lectius identificables. Alhora, en les transcripcions de fragments d'entrevistes o de notes de treball de camp s'han omès aquelles que es creia que podien ajudar a identificar una colla en concret, de la mateixa manera que en ocasions algunes paraules apareixen ocultes (████████) quan aquestes es refereixen a colles, a persones concretes o ofereixen dades que permetrien identificar-les, però en un context que no permet una comprensió total sense saber que aquella dada apareix en la conversa.

Un problema de naturalesa lleugerament diferent s'ha presentat en el moment d'identificar les fonts referents al treball de camp. Si bé normalment l'anonimat es preserva substituint un nom per un identificador, en aquest cas ens trobàvem amb el problema que estem treballant amb un col·lectiu humà relativament petit i en contacte constant, de manera que un subjecte amb prou coneixement de les diferents formacions podria en ocasions, a partir de relacionar fragments que comparteixen identificador, arribar a conclusions o hipòtesis sobre la procedència d'un o altre enunciat. És per aquest motiu que les transcripcions no oferiran cap mena d'identificador.

Però aquest anonimat necessari té, d'altra banda, obligatòries excepcions, com en els casos en què els entrevistats i entrevistades ofereixen informacions valuoses que creiem que cal atribuir als seus autors. En aquests casos, la major part dels quals tindran a veure amb l'aportació de

dades que podríem considerar històriques, ens ha semblat que calia fer justícia a la font, per la qual cosa n'apuntarem el nom, sempre amb el seu consentiment previ. Naturalment, tampoc es prenen com a anònims els fragments musicals dels quals oferim transcripcions, entenent que aquests són de naturalesa volgudament pública i que van lligats a una autoria que cal reflectir i respectar, per la qual cosa apareixeran sempre acompanyats, com a mínim, del nom de la formació que l'ha interpretat.

7. Marc històric

7.1. El ball de diables

7.1.1. Els orígens del ball de diables

De la mateixa manera que passa amb altres tradicions vives en l'actualitat, una de les opinions més esteses sobre l'origen dels balls de diables consisteix a considerar-los supervivències d'antics rituals pagans, que serien remodelats per l'Església per tal de redreçar el sentit de certs costums populars. Per als autors que defensen, totalment o parcial, aquesta teoria, els diables tindrien a veure amb velles divinitats vegetals o genis de la terra (Bertran et al., 1993, p. 32-33; Rumbó, 2001, p. 110-159). Aquesta teoria ha estat també rebutjada per molts autors, i Albert Rumbó deixa clar que en certs casos aquestes pervivències han estat exagerades i que també cal tenir en compte els autors que, com Manuel Delgado, les neguen.

Delgado (1992), de fet, utilitza dures paraules per als defensors de la teoria (p.18):

“Una altra d'aquelles tipificacions, tan habituals com nècies, que afecten l'estudi de la festivitat és la que parla de la suposada existència d'unes anomenades festes paganes o d'origen pagà. Aquest és un dels comentaris més freqüents que apareixen en la divulgació periodística a l'entorn de les festes de tipus tradicional, i que els nadius més espavilats solen reproduir per fer-se els entesos. En canvi, fa quasi un segle que l'antropologia ha renunciat a parlar seriosament de supervivències i que està denunciant la condició absolutament fraudulenta de la majoria de tòpics sobre la pagania i les religions orientals –mitraisme, atisme, adonisme, isisme, etc.-, que divulgaren Manhardt, Tylor, Frazer i que han arribat –via Violant, Amades, Serra i Pagès, etc.- als nostres *erudits* contemporanis.

(...) El que vull dir amb això és que el que van fer els evolucionistes amb les seves esbojarrades interpretacions no va ser altra cosa que traslladar la religiositat folklòrica rural de final del segle passat –amb festes que són encara vigents entre nosaltres- a les cerimònies que la seva imaginació recreava a l'antiguitat.

Diguem-ho ben clar. Els cultes a la fecunditat de la terra, el matriarcat, els déus de la vegetació, etc., van ser simples i pures invencions de l'evolucionisme social ingenu de l'antropologia decimonònica i han estat abundantment desqualificades no ja per l'antropologia actual, sinó per la que a principi de segle –Mauss, Durkheim, Boas, etc.- va desmantellar l'engalipament dels Frazer i companyia. Malauradament, la majoria dels nostres divulgadors no se n'han assabentat i encara continuen alimentant barrabassades com la de que els cops que donen els bastoners al terra són les restes d'un antiquíssim culte a la fertilitat dels camps.” (p.18)

No estem tampoc, de fet, en disposició de negar aquests orígens. Tal com apunta M. Dolores Juliano (1986, p. 5-6), el problema de les supervivències no rau en que no siguin possibles, sinó en els raonaments que hi condueixen, basats en una suposada manca de funcionalitat de certes pràctiques que va conduir els estudiosos a creure que només podien explicar-se com a supervivència de costums ancestrals. És cert, també, que en alguns casos els arguments en defensa de la teoria són poc rigorosos, basant-se en lectures que podrien ser interessades i obviant altres possibilitats. Albert Rumbó (2003), per exemple, establint una relació que també apunta Jan Grau (2000, p. 16), argumenta que el cas de la Patum de Berga, en què els diables que ens han arribat –els plens- presenten herbes a les màscares i combinen el vermell del foc amb el verd de la natura, creant un híbrid entre dimoni i home del bosc, reafirmaria la teoria, però sense fer al·lusió a altres possibles motius que podrien haver conduït a aquest abillament. Amades (1952) també esmenta aquest fet per relacionar els plens de Berga, i per extensió la resta de diables, amb les divinitats vegetals (p. 111). En resum, sovint es defensa l'origen pagà dels balls de diables, que s'emparenten amb els follets o amb els genis de la natura, a partir de trets com l'abillament o el caràcter, però obviant altres possibles causes, com la incorporació més tardana d'aquest tarannà o els possibles préstecs d'altres tradicions no paganes amb personatges de caràcter similar i vinculats a allò demoníac, com els *shedim* a la jueva o els *yinn* a la islàmica (Durán Velasco, 2013, p. 128-131 i 209-215).

El nostre objectiu, però, no és el d'arribar a conclusions sòlides sobre l'origen primer dels balls de diables, i per tant el que considerem important per a la recerca és mostrar, d'una banda, que, tot i poder considerar que els arguments de vegades no són sòlids, la teoria de les supervivències continua essent defensada, per la qual cosa cal contemplar la possibilitat d'una lectura interessada, no necessàriament de manera conscient, ja sigui per dotar la tradició pròpia d'un caràcter d'ancestralitat o per presentar-la com a lliure de contaminacions provinents d'altres cultures amb què ha conviscut. D'altra banda, el tarannà de les al·lusions a autors que divergeixen

en els orígens d'aquestes tradicions ens podria estar donant indicis de fins a quin punt aquest origen es té per important. Delgado afegeix a la seva crítica:

“És per això que tot treballador de camp en l'esfera festiva sap que el seu pitjor enemic, a l'hora de *mettre en système* el conjunt de pràctiques que observa, és el que podríem anomenar 'erudit local', aquella persona a qui et remet en els partidaris ordinaris en la festa perquè 'és el que més en sap'. Aquest personatge automàticament t'explicarà –si es tracta d'una festa tradicional- la història de la celebració d'acord amb certs documents històrics que la fan remontar [sic.] a èpoques passades, o –i això és cada cop més general- a uns imaginaris 'antecedents pagans', relacionats amb uns suposats 'cultes a la fertilitat', etc.” (p. 83-84)

El to indiscutiblement dur de Delgado, que de fet impregna tota l'obra, ens és molt útil perquè ofereix múltiples rèpliques en què s'entreveu que aquest autor toca punts sensibles. Jordi Bertran (Bertran et al., 1993) és l'autor d'una d'aquestes rèpliques:

“Si bé les pàgines de Delgado contenen alguns dels mots més agosarats i suggerents que darrerament s'han escrit sobre la festa, el treball denota un desconeixement profund de la realitat catalana. En aquest sentit, Delgado, en una anàlisi superficial, atorga una antiguitat no superior al segle a 'la major part de tradicions ancestrals de Catalunya'. I per no contraposar una llista que seria llarguíssima, serveixi d'exemple l'ancestralitat de les festes de Santa Tecla per demostrar que algunes de les celebracions d'aquest país tenen una llarga història al darrera [sic.]” (p. 32-33).

Una altra rèplica, i excepcionalment dura, seria la de Bienve Moya (sense data), que parla d'un Delgado “endiamentat amb la seua erudició d'antropòleg acadèmic –malgrat el pretès vernís de provocador que maneja-” i al qual “li agrada posar en qüestió, seguint l'última moda d'alguns sectors acadèmics barcelonins (que ells mateixos es qualifiquen d'esquerres, encara que un important segment d'aquesta escolania procedeixi de nissagues *gente bien*, franquistes o falangistes), tot allò que faça tuf de col·lectiu i d'identitari.” Polèmiques a banda, el fet és que aquest seguit de rèpliques durant els anys noranta del segle passat testimonien com d'important és per als autors l'antiguitat de les festes.

Tot i així, és important tenir en compte que la teoria de les supervivències no només és defensada per alguns autors, sinó també assumida i repetida –i en aquest aspecte ens cal donar la raó a Delgado- per una gran part dels participants actuals d'aquests rituals, i en moltes ocasions podem sentir-la en boca de membres de colles o persones vinculades a organismes dedicats al que hem

anat anomenant cultura popular i tradicional. És a dir, que és àmpliament acceptada entre els actors que conformen el nostre objecte d'estudi i caldrà tenir en compte que, correctament demostrada o no, i compartida o no pels especialistes, forma part de la seva mitologia.

7.1.2. Els entremesos sobre Sant Miquel i els diables

En tot cas, sembla que és difícil parlar a partir de documentació fins ben entrada l'Edat Mitjana. Bertran (Bertran et al., 1993, p. 35), a través de la tasca de Margot Belthold, fa al·lusió a un possible antecedent quan entre els segles XI i XII s'estén per Europa la figura de l'arlequí com a personatge relacionat amb el diable, i aquesta relació s'entén com a clara a través de l'abillament, de color vermell i amb caputxa i cascavells, ja que els cascavells i el vermell estarien molt vinculats a la imatgeria del diable. Berthold ens parla d'un document del segle XIV on es descriurien aquestes figures, els anomenats *charivari*, recorrent els carrers mentre colpegen la gent i fan soroll amb diferents utensilis, com carraques, i instruments metàl·lics, com esquellots.

Però la dada més antiga sobre el que acabarà esdevenint el ball de diables ens l'ofereix Joan Amades (1954), que el situa en el 1150, quan en el banquet de noces de Ramon Berenguer IV i la princesa Peronella s'hi representa "*una pelea de unos diablos capitaneados por Lucifer contra una corte de ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel*" (p. 37). Aquesta dada, però, presenta un doble problema: el primer és que no sembla extreta amb tot el rigor necessari, i el segon és que, precisament per presentar-se com una data fundacional, ha estat incessantment reiterada per un gran nombre d'autors durant dècades. Àngel Vallverdú, Pau Plana i Daniel Vilarrúbias (Plana, Vallverdú, Vilarrúbias, 2015) alerten que a l'obra que el mateix Amades cita com a font, de Manuel Soriano Fuertes, no hi consta la informació que ens ocupa, limitant-se a comentar la celebració de les noces i a afirmar que hi havia diverses danses, per la qual cosa sembla més que probable que Amades fes una interpretació subjectiva del que hi havia succeït. Tot i així, podem constatar no només que, tal com hem avançat, una gran quantitat d'autors han donat en les seves obres la dada d'Amades per bona, sinó que tant membres dels grups de foc com persones amb càrrecs representatius en el teixit associatiu o en ens institucionals presenten el segle XII, i en alguns casos precisant el 1150 amb convenciment, com a data fundacional d'aquestes representacions.

És durant el segle XIV que en terres catalanes s'instauren les processons de Corpus Christi, malgrat durant les primeres dècades manquen dades sobre el seu contingut. Tot i així, arribant a finals de segle comencem a trobar els primers indicis de la celebració de les representacions de caràcter religiós que les acompanyen i que esdevindran els coneguts com a entremesos. Pel que fa als diables, a partir d'aquestes dates comencem a saber de l'aparició de la pirotècnia i de les primeres màscares de diable, així com de certs elements sonors, com en el cas d'un diable

tarragoní que apareix amb cascavells “grossos a les ales” el 1388, o un altre a Mallorca amb màscara, cascavells i pirotècnia el 1419 (Bertran et al., 1993, p. 37-46). De fet, a partir d’aquest moment les mencions a diables amb cascavells comencen a aparèixer de manera recurrent (Palomar, 2000).

A Barcelona, el que primer trobem són els antecedents del bestiari foguer actual, primerament lligat a documentació referent a celebracions deslligades del Corpus. La Víbria, documentada a partir d’una rebuda a Martí l’Humà el 1387, és la primera d’elles, tot i que hi ha constància de l’existència prèvia de figures similars com a mínim en altres indrets. En aquell moment la Víbria estaria lligada simbòlicament a la monarquia, juntament amb l’Àliga i la Lleoparda, però ja la podem identificar com una figura que llança pirotècnia (Vilarrúbias, 2017, p.10-14). El drac començarà a aparèixer a partir d’una primera referència datada entre el 1390 i el 1400, i apareixerà sovint esmentat com a figura individualitzada, però també lligada a entremesos concrets i amb un simbolisme més clarament lligat al mal que la Víbria –lluitant contra Sant Jordi, contra Sant Miquel...-, malgrat aquestes dues figures tendiran a assimilar-se amb el temps (Vilarrúbias, 2017, p. 15-17). Pel que fa als diables, tenim constància de l’aparició d’aquests personatges en les processons de Corpus des del 1380, però de l’entremès que donarà lloc als balls de diables no en tenim constància fins ben entrat el segle XV, tot i que el fet que aquestes notícies apareguin al *Llibre de Solemnitats de Barcelona*, els primers volums dels quals no s’han localitzat, condueix els historiadors a advertir que la manca de documentació no implica necessàriament la seva inexistència (Vilarrúbias, 2017, p. 24-25).

Del 1423 tenim documentat al *Llibre de les Solemnitats de Barcelona* un entremès –ja amb aquesta paraula- representat en honor a Alfons el Magnànim i que representa “la batalla de sant Miquel e dels Àngels e de Llucifer e de sos sequaces” (Vilarrúbias, 2017, p. 25-26). Una batalla similar, amb desenes d’àngels i diables, és representada en les celebracions barcelonines del Corpus de 1424, però en aquest cas hi podem veure l’aparició d’altres entremesos i elements i, malgrat la representació de la batalla entre àngels i diables és el que ara ens ocupa, és important tenir en compte que entre aquestes altres representacions els diables resulten un element recurrent. Entre aquests, gairebé tancant la comitiva, feien aparició “los angels percucients ab los diables percucients” (p.26). Amades (1954) els entén com dos elements –parla de “comparsas”- diferenciats:

“A principios del siglo XV cerraban la procesión del Corpus de Barcelona una comparsa de ángeles y otra de diablos percusientes, es decir: que sonaban tambores, comparsas bien

alejadas y del todo independientes de los ángeles y diablos que formaban parte del entremés del infierno.” (p.39)

Aquestes dues formacions, a les quals Amades es refereix com “*estas angelicales y diabólicas bandas de tambores*” (p. 40), ens acosten ja a la imatge del conjunt de diables que toquen tabals, que ens pot resultar familiar avui en dia, però també a una de més xocant en el cas dels àngels. En tot cas, però, hem de tenir en compte que, aparentment, aquestes comparses no estarien vinculades a l’entremès que, amb el temps, derivarà en el que avui coneixem com a ball de diables, atès que es descriuen com a elements separats.

A partir d’aquest moment anirem trobant documentades cada cop més representacions en diferents ciutats que tenen en comú l’enfrontament de l’arcàngel Sant Miquel amb Llucifer i els seus sequaços, i podem anar associant progressivament aquest entremès a l’ús de pirotècnia (Bertran et al., 1993, p. 45-54). En tot cas, el que sembla clar és que els contextos habituals d’aquestes representacions –les processons de Corpus, les rebudes d’autoritats, etc.- suposaven importants desplegaments de recursos tècnics, econòmics i humans, grans espectacles sensorials –visuals, sonors i fins i tot olfactius- en un seguit de representacions teatrals que tant podien ser estàtiques com itinerants a partir de l’ús de gran quantitat d’escenaris mòbils (Massip, 1999; Vilarrúbias, 2012, p.- 16-19). Vilarrúbias, en esmentar l’exemple dels fins a 105 elements que apareixen en el Corpus barceloní de 1424 i detallats al *Llibre de les Solemnitats*, ho explica de la següent manera:

“S’endevina una clara voluntat pedagògica i moralitzant en el disseny i concepte d’aquest seguici festiu, però també unes ganes desmesurades de crear un espectacle total, que triomfés només pel fet d’esdevenir una realitat viva i participada. L’Església portava unes pràctiques lúdiques o, simplement, d’arrels no cristianes (com les celebracions reials) cap als seus dominis i alhora el poble les podia gaudir i continuar mantenint amb convicció.” (p. 17)

Sembla que a partir del segle XV l’entremès de Sant Miquel i els diables manté durant temps un format força estable, malgrat les roques -carros decorats amb diverses temàtiques: el paradís, l’infern, etc.- deixen progressivament d’utilitzar-se per motius econòmics, en molts indrets hi comença a aparèixer la figura de la diablesa, i en d’altres hi apareix un model diferent que evolucionarà en paral·lel.

7.1.3. Diferenciació de dos models

El primer indici clar que tenim d'aquest nou model data de 1601, durant unes llargues celebracions amb motiu de la canonització de Sant Ramon de Penyafort en què participaven col·lectius de diferents poblacions i en què se'ns descriu repetidament com els diables es limiten a disparar pirotècnia amb les maces. En el següent text els veiem seguits d'un drac i una víbria:

“Venian delante los atabales de acauallo con su librea a lo tudesco, y tras ellos dos Gigãtes cõ sendas picas; muchos vestidos como demonios cõ disformes mascarar, cascaueles en las piernas y cierta hechura de maças en las manos de las quales disparauan muchos coetes de trueno; vn grande dragonazo de espãtable figura, con su hēbra tambien muy grande que haga llamã Briuia, disparando entrãbos por la boca muy gruessos coetes tronadores y lleuados cada vno de vn hombre que esta metido hasta la cintura dentro el viētre dellos.” (Rebullosa, 1601, p.118)

I, més endavant en les celebracions, els diables tornen a aparèixer:

“Yua lo primero para regozijar la fiesta y hazer lugar por las calles vna dança de doze caullitos ginetes cotoneros, y entre ellos muchos como Demonios disparando perpetuamente coetes tronadores de sus maças, de la suerte que ya arriba diximos. Tras estos, yuan dos Gigantes marido y muger en zãcos haziēdo graciosos ademanes, descubiertos los rostros, con grandes lanças en las manos, y vestidos de ropas muy largas de seda: luego dos grãdes dragonazos escupiēdo llamas de fuego y disparando terribles coetazos por la boca, acõpañados tãbien de muchos como demonios cõ cascaueles en las piernas y maças para el mismo efecto q los otros; y por remate vn grande Gigante de diferēte talle q los otros, armado con grandes planchas y coraças, y cõ su selada todo Dorado, y baylãdo los cascaueles con mucha graciosidad al son de una flauta y tãboril que le yua delãte; y tras el los atabales de acauallo cõ la librea de la Ciudad, y con la misma muchos trõpetas a pie y de tres en tres.” (p. 149)

Sobre aquesta notícia ens cal apuntar dues coses. En primer lloc, Amades (1954) es va referir a aquestes celebracions i al fet que els diables ja es moguessin *“bailando los cascabeles con mucha graciosidad”* (p.39), però una lectura acurada sembla revelar que quan el cronista utilitza aquestes paraules s'està referint, de fet, al gegant. Tot i això, i a partir de l'aportació d'Amades, en diverses ocasions la literatura especialitzada ha assumit el 1601 com la primera notícia de què es disposa sobre diables que ballen, la qual cosa, un cop n'assumim a més la *“graciosidad”*, contribueix a dibuixar mentalment una idea de diable diferent al que sembla descriure Rebullosa. En segon lloc, i tal com suggereix Vilarrúbias (2017), tant el fet que aquests diables es limitin a

llançar pirotècnia, com que Rebullosa afegeixi que ho fan “*para regozijar*”, com que apareguin inserits entre altres figures i entremesos i no en el de Sant Miquel i els diables, apunten a una disminució de la funció catequètica, en el sentit que les actuacions no estarien tan enfocades a la difusió d’una paraula sagrada com a oferir un espectacle que impressionés el públic assistent (p. 31-33).

A partir de la segona meitat del segle XVII, aquesta abundància i riquesa d’elements en les celebracions del Corpus, principal escenari d’aquests grans seguicis, comença a minvar, i és especialment a partir de la Guerra de Successió quan es fa més evident la reducció dels entremesos que, en canvi, són adoptats en altres contextos. Com altres entremesos, i especialment a la zona sud de Catalunya, els balls de diables comencen a trobar-se en les celebracions dedicades a Sants i que avui en dia coneixem com a festes majors (Vilarrúbias, 2013, p. 56). La Reial Cèdula de Carles III de 1780, que prohibeix els entremesos i altres manifestacions culturals en les processons de Corpus, i tot i que sembla que el seu compliment no fou molt estricte, acabarà de decantar aquesta tendència, afectant especialment a les celebracions que es considerava que havien de ser més solemnes i sobrevivint els entremesos en les que es consideraven menors (p. 57-58). És a dir, que aquestes pràctiques deixen de pròpies de les grans capitals per passar a tenir en les zones agrícoles el seu principal àmbit de desenvolupament, però no sense progressius canvis en el seu caràcter. Dins aquest nou escenari serà on s’aniran definint més clarament els dos models de balls de diables que arribaran fins al segle XX, malgrat hi ha poques dades com per descriure quin va ser el procés seguit.

D’una banda, la representació de la batalla entre Sant Miquel i els diables va sobreviure en el que s’ha anomenat “model penedesenc”, en què la representació té text –parlem, així, d’un ball parlat- i presenta personatges diferenciats, però prenent en moltes ocasions el text un caràcter diferent a partir del segle XIX, després que els gremis quedin desvinculats de l’organització dels entremesos. Així, i acompanyant el text de temàtica religiosa, comencen a aparèixer els versos satírics. Josep Aladern (citats per Palomar, 2000) dirà el 1895, parlant del record que té d’aquests versots, que “quan aquesta manera de ferir al pròxim transcendia a la localitat, no deixava de portar malicias y malasvolensas entre uns y altres, tot lo qual feya que moltes vegades lo ball acabés a garrotada seca”. L’aparició d’aquests versots camina també en paral·lel, en algunes poblacions, a un canvi de caràcter progressiu del ball de diables, del qual en dóna testimoni, com també apunta Palomar (2000), Josep Pin i Soler a la seva novel·la *La família dels Garrigas*, on ens descriu els diferents balls parlats tarragonins de l’època i l’ambient esbojarrat que es genera en aparèixer el ball de diables:

“Als balls literaris segueix lo dels diables que cap falta fa, no té argument ni joc: lo formen una colla de plagues vestits de diable, precedit per un més plaga, Llucifer, que armats d’una maceta i d’un sarró ple de carretilles, espanten, fan mal... o se’n fan ells mateixos. N’hi ha de capcigranys, que per fer gràcia, s’amorren amb la carretilla encesa, espurnellant mantellines, socarrimant faldilles, fent fuades en roba bona.”

Aquest caràcter menys solemnitat i més lúdic, amb protagonisme principal de la pirotècnia, el trobem especialment en l’altre model, que de vegades es coneix amb el nom de “model del Baix Camp”, en el qual el ball parlat no fa aparició, així com tampoc els personatges diferenciats ni l’acompanyament musical. Aquest model es caracteritza per ser de participació particular, en el sentit que qualsevol individu hi pot participar si està en possessió d’un vestit adequat i de pirotècnia (Palomar, 2009).

Durant aquest segle el ball de diables, que havia anat perdent presència en algunes zones i desaparegut en d’altres, viu a les comarques del sud de Catalunya una revifada que culminarà en una nova època de bonança durant la segona meitat del segle XIX (Bertran et al., 1993, p. 78-79). Els dos models conviuen fins els nostres dies, però no sense haver de ser a prop de desaparèixer a partir de finals del segle XIX per motius diversos. Les crisis agrícoles, seguides de l’arribada de la fil·loxera el 1891 i de les guerres de Cuba, Filipines i Puerto Rico a partir del 1895, comporten entre d’altres una despoblació de les zones agrícoles, que eren precisament aquelles on el ball de diables encara existia, però també hi ha altres factors a tenir en compte, com l’adopció d’altres costums més novedosos. Aquests fets comportaran una època de davallada del ball de diables que durarà fins al darrer quart del segle XX (Bertran et al., 1993, p. 89-95). Amades ens explica el 1954 com, durant aquesta època, i al seu parer, els balls de diables es fragmenten i perden coherència, i com té constància tan sols de la supervivència en aquestes condicions, i sense gaudir de molt bona salut, dels balls de diables de Vilanova i la Geltrú, Vilafranca del Penedès, l’Arboç, Sitges i Sant Quintí de Mediona (1954, p. 45-48). Tot i així, aquesta existència residual és suficient com perquè els dos models continuïn vius quan, després de la dictadura franquista, s’iniciï a Catalunya un procés de recuperació de diverses pràctiques vinculades a la tradició i la identitat. A finals del segle XX, l’anomenat “model penedesenc” de ball de diables és present especialment al Penedès, al Garraf i a una part del Camp de Tarragona, mentre que el “model del Baix Camp” es limita al Baix Camp i al Priorat (Palomar, 2000).

Però cal tenir en compte, també, que aquests dos models conviuen a partir de la dècada dels vuitanta amb el que s’ha anomenat “model barceloní”, que neix amb la creació del concepte de “correfoc” a Barcelona i que s’estendrà ràpidament per tot el Principat. Aquest nou model i la

seva ràpida difusió inicien amb els anys una preocupació per la forma i les pràctiques en els balls de diables, la qual cosa condueix a iniciatives per posar en valor i preservar els models més antics. Algunes d'aquestes accions han estat la Mostra de Balls de Diables Centenaris amb Parlaments de Catalunya –la primera de les quals es va celebrar el 1995 a Vilafranca del Penedès i que es va seguir celebrant regularment-, la seva plasmació en la Coordinadora de Balls de Diables Centenaris amb Parlaments de Catalunya (Ball de Diables de Vilafranca, sense data) i, força recentment, la fundació de la Coordinadora de Balls de Diables Tradicionals de Catalunya el 2017 (Ajuntament de Tarragona, 2017).

7.1.4. El fet sonor en els antics balls de diables

Tot i la informació de què disposem sobre els balls de diables, les descripcions documentades sobre el context sonor, deixant de banda les al·lusions a l'ús de pirotècnia, són més escasses i triguen a arribar. Hem vist que durant els primers anys de representacions vinculades al Corpus i grans celebracions civils s'esmenta sovint que els vestits dels diables portaven cascavells, i per tant el propi moviment havia de caminar ja de la mà del seu so constant. De fet, el so constant –que, per cert, recorda al comportament dels anteriorment esmentats *charivari*- sembla que era un recurs molt emprat en les representacions infernals medievals, on construccions escèniques com les “boques de l'infern” incloïen instruments, objectes i mecanismes per tal de crear un ambient sorollós i no melòdic. Hem vist també com, malgrat desvinculats de l'entremès de Sant Miquel i els diables, el 1424 hi havia diables –i també àngels- que tocaven instruments de percussió, però, si jutgem a partir de la informació a la qual hem pogut accedir, aquest fet podria ser força anecdòtic. Sí que sembla habitual, tot i així, que els diables que utilitzen pirotècnia apareguin propers a altres elements de molta intensitat sonora, i són recurrents les al·lusions a tabals tocats des de cavalls, com les antigues trampes, i de vegades a conjunts d'aeròfons de broquet. Bertran (Bertran et al., 1993) parla encara de timbals i de la presentació de les actuacions amb trompetes –que segons la documentació de l'època seria “*practica y costumbre antigua*”- a la processó de Santa Tecla de 1775 (p. 67-68). Amades (1983) ens parla de diables que són precedits en les celebracions de Corpus barcelonines pels “tabalers de la ciutat”, que més endavant serien substituïts per les trampes (p. 48 i 75). La relació entre diables i intensitat sonora, per tant, sembla evident, i es fa difícil imaginar que en moltes ocasions aquests hagin actuat sense un recolzament sonor més enllà de la pirotècnia.

Però cal avançar, per la informació a la qual hem pogut accedir, fins al segle XIX per saber de diables que s'acompanyen ells mateixos amb tabals, quan el Ball de Diables de l'Arboç utilitza uns tabals que, segons s'hipotetitza, podrien haver estat abandonats per soldats francesos en una

retirada de tropes després de la Guerra del Francès (Vallverdú, 2006, p.36). Malgrat la reutilització sempre es pot deure a raons pràctiques, d'aprofitament, Vilarrúbias (entrevistat a Romagosa, 2018) suggereix possibles raons simbòliques, en el sentit que, si l'objectiu dels diables era representar el mal, l'adopció dels instruments de qui havia causat estralls en la seva població cobraria sentit.

Sobre com sonaven els acompanyaments musicals, Pilar López i Arcos recull, en una anàlisi dels tocs dels balls de diables no publicada (López, 1993), algunes notes sobre comentaris que ens poden donar certes pistes. És en aquest sentit que esmenta unes paraules de Jaume Ramon i Vidales -1847-1900- recollides per Salvador Arroyo, sentenciant que "lo só del Ball de Diables ha de ser fosch ó sia de pell fluixa". López cita també Aureli Capmany, que el 1934 diu que "la música que els acompanya es la de tambors destamplats, que sonen amb ritme sempre igual", i Francesc de Paula Bové, que en la seva obra *El Penedès, Folklore dels Balls, Danses i Comparses Populars*, de 1926, explica, sobre els diables, que "durant el tomb que fan per la vila i en el curs de la processó hom els coneix de seguida, puix que no paren mai llur monòton ritme que donen els timbalers amb son destemplat timbal" (López, 1993, p. 3). Aquest recull ens dóna una idea prou concreta de com aquests autors consideraven que havia de ser el so d'acompanyament del ball de diables: monòton, greu i, podem entendre, amb poca ressonància. Tot i així, el fet que Ramon i Vidales, com hem vist, parli de com "ha de ser", i no de com és, el so del ball de diables, podria ser un indicador que el so descrit per aquests autors no fos una pràctica tan homogènia com podria semblar.

A Tarragona, a finals del segle XIX, la societat cultural La Artesana es va fer càrrec d'un dels balls de diables de la ciutat durant uns anys, mentre que l'altre estaria en mans de l'Ateneo Tarraconense. Aquestes dues entitats estarien probablement contraposades ideològicament, essent la primera propera a les ideologies d'esquerres i a les de dretes la segona. En un programa d'actes editat per La Artesana s'hi llegia que els diables es desplacen "*precedidos de una música tocando himnos nacionales*". Sabem que qui tocava era una banda de la mateixa associació i, per un diari madrileny, que entre els diables, "*unos tocaban en instrumentos de metal piezas musicales del repertorio, así como la Marsellesa, el Himno de Riego, y otras más o menos dramáticas*" (Bertran et al., 1993, p. 81-87). El Diario de Tarragona descriu, parlant d'un acte festiu, com "*en uno de los extremos de la rambla central la música militar dejó oír sus armonías; la cohorte de los diablos desembocó por la calle de la unión disparando carretillas al rededor del paseo, marchando al rudo son del tambor a paso de ataque*" ("Crónica local y general", 1886). Aquestes citacions ens donen una primera idea de l'acompanyament que en aquell moment es feia al de diables tarragoní, i resulta fàcil imaginar-los encenent carretilles a ritme de marxa,

malgrat amb una instrumentació totalment inesperada. Sabem també de l'existència d'una "nota de gastos", el 1862, de l'ajuntament sitgetà, en la qual es detallava la despesa de 12 rals de billó, després d'un ball de diables, per "la composició de una caja = tambor que reventaron" (Mas, Ruiz, 2003, p. 19), la qual cosa, sobretot després de veure l'acompanyament que la banda de La Artesana feia al ball de diables tarragoní, dona la idea que la utilització de tabals greus podia no ser tan comuna, tot i que molta de la literatura al respecte tingui els tabals com els de l'Arboç – amb cos i cercols de fusta, membrana de pell i tensió de corda- com a instrument per excel·lència dels balls de diables.

7.2. El correfoc al Barcelonès

7.2.1. El naixement del correfoc

Després de l'etapa de la dictadura franquista comença a Catalunya un procés de recuperació de les tradicions festives, entre elles els balls de diables, i de reivindicació del carrer com a espai públic. A Barcelona, això es traduí en un replantejament de la festa major de la ciutat, que va passar de celebrar-se a l'hivern –per Sta. Eulàlia- a fer-ho durant el setembre, donant a les festes de La Mercè l'estatus de festa principal. La primera edició de la reinventada Festa de la Mercè, el 1977, va tenir una participació massiva, en ple ambient d'eufòria poc després de la celebració de la primera Diada de l'11 de setembre autoritzada a Barcelona, i l'any següent es va consolidar i perfilar amb una gran col·laboració afegida d'entitats de tot tipus (Pablo, 2000, p. 36).

L'interès per la recuperació d'antics costums va fer que a l'edició de La Mercè de 1979 s'hi celebrés, un 23 de setembre, la "Primera concentració de dracs i monstres fantàstics catalans", en la qual hi van participar diverses bèsties de foc d'arreu de Catalunya i dues colles de diables: la Colla de Diables de Vilanova i la Colla de Diables de l'Arboç, que de fet ja havia participat a les cercaviles de l'edició anterior de la Mercè. La concentració es va traduir en una cercavila en la qual va sorgir una inusual reacció d'un públic que, majoritàriament desconixedor d'aquestes tradicions i enmig d'un ambient festiu i massificat, va reaccionar posant-se sota el foc i fent corredisses davant de diables i bèsties (Masana, 2015, p.13-23; Barbet et al., 2019, p. 77-79).⁵ Aquesta participació activa, diferenciada de les actuacions dels balls de diables i bèsties fogueres existents en aquell moment, va ser aprofitada per a la creació d'un nou ritual amb característiques

⁵ El procés de creació i desenvolupament del Correfoc de la Mercè l'expliquem especialment a partir dels treballs d'Heribert Masana (2015) i Xavier Cordoní (a Barbet et al., 2019), però ambdues obres contenen entrevistes a testimonis que permeten ampliar profundament el coneixement d'aquest procés, en el segon cas a partir de les entrevistes realitzades per Ester Estela (p. 241-255).

pròpies, i el programa de l'any següent ja va contemplar el que s'havia batejat com a Festa del Correfoc, tal com testimoniava el cartell especial dissenyat per Carme Casares (Masana, 2015, p. 13-23; Barbet et al., 2019 p. 79-83). El 1981 passaria a ser anunciat com a Correfoc de Barcelona o simplement Correfoc, i com a "OCORREFOCORREF" en un cartell a càrrec de Joan Brossa el 1982 (Pablo, 2000, p. 49; Barbet et al., 2019, p. 82-85). Hem de deixar constància, també, que Salvador Palomar és de la opinió que el nom de "correfoc" és una paraula nova per a un concepte que de fet era anterior, fent al·lusió a algunes actituds de diables en alguns balls del segle XIX (González [ed.], 2019, p. 96). Certament, hem parlat ja d'algunes d'aquestes actituds, però hem de subratllar que, en el cas del nou correfoc, agafa un protagonisme clar i volgut la participació del públic que envaïx l'espai d'actuació de diables i bèsties, trencant-se la barrera simbòlica entre actor i espectador.

Durant els primers anys, i atès el seu caràcter lúdic, el Correfoc va comptar amb la col·laboració de diferents grups de teatre i animació, entre els quals destaca Comediants, que va participar en les edicions de 1980 i 1981 (Masana, 2015, p. 24; Barbet et al., 2019, p. 79-83), i existeix un consens prou ampli entre autors -com Antoni Dalmau (2005, p. 198), Xavier Cordoní (Barbet et al., 2019, p. 80 i 83), Jordi Pablo (2000) o Jan Grau (2000, p. 23)-, però també entre els testimonis entrevistats, que la influència de Comediants, i especialment del seu espectacle *Dimonis*, estrenat al Carnaval de Venècia de 1981, va ser decisiva a l'hora de configurar la forma i el caràcter de l'actual correfoc.

El Correfoc de La Mercè, que partia de la participació de set bèsties i dues colles de diables el 1979, aniria creixent any rere any, amb la incorporació de colles ja actives abans de La Mercè de 1979 i també amb algunes de nova creació que anirien augmentant exponencialment en nombre (Masana, 2005, p. 24; Barbet et al., 2019, p. 71-173)⁶. Però l'aparició d'aquestes colles no comporta, tan sols, un major volum d'entitats participants a la Mercè, sinó també que els nous grups de foc, vinculats als seus respectius barris, inicien un procés d'introducció dels actes de foc tant als diferents barris barcelonins com en els municipis que els envolten i, de retruc, l'inici d'un gran teixit associatiu al voltant del món del foc. Cal recordar, també, que diverses d'aquestes noves colles introdueixen nou bestiar festiu. A Ciutat Vella, un dels centres neuràlgics de la recuperació d'imatgeria festiva, s'hi crea el 1983 la Coordinadora de Gegants i Bestiari de Ciutat Vella, que comença aquesta recuperació el 1986, de la qual sorgiran bèsties emblemàtiques de la ciutat com el Drac de Barcelona, el 1987, o la Víbria i la Tarasca, totes dues el 1993 (Cordoní, 2001, p. 131), mentre que a les colles fundades en llocs on no hi havia una imatgeria coneguda a

⁶ El text de Cordoní (a Barbet et al. 2019) inclou una relació cronològica molt detallada dels diferents grups de foc creats durant aquesta època, així com també de les circumstàncies que envolten el seu naixement.

recuperar se'n crea de nova. Aquest creixement de colles condueix, també, a la creació de diferents agrupacions com la Coordinadora de Diables de Barcelona –del 1985, i anomenada a partir del 1997 Coordinadora de Diables i Bestiari de Foc de Barcelona-, o la secció territorial del Barcelonès de l'Agrupació de Bestiari Festiu de Catalunya el 1997 (Barbet et al., 2019, p. 95-122.). A l'Hospitalet de Llobregat, on també havia anat creixent el nombre de colles des de la fundació dels Diables de l'Hospitalet el 1980, es crea, el 1996, la Coordinadora d'Entitats de Foc de l'Hospitalet de Llobregat, Tro (Tro, 2010, p. 7-17).

7.2.2. Atabalament i Percúdiu

Amb el temps, els actes de foc s'havien anat multiplicant, però els existents també van anar incorporant nous elements. N'és un exemple la construcció de la Porta de l'Infern, una gran estructura que, des del 1993, seria el punt de sortida de les colles a l'inici del Correfoc de la Mercè, però també la celebració de la primera Tabalada, el mateix any, que convertia els tabalers i tabaleres en protagonistes en un acte previ al Correfoc (Barbet et al., 2019, p. 103). La inauguració de la Porta de l'Infern va comptar amb l'ambientació musical de la formació Barnadrums, però a partir de l'any següent aquesta tasca l'assumirà el Combo de Percussió de la Coordinadora de Diables de Barcelona, que ben aviat prendria el nom d'Atabalament i, més endavant, Atabalament Combo (Barbet et al., 2019, p. 104-105). Segons Jaume Vendrell, que dirigia la formació, la idea principal d'Atabalament consistia a donar sortida a membres de diferents colles que sobresortien i tenien ganes de treballar repertoris més a fons. Aquesta formació serà durant anys l'encarregada de donar el tret de sortida del Correfoc de la Mercè a la Porta de l'Infern, i entre 1995 i 1996 Atabalament, que s'havia limitat fins llavors a estructurar ritmes que ja feien sonar les colles, comença a crear un nou repertori. En l'edició de La Mercè de 1995, Vendrell organitza la interpretació per part de totes les colles d'un tema de creació pròpia, la *Tabalada del Correfoc de la Mercè'95*, i la gran major part del nou repertori seria compost el 1996 aprofitant una llarga hospitalització (entrevista a Jaume Vendrell, 28 de gener de 2015).⁷

Atabalament, que canviava de formació en cada edició de La Mercè, aposta entre 1996 i 1997 per crear un nucli fix que treballi durant tot l'any, la qual cosa desemboca en certes tensions entre els tabalers de les colles, que veien Atabalament com una formació inamovible a la qual no es podia accedir amb facilitat. Explica Vendrell que per aquest motiu va distribuir a totes les colles de la Coordinadora de Diables i Bestiari de Barcelona còpies escrites i enregistrades –des d'arxius MIDI i en cintes de casset- del repertori d'Atabalament, convidant tothom a estudiar-lo o a tocar-

⁷ A partir d'aquí avancem ja algunes dades extretes del treball de camp i en les quals aprofundirem més endavant, atès que s'ha considerat necessari per tal de comprendre aquest primer acostament cronològic.

lo, si es volia, amb les seves respectives colles (entrevista a Jaume Vendrell, 28 de gener de 2015). A partir de l'any 2002, quan els diables són inclosos en el Toc d'Inici de Barcelona (Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 107),⁸ la peça que els representarà serà *Batecs*, creació de Vendrell i que també formava part del repertori d'Atabalament, que seria interpretada per la secció de percussió dels Ministrils del Camí Ral, malgrat el 2012 seria substituït per *Toc de Correfoc*, de Guillem Roma, a petició de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona (Cordomí, 135). Vendrell va adoptar per a Atabalament una instrumentació a cinc veus que ja utilitzaven anteriorment els Diables del Barri Gòtic, colla de la qual formava part. Aquesta instrumentació, que també va incloure l'adopció de peces de bateria, així com bona part del repertori (disponible a Atabalament, 2015), van ser assumits per una gran quantitat de colles durant els anys que van seguir, fins el punt que actualment constitueix el model d'acompanyament musical majoritari als grups de foc del Barcelonès.

En paral·lel a aquest procés, el 1996 neix oficialment Percúidium, una nova formació que, malgrat no pertànyer oficialment als Diables del Barri Gòtic, aprofitarà, com ho feia inicialment Atabalament, les seves infraestructures, atès alguns dels seus membres en formaven part i, de fet, Atabalament i Percúidium van compartir components durant diversos anys (entrevista a Marc de Rosselló, 13 de gener de 2016). Percúidium és una formació de percussió amb una instrumentació basada en les formacions brasileres –malgrat en aquell moment es construeixen o s'adapten arran de la dificultat per obtenir instruments d'aquest tipus- i en aquest aspecte no difereix d'algun altre projecte en aquell moment actiu a Barcelona, com el de l'Associação Amigos do Brasil, que ja realitzava actuacions en algunes celebracions barcelonines, com la Cavalcada de Reis o el Carnaval (devem aquesta informació a Oriol Mestres), però un parell de factors fan que el puguem identificar com el fundador del segon gran model barceloní d'acompanyament musical per a grups de foc. Primerament, i malgrat la instrumentació i que les influències brasileres són les més evidents en el seu repertori (disponible a Percúidium, 2018), Percúidium n'accepta volgudament d'altres, especialment de les músiques llatines i africanes, esdevenint la fusió musical una de les seves principals banderes. En segon lloc, les circumstàncies van conduir Percúidium, els membres del qual ja tenien contacte amb el món associatiu foguer, a substituir els Tabalers del Barri Gòtic i a acompanyar els diables i bestiari de foc de l'Associació de Festes de la Plaça Nova a partir del 1999 (Percúidium, 2018, p. 7), la qual cosa va suposar per primer cop la participació d'un conjunt d'aquestes característiques en els actes de foc de la ciutat. A

⁸ Cal deixar constància que el llibret que acompanya el disc que recull les músiques del Toc d'Inici de Barcelona (*Toc d'Inici. Balls del Seguici Popular de Barcelona*. La Casa dels Entremesos, 2012. LCdE001.), dona a aquest fet una data diferent, el 1999.

Percúdiu el seguirien aviat altres formacions, com el grup 666 –vinculat als Diablers del Poble Sec- o Barné Batuké –vinculat als Diablers de la Barceloneta-, i progressivament aniran apareixent més formacions d’aquest tipus vinculades a diferents colles de diablers o de bestiari de foc.

7.2.3. El *boom* de la percussió de carrer i el Concurs de Percussió de Barcelona

Barcelona viu durant aquests anys un augment de l’interès dels joves per la percussió que es veu reflectit no només en la creació continuada de noves formacions, sinó també en les massives trobades de percussionistes de tot tipus al Parc de la Ciutadella, i el *boom* de la percussió brasilera a Barcelona es fa especialment visible el 2004, quan els actes del Fòrum de les Cultures celebrat a Barcelona inclou el Carnavalona, una gran cercavila pels carrers de la ciutat liderada per Carlinhos Brown i que va desbordar completament les previsions d’assistència (Blanchar, 2004; EFE, 2004; Morán, 2004). Al respecte, Miquel Gené (2008, p. 3-4) fa notar el fet paradoxal que l’Ajuntament de Barcelona, impulsor d’aquesta cercavila, aprova el mateix any una ordenança que regula les activitats musicals i que suposa la prohibició de trobades com les que es feien al Parc de la Ciutadella.

Un any després, la colla dels Malignes del Guinardó, en motiu de la celebració del seu 10è aniversari, decideix celebrar un concurs de percussió i, arran de l’èxit d’aquest primer esdeveniment, l’any següent organitzen el que anomenarien I Concurs de Percussió de BCN, que, malgrat el nom, està obert a grups de percussió de tot Catalunya. Des del primer any, el concurs es desenvolupa a partir de dues categories: la categoria anomenada “tradicional del món del foc”, adreçada a conjunts de tabalers que es basen en ritmes característics dels grups de foc, i la categoria “lliure”, dedicada a la resta de conjunts, inclosos els participants en l’anterior categoria (entrevista a Joan Artés, 13 de gener de 2018). Sobre què tenia cabuda a la primera d’aquestes categories, l’única descripció formulada, encara ara, sentència que “entenem aquesta categoria com a l’estil més característic que tradicionalment ha acompanyat les actuacions dels grups de foc (Ball de diablers, Bèsties, correfocs...)” (Grup Torxa, 2015). Des d’un principi, les formacions presentades a la categoria “tradicional del món del foc” ja utilitzaven diferents instrumentacions, repertoris molt heterogenis i maneres molt diverses d’entendre la posada en escena, i ben aviat va aparèixer el debat sobre què cabia en aquesta categoria i què no, atès que no quedava clar quin era el model de base, si és que n’hi havia algun, ni què havia de valorar el jurat. Joan Artés apunta que des de l’organització del concurs s’era molt conscient que les descripcions que s’oferien a les bases eren extremadament ambigües, però que les realitats diferents que s’intuïen en el panorama dels tabalers de les colles va fer impossible oferir una descripció més precisa

(entrevista a Joan Artés, 13 de gener de 2018). Però aquesta fórmula, tot i que partia d'una divisió en categories molt interpretable i de definicions que ni tan sols els organitzadors de l'esdeveniment veien clares, va ser presa com a referència per a altres concursos de celebració regular, com la Kabronada Musical a l'Hospitalet de Llobregat, organitzada pels Diablers K.A.B.R.A. des del 2010 ("La Kabronada Musical arriba a la seva desena edició", 2019) o el Llavatraka a Sant Andreu de Llavaneres, organitzat pels Batubanyuts de Llavaneres des del 2015 i que adoptaria les definicions de les dues categories literalment paraula per paraula (Ajuntament de Sant Andreu de Llavaneres, 2016). Però en el cas del Concurs de Percussió de Barcelona –actualment Concurs Barcelona Percussió–, aquesta divisió en categories prendria un protagonisme especial, perquè ja des del 2005 es va decidir que el conjunt guanyador en la categoria "tradicional del món del foc" seria l'encarregat d'obrir musicalment l'acte del Correfoc de la Mercè, premi que, a excepció de quan el Concurs no s'ha celebrat –des del 2018 es va convertir en bianual–, s'ha mantingut fins l'actualitat.

7.2.4. El toc tradicional: un debat sense resoldre

Durant molts anys, i a mida que el Correfoc de la Mercè havia anat creixent en quantitat de colles, es va anar generant un debat sobre quantes colles hi havien de participar i si aquesta participació s'havia de restringir a les colles amb seu a Barcelona ciutat. Fins aquell moment, hi participaven totes les colles associades a la Coordinadora de Diablers i Bestiari Festiu de Barcelona, però aquesta coordinadora estava formada tant per colles barcelonines com per altres procedents dels municipis més propers. Aquest debat va desembocar finalment en una greu crisi interna que va donar lloc, el 2012, a la sortida de la Coordinadora de moltes colles, a la dimissió de la Junta, a la creació d'una nova Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona i a la decisió que les colles no barcelonines no participarien en els actes de foc de la Mercè (Barbet et al., 2019, p. 135). Des de llavors conviuen a la ciutat de Barcelona colles associades a l'antiga Coordinadora, que també inclou colles de fora de la ciutat, altres d'associades a la nova Federació i, a més, una gran quantitat de colles –les anomenades independents– que no formen part de cap d'aquests ens.

Tot i que Cordero parla de la constitució de la Federació durant la Mercè de 2012, els seus estatuts es van aprovar ja el 26 de febrer, malgrat amb un primer nom de Coordinadora de Diablers de la Ciutat de Barcelona, tal com consta en el document fundacional publicat al seu lloc web (Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona, 2012). En aquest document, la Federació parlava ja, en el seu article 2(g), de "promocionar l'acompanyament musical propi del correfoc" com un dels seus fins, tot i que fins aquell moment ningú havia aconseguit definir, o com a mínim consensuar, com era aquest acompanyament. El 2014, la Federació va decidir organitzar una sèrie

de xerrades que, sota el nom d'*El so del foc*, volien reunir tabalers de diferents colles per tal d'iniciar un procés de debat a l'entorn d'aquesta problemàtica. La convocatòria, que va unificar totes les xerrades en un sol dia, el 22 de març de 2014, i que va comptar amb diferents ponències i un debat final, va tenir força assistència, reunint sota un mateix sostre colles barcelonines, però també de la resta del Principat. Malgrat haver-se'n redactat unes conclusions (Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona, 2014), aquestes no acabaven de trencar, i ni tan sols de qüestionar, les antigues ambigüitats, i el debat va continuar sobre la taula. Un intent de recuperar el debat va ser, el 22 de gener de 2016, *Les noves músiques de la festa*, un nou acte amb un plantejament similar que es va emmarcar en l'esdeveniment *Som Cultura Popular – Mostra del Patrimoni Immaterial a Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, 2015). En aquest cas, però, la presència de colles va ser molt escassa, la qual cosa va impossibilitar confrontar opinions variades i, per tant, arribar a cap entesa entre els diferents actors.

Tot i que no hi ha hagut més intents –com a mínim públics- d'encarar el debat, sí que han aparegut durant els darrers anys algunes iniciatives en forma de noves formacions que encaren la relació amb la tradició d'una manera que restava gairebé desapareguda en la zona geogràfica dins la qual es desenvolupa la nostra recerca. El 2015, la Congregació Diabòlica del Congrés, fundada pocs anys abans, incorpora un grup de tabalers que utilitzen tan sols tabals de tensió de corda i membrana de pell, alhora que emulen parcialment el model penedesenc pel que fa a les qüestions estilístiques. En el mateix sentit, i juntament amb l'estrena de la seva nova bèstia, l'Atzeries, la Colla Vella de Gràcia presenta el 2016 una nova formació de similars característiques i encarregada d'acompanyar aquesta figura. Aquestes pràctiques estaven pràcticament desaparegudes en aquesta zona, limitant-se, segons les dades que tenim, als Diablers de Badalona i, parcialment, als Tabalers de FOC (Front Obert a la Cultura, que inclou els Diablers del Carmel i Drac Capallà d'Horta), dues colles veteranes. En el cas dels Tabalers de FOC, diem que la similitud és parcial perquè utilitzen instruments de naturalesa lleugerament diferent, però amb un plantejament estètic que, com veurem més endavant, l'acosta conceptualment a aquestes formacions.

Part II. ELS GRUPS I ELS MODELS

8. Anàlisi dels models d'acompanyament musical

A continuació, analitzarem els diferents models d'acompanyament musical presents en els grups de foc de la zona que ens ocupa. Aquests models, presents a les colles en diferents graus, es corresponen a tres grans categories –A, B i C- del nostre sistema de categorització que hem anomenat, per tal de facilitar la comunicació, model parabrasiler, model pentafònic i model neopenedesenc. Aquesta anàlisi serà assumida, primerament, des d'una perspectiva sincrònica, descrivint i posant en contrast els diferents models tal com els podem trobar actualment i, per tant, tal com els hem observat durant la recerca. Posteriorment, adoptarem una perspectiva diacrònica, i necessàriament més hermenèutica, en analitzar quin ha estat el procés a partir del qual aquest aspecte actual s'ha anat construint des dels inicis de la dècada dels vuitanta del passat segle fins a l'actualitat, com aquesta evolució s'ha relacionat amb el seu context sociocultural i en quin grau s'han interrelacionat els diferents models.

Hem considerat necessària, també, una anàlisi del model penedesenc. Si bé la nostra tesi té com a objecte d'estudi els models d'acompanyament musical dels grups de foc del Barcelonès, el debat sobre la necessitat de respecte a la tradició ha deixat entreveure un emmirallament d'aquestes colles amb pràctiques que es consideren més “tradicionals” o “autèntiques” i que es sintetitzen en l'anomenat model penedesenc. Aquest emmirallament es deixa entreveure, per exemple, en el fet que la Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona convidés com a ponents a la primera de les xerrades sobre *El so del foc -Els tabalers en el món del Ball de Diablers-* a Valeri

Salvadó, membre del Ball de Diables de l'Alforja, i a Miquel Àngel Ortiz "Xixo", lutier especialitzat en la construcció de tabals de tensió de corda i membrana de pell, anomenats sovint "tabals tradicionals". Per aquest motiu, es fa necessari descriure aquest model, que hem d'entendre que presentarà característiques que com a mínim una bona part dels membres dels grups de foc del Barcelonès prendran com a punt de partida de l'adequació a la tradició.

Abans de començar, però, descriurem els criteris utilitzats de cara a la classificació dels diferents grups per tal d'aclarir on són els límits que ens han permès discriminar quines formacions contemplàvem dins de cada model, no sense recordar abans que el sistema de classificació en categories i subcategories pretén reflectir el punt de vista èmic, és a dir, els límits que hem interpretat que els mateixos tabalers i tabaleres utilitzen, de manera explícita o implícita, per jutjar què és "batucada" i què és "toc tradicional", o quin acompanyament és més "tradicional" o adequat que un altre.

8.1. Sistema de categorització

Tal com havíem avançat, el pas de la descripció dels models a la comparació de pràctiques i discursos implicava la necessitat d'establir criteris objectius per diferenciar-ne un de l'altre. Els grups comparats en una primera fase d'anàlisi, realitzada a partir d'arxius audiovisuals que havien estat extrets d'actuacions en el Concurs de Percussió de Barcelona, presentaven casos molt clars i diferenciables en què podíem extreure molt ràpidament característiques que només es donaven en un model i no en l'altre –en aquell moment encara es treballava amb només dos models–, però aquest aspecte tant definit es perdia en les observacions realitzades durant el treball de camp, en què descobríem que la realitat presentava molta més varietat formal, amb una gran quantitat de formacions que acumulaven característiques d'un i altre model, essent de difícil classificació. Sobre per què aquesta varietat és còpsable en un acte de foc i no en un concurs en parlarem més endavant, però en tot cas aquesta obligava no només a l'establiment d'uns criteris de classificació sòlids, sinó també a una reflexió sobre com aquest sistema podia copsar l'heterogeneïtat observada, atès que aquesta podia ser un element important a reflectir si volíem respondre correctament a les preguntes que ens formulàvem.

Atenent al punt de vista èmic que volíem copsar en el sistema de categorització, semblava en un principi que el més lògic era fixar-se en els repertoris. Les persones amb qui parlàvem ho feien referint-se a grups que "fan batucada" o "fan tradicional", i també a "toc tradicional", que faria referència a allò que s'executa. Ara bé, en descriure les característiques generals veurem que es fa difícil parlar de característiques formals sense esmentar també les seves múltiples excepcions

o sense deixar clar que les diferències són normalment, a la fi, una qüestió de grau. Podem parlar, així, d'una major tendència a l'uníson, d'un tractament més o menys melòdic de les veus de base, etc., però no sense trobar-nos constantment amb casos que presentarien dubtes. Alhora, un intent de classificar els repertoris presentava el problema que, atesa la diversitat formal dins de cadascun d'ells, un mateix grup ja presentava massa variables, i aquest podria haver de ser classificat en una o altra categoria depenent de quina peça en concret estava tocant. La solució a aquest problema va passar per centrar-se en l'única constant aparent en tot el repertori de cada grup: la instrumentació. Però aquesta també ha presentat problemes, i de la mateixa manera que podem parlar de domini dels instruments d'origen brasiler –model parabrasiler-, de les peces de bateria incorporant o no tabals de tensió de vares –model pentafònic- o de la utilització exclusiva d'instruments amb tensió de corda o de vares –model neopenedesenc-, els nombrosos casos excepcionals ens obliguen a matissar certs detalls, en aquest cas començant pel darrer d'aquests models.

Pel que fa al model neopenedesenc, es tracta del model més reduït quant a la quantitat de formacions, ha agafat -o recuperat, segons s'entenguin els primers anys de correfocs- presència tan sols en els darrers anys, i representa, tant pel que fa a les instrumentacions com a certs paràmetre estètics del repertori, un acostament al model penedesenc. En tot cas, l'anomenem neopenedesenc perquè tot i les similituds, l'emulació clara en alguns casos i la recurrent voluntat de recuperació, aquest model presenta certes diferències tant pel que fa, primer de tot, a les característiques formals, però també, i encara més important, pel que fa al context, i per tant no seria oportú parlar de model penedesenc, atès que ni l'ús és el mateix ni tenen per què ser-ho les seves funcions.

Hem inclòs en el model neopenedesenc totes les formacions que presenten tan sols tabals de tensió de corda –característica identificada alhora amb el model penedesenc-, però també les que utilitzen instruments de tensió de vares, per diferents motius. En descriure el model penedesenc a partir d'una selecció de colles que creu que mantenen l'essència del ball de diables, Ramon Vallverdú parla dels tabals de tensió de corda com a característics del model penedesenc, però inclou també colles que utilitzen tabals “més moderns”, referint-se al tabal de tensió de vares, per la qual cosa ens cal concloure que, quan es parla d'instruments “tradicionals”, aquest tipus d'instrument –que a més s'anomenen també sovint “tabals tradicionals”- no se n'allunyaria gaire. Alhora, el fet de tocar només amb instruments d'aquest tipus ve acompanyat, pel que hem pogut observar, d'una tendència indiscutible als ritmes a l'uníson, característica que sembla associar-se de manera clara als tocs tradicionals. D'altra banda, i això seria el més determinant, aquest criteri inclouria, d'aquesta manera, formacions com la dels Tabalers de FOC –Front Obert

a la Cultura, entitat que compta amb diables adults i infantils alhora que amb diverses bèsties-, a la qual s'ha referit més d'una persona com d'una colla inequívocament tradicional. Com a exemple, una entrevistada que considerava que la seva pròpia colla tocava "tradicional" ens parlava dels Tabalers de FOC dient que "aquests fan tradicional, tradicional". Però els Tabalers de FOC presentaven altres problemes de cara a la categorització, i resulta indispensable parlar d'aquesta formació que condiciona molt què entenem dins i fora d'aquesta categoria.

Una de característiques que presentava FOC és la incorporació d'altres instruments, com els bombos, que esdevenen una segona veu en un model que semblava caracteritzar-se per l'uníson. La segona veu és una característica que ja ens havíem trobat en el repertori de l'Atzeries de la Vella de Gràcia, però en aquest cas en una sola peça, per la qual cosa semblava un comportament excepcional. En el cas de FOC, i si bé esdevenen una segona veu constant, els bombos es limiten en aquesta colla a recolzar els accents dels tabals, per la qual cosa parlaríem d'un uníson gairebé absolut, però a més els bombos són considerats pels membres de la colla com un instrument prescindible, que tant pot ser-hi o no depenent de si hi ha "algú que se'n vol ocupar" i sense el qual les peces funcionen de la mateixa manera, la qual cosa hem pogut observar diverses vegades. D'altra banda, hem vist que ocasionalment aquest grup utilitza instruments de diferent naturalesa, com una caixa i fins i tot un *repenique*, instruments –especialment el segon- que es consideren molt propis d'altres models. Ara bé, la utilització d'aquests instruments no es dona mai en actes de foc, tal com ells mateixos ens confirmaven, limitant-se'n l'ús a esdeveniments com la Cavalcada de Reis o la Rua de Carnaval, per la qual cosa cal entendre que no els consideren instruments que formin part de la seva activitat quan el que fan és acompanyar musicalment el grup de foc. Cal afegir, a més, que quan aquests instruments són utilitzats no esdevenen veus diferents, sinó que en general es limiten a tocar els mateixos patrons que els tabals. Aquesta característica de FOC és comuna, en certa manera, als tabalers de Pircussió, que utilitzen instruments de diferent naturalesa –tabals de corda, de vares i *goliats*-, però tocant gairebé sempre a l'uníson, per la qual cosa podem contemplar motivacions de tipus no artístic, com la no disponibilitat d'instruments del mateix tipus, tal com d'altra banda succeeix també a FOC quan són més persones a tocar que la quantitat de tabals de vares de què disposen, segons ens explicaven ells mateixos.

Una altra característica singular de FOC és el fet que alguns dels tabals executin patrons més plens que els altres. Això s'ha observat en altres colles, com l'Atzeries o els Diables de Badalona, però sempre com una pràctica excepcional diferenciada d'una major part del repertori tocada en un uníson absolut, mentre que aquí parlem d'una constant, la qual cosa ens podria fer pensar en múltiples veus i, per tant, en una manca d'uníson, però alhora, a més, amb un grau d'improvisació

molt elevat que mai es donaria en els altres casos. En principi, aquest fet presentaria molts problemes per classificar aquesta formació dins aquesta categoria si ens limitem a un nivell fenomenal –és a dir, al que sentim i veiem-, però aquests es resolen quan l'analitzem a un nivell ideacional després de sentir-los parlar del seu repertori, arribant a la conclusió que, des del seu punt de vista, no estan tocant veus diferents, sinó una mateixa veu que pot estar més o menys ornamentada sempre i quan no s'abandoni "el ritme". És a dir, que en realitat estaríem parlant d'un patró prototípic a partir del qual es pot desplegar una gran quantitat de versions diferents que permetrien encara continuar reconeixent-lo, i per tant constitueix el que en la nomenclatura d'Arom (2008) anomenaríem "paradigma" o "conjunt paradigmàtic", és a dir, el conjunt d'unitats que serien substituïbles les unes per les altres en un mateix context (p. 208-211). Així, conceptualment, estaríem parlant d'una sola veu, malgrat la veiem recolzada des de baix amb el bombo o ornamentada des de dalt amb alguns tabals. En tot cas, aquestes diferències en la instrumentació i la concepció del repertori que, a més, atenen a trajectòries històriques diferents que caldrà analitzar, ens han conduït a concebre el model neoopenedesenc, ja minoritari, com una categoria amb dues subcategories internes, malgrat això ens obligui a mostres molt petites pel que fa a les dades quantitatives.

A partir d'aquests criteris, la diferenciació entre aquest model i els dos restants sembla senzilla, i només la quantitat de veus instrumentals ens permet establir límits, però discriminar entre el model parabrasiler i el pentafònic resulta més complex. Se'ns parla de grups "de batucada" referint-se a formacions que utilitzen instruments brasilers, però també a algunes que inclouen l'ús de *goliats* i que toquen de vegades repertori propi de les que es considera que toquen "tradicional". Alhora, se'ns parla de colles que toquen "tradicional" per referir-se a la resta, però en aquestes hi veiem tant recursos i gèneres adoptats de la cultura brasilera com la utilització d'instruments amb el mateix origen, com els *repeniques* i els *surdos*. Alhora, però, en parlar amb els membres de les colles semblava que hi havia una constant a l'hora de discriminar entre uns i altres i que partia de la utilització o no de petites percussions. Així, semblava que l'ús exclusiu de membranòfons tocats amb baquetes –a excepció de l'ús del cèrcol com a idiòfon- seria una característica pròpia del model que hem anomenat pentafònic, i que hem anomenat d'aquesta manera pel fet que el repertori es construeix habitualment a partir de cinc veus instrumentals.

Però aquest criteri no ha estat exempt, tampoc, de problemes, i ens hem trobat també amb colles que no complien aquesta característica i semblava, en canvi, que eren consirades dins el model o, com a mínim, no del tot fora. No eren considerades normalment "de batucada", i en alguns casos fins i tot es deia que feien "tradicional". Folcat Diabòlic, per exemple, que comparteix repertori amb moltes colles del model pentafònic, parteix de la recurrent instrumentació a cinc

veus, però el *tom* agut incorporava un esquellot subjectat amb una pinça. Un cas similar era el de les Vaquetes del Guinardó, formació que ha variat la instrumentació amb el temps, però que quan molts *goliats* incorporaven ja un *jamblock* i una de les caixes s'acompanyava també amb una pandereta subjectada a l'instrument guanyava el premi a "millor grup tradicional" en l'edició de 2016 del concurs de percussió As de Repiques, a Vilassar de Mar. En un sentit similar, els tabalers de K.A.B.R.A. incorporen un plat a la caixa, però també una timba, i al Concurs de Percussió de Barcelona s'havien presentat sempre dins la categoria "tradicional del mon del foc". Contrastant amb aquesta acceptació a certs idiòfons, es constata un rebuig molt general als *tamborims*, membranòfons, malgrat de petites dimensions. Tot això ha conduït a la conclusió que els instruments rebutjats de manera rotunda i general per qui defensa la necessitat d'un "toc tradicional" són els que es toquen subjectats amb la mà –com el *tamborim* o el *rocar*–, mentre que els que es toquen penjats són acceptats, i relativament acceptats tant els que es toquen penjats i colpejant amb les mans –com la *timba*– com les petites percussions que funcionen com a complement a un instrumentista que porta un membranòfon, considerat principal, penjat.

Per tant, una de les característiques principals que comportaran la inclusió en la categoria que inclou el que s'entén per "toc tradicional de correfoc" serà el fet que tots els instrumentistes toquin un membranòfon que es transporta penjat, essent principalment l'ús o no de complements el que ens permetrà diferenciar les seves subcategories. Tot i així, serien una excepció a aquest criteri els xiulets, que tant poden estar complint una funció instrumental com ésser un mer complement a la direcció utilitzat tan sols per cridar l'atenció de la resta de membres del grup. Altres característiques del model pentafònic serien les composicions a cinc veus, entre les quals no es comptabilitzarien les petites percussions atès serien complements d'una secció instrumental, i el fet que el contrast tímbric es donaria principalment a partir la gradació de les dimensions d'instruments de similar naturalesa. En canvi, seria característic del model parabrasiler el contrast tímbric a partir d'instruments de diferent naturalesa –membranòfons, que inclourien tambors de marc, i idiòfons–, i alhora una instrumentació que de manera general supera les cinc veus.

El model parabrasiler l'anomenem d'aquesta manera perquè presenta habitualment grans similituds amb certes formacions de percussió característiques de la tradició afrobrasileira, especialment pel que fa a la instrumentació i a la funció que realitza cada instrument dins les peces musicals, motiu pel qual es relaciona de manera clara amb aquesta cultura. Alhora, és clar que la idea de brasilitat és sempre conceptualment propera, ja sigui volguda o simplement percebuda com a tal per l'entorn. Tot i així, de manera similar al que passava amb el model penedesenc, no es tracta de música brasilera, atès que no està creada al Brasil, no atén de la

mateixa manera als gèneres propis de la seva cultura i, evidentment, s'ha desenvolupat en un context molt diferent. Alhora, una primera idea de parlar de manera general d'"inspiració brasilera" es va anar descartant a mida que arribàvem a la conclusió que ni tan sols les fonts d'inspiració eren d'origen brasiler, sinó que en realitat els repertoris de les noves formacions s'anaven creant sobretot a partir de prendre com a model el que feia la resta, desenvolupant-se amb els anys característiques que es podien considerar pròpies. Segurament la més evident d'aquestes característiques és la inclusió recurrent de seccions de *goliats*, que atenen a diferents funcions instrumentals segons la colla en què ens fixem, i precisament aquesta barreja d'instruments que sovint es conceben com a característics de models diferents ha estat el principal criteri per tal d'establir les dues subcategories en què dividim el model parabrasiler.

El nostre sistema de categorització, que considerem que és i ha de ser subjecte de modificacions sempre que calgui, tal com ha passat diverses vegades durant la recerca, es resumeix actualment d'aquesta manera:⁹









⁹ A partir d'aquí incloem, juntament amb la descripció dels instruments, els dígitos corresponents a la seva classificació organològica en el sistema proposat per Hornbostel i Sachs, que identifiquem sempre amb la marca H-S.

Categoria A (m. parabrasiler)		Categoria B (m. pentafònic)		Categoria C (m. neopenedesenc)	
AA	AB	BA	BB	CB	CC
Totalitat dels instruments d'origen brasiler o llatí, a excepció de la caixa.	Barreja d'instruments brasilers o llatins amb tabals o peces de bateria.	La totalitat dels intèrprets toquen membranòfons percudits o no amb eines intermèdies (baquetes, maces...).		Única presència d'instruments de tensió de corda o de vares, a excepció de la veu.	Única presència d'instruments de tensió de corda i membrana de pell, a excepció de la veu.
Petita percussió entesa com a únic instrument d'un intèrpret.		Petita percussió només com a accessori d'un intèrpret que toca un altre instrument, i/o presència d'instruments percudits directament amb les mans.	No presència de petita percussió. La totalitat dels instruments es poden classificar com a H-S 211.21, a excepció de les veus i els xiulets, i són percudits amb eines intermèdies (baquetes, maces...).		
Tendència a un comportament <i>ad libitum</i> de les veus agudes.			Veus agudes molt acotades a patrons predeterminats a excepció de trams pactats per a solos.	Possible presència de la improvisació o les ornamentacions.	No presència d'improvisació o ornamentacions.
El contrast dels sons a partir de la diversitat d'instruments de diferent naturalesa, amb poca o nul·la presència de freqüències mitjanes.		Contrast dels sons a partir de la gradació de les dimensions d'instruments de similar naturalesa (H-S 211.21).		2 veus com a màxim.	
7 o més veus.	Possibilitat de superar les 5 veus.	5 veus com a màxim (no es comptabilitzen accessoris).			
Comportament melòdic de la base i accent greu al 2n i 4t temps.	Possible combinació de bases de tipus A i de tipus B.		Comportament amb tendència a l'uníson de la base i accent greu al 1r i 3r temps.	Tendència molt clara a l'uníson.	



8.2. Signes utilitzats

Durant l'exposició de les anàlisis inclourem transcripcions en què hi apareixen signes que pretenen reflectir les diferents tècniques utilitzades en tocar, que condicionen de manera clara el so emès. És per aquest motiu que incloem ara una llegenda per tal de facilitar-ne la comprensió. La terminologia pot no resultar familiar a tothom, però apareixen totes descrites en el glossari, alhora que n'anirem donant detalls durant el text quan les circumstàncies ho requereixin.




Membranòfons amb baqueta

-  Cop a la membrana
-  Cop al cercol
-  *Rim shot*
-  *Cross stick*
-  Cop sord
-  Cop de farcit
-  Baquetes entrecocades
-  Retorn de *virado* (*tamborim*)







Idiòfons colpejats

-  So greu
-  So agut




Idiòfons sacsejats

-  Sacseig
-  Moviment endavant
-  Moviment enrere

Membranòfons tocats amb les mans

-  Cop greu
-  Cop agut
-  Cop sord greu
-  Cop sord agut
-  "Galleta"
-  Cop de farcit

Altres

-  Patró de base
-  Veu (cantant)
-  Veu (cridant)

8.3. El model penedesenc

Aquest model el podem trobar descrit per Ramon Vallverdú (2006) en una completa obra, i també una de les més actualitzades, sobre els balls de diables de “model penedesenc”, no centrant-se tant en les dades històriques com en el seu aspecte en el moment de l'estudi. Resulta de gran valor la tasca de recopilació de dades, que inclou la transcripció tant de versos i versots utilitzats per les diferents colles, com la disposició dels diferents elements durant el ball, com també els tocs de tabal de totes elles, una descripció dels instruments utilitzats i les dimensions de la formació que els toca. Cal tenir en compte, però, que Vallverdú selecciona per a aquestes descripcions les deu colles que considera que “han sabut mantenir amb el pas del temps l'essència més tradicional dels balls de diables del Penedès i el Camp de Tarragona” (p. 22), i que omet la descripció d'alguns ritmes de més nova factura, “una mica allunyats dels tocs tradicionals dels balls de diables”, que han anat incorporant aquestes colles, per considerar-los menys representatius (p.36). Certament existeix un filtratge, en aquest cas volgut, en el treball de Vallverdú, que en altres circumstàncies ens podria suposar un problema, però el fet que el punt de partida sigui aquest judici de valor comporta el pressupòsit que el model d'acompanyament musical descrit és precisament el que s'està prenent com a netament tradicional, que és precisament, ara per ara, el que ens interessa.

Vallverdú descriu formacions de percussionistes que toquen ritmes a l'uníson amb tabals de tensió de corda i membrana de pell, tenint com a model els tabals de principis del segle XIX que conserven els Diables de l'Arboç, que tenien també un bordó (p. 36). Aquests tabalers, que acostumaven a aparèixer sols o en parella antigament, formen ara grups que poden arribar fins la vintena i que rarament baixen de quatre. Amb els anys, i també amb aquest augment de membres del grup de tabalers, les colles haurien augmentat també el seu nombre de tocs, que en ocasions obeeixen a diferents usos (p. 36).

8.3.1. El context del ball de diables de model penedesenc

La invenció del correfoc barceloní va partir de la tradició del ball de diables conservat només en algunes zones del territori, i és evident que hi té molts trets en comú: la major part de la iconografia, els vestits de diable, l'ús que es fa de la pirotècnia, etc. Però alguns trets de cadascun dels dos rituals fan que els dos contextos ofereixin certs matisos diferencials que cal tenir en compte per comprendre cadascun d'ells i, de retruc, el seu acompanyament musical.

Una de les diferències fonamentals rau en el fet que el model penedesenc continua lligat al concepte de ball parlat, i es manté, amb ell, la representació de la lluita narrada a l'Apocalipsi

entre Sant Miquel i els àngels, per una banda, i els dimonis per l'altra. Això afecta la quantitat de personatges que hi podem veure, i rarament veiem el personatge de Sant Miquel o els àngels a la zona de Barcelona, però també implica que el que s'està representant en el model penedesenc és una batalla entre el bé i el mal. Pilar López (1993), per explicar l'abundant presència de ritmes binaris en els balls de diables, recorda que la nostra tradició ha vinculat sovint els ritmes binaris a allò terrenal, mentre que els ternaris han simbolitzat allò celestial. Cal afegir, però, que el fet que el que es representa sigui un acte bèl·lic dona sentit, també, al tarannà de la major part dels tocs d'aquest model. Els ritmes de marxa, obstinats i tocats a l'uníson, subratllen l'ambient de batalla, donant a les forces del mal el caràcter d'exèrcit i emfasitzant la idea de lluita.

La dansa, o si més no la manera com es tracta o s'entén, és també un element diferenciador. Tal com explica Vallverdú (2006, p. 24-28), en el model penedesenc la dansa de cada colla resulta representativa d'aquesta, amb una manera de tractar els diferents passos que la fan única i que es manté durant tota la representació. No és estrany, llavors, ni que els tocs es mantinguin constants durant tot el recorregut ni que les pulsacions escollides siguin similars entre elles, atès que l'elecció d'un tempo molt més lent o molt més ràpid dificultaria l'execució dels passos. Tot i així, cal tenir en compte que algunes colles modifiquen la velocitat d'execució en diferents moments del ball, per exemple incrementant el tempo del toc quan hi ha grans enceses de pirotècnia (Vallverdú, 2006, p. 36).

Un altre fet a tenir en compte en la descripció d'aquest model és la posició dels tabalers, que acostumen a situar-se entre els diables i la intendència –el grup de diables que s'encarrega de subministrar la pirotècnia als cremadors o balladors. Lluny de constituir un fet irrellevant, aquesta diferència en la posició situa els tabalers del model penedesenc en una posició escènica privilegiada, col·locant-los en el centre de l'escena si se'ls compara amb els del Barcelonès, que se situen gairebé sempre darrere del carro de pirotècnia. Possiblement el sentit que donen els ritmes a la representació de la batalla els converteixi en personatges més inserits en la representació, la qual cosa, com veurem més endavant, condueix a conflictes a l'hora d'entendre el paper dels tabalers en el correfoc barceloní. En canvi, i al contrari del model barceloní, en el model penedesenc no s'espera la participació activa del públic, mantenint-se un caràcter més teatral en el sentit clàssic del terme, amb una separació entre diables i públic en què aquest darrer esdevé un actor passiu, per la qual cosa cal entendre que els tabalers d'aquest model queden més distanciats del públic pel que fa a la relació directa.

8.3.2. Repertori

El treball que hem trobat que aprofundeix més en aquest tipus de tocs ha estat un text de Pilar López i Arcos (1993). Es tracta d'un text que hem esmentat anteriorment i que havia d'esdevenir un capítol dins la ja citada obra de l'equip de Bertran sobre el Ball de Diables de Tarragona i que finalment no va ser inclòs, però al qual afortunadament hem pogut tenir accés. López transcriu, com ho fa més tard Vallverdú (2006), diferents tocs de les comarques sud de Catalunya, i, com fa Palomar (2000), els relaciona amb citacions d'altres obres que ens ajuden a comprendre com podia ser el seu so en èpoques passades. Però els tocs recopilats, a més, són analitzats per l'autora, que troba una sèrie de trets en comú als acompanyaments de les diferents colles:

- L'ús de tabals de fusta, tensió de corda i membrana de pell.
- El fet de tocar normalment tots els tabals a l'uníson.
- El so greu i sec.
- El predomini dels compassos i les subdivisions binàries.¹⁰
- La repetició obstinada de patrons breus.
- Un patró tipus que es troba en gran quantitat de tocs per a balls de diables:



- Una cèl·lula rítmica especialment recurrent:



Efectivament, les característiques que adjudica López als diferents tocs del model penedesenc es compleixen, naturalment amb excepcions, en gairebé tots ells, tal com podrem veure en els exemples que seguiran. Però cal afegir que durant aquesta recerca s'han anat detectant altres trets comuns en els tocs del model penedesenc. Aquests trets, que a més es relacionen estretament els uns amb els altres, es podrien resumir de la següent manera:

- Una pulsació molt marcada.
- L'absència gairebé total de silencis.
- L'absència gairebé total de contratemps i de síncopes.
- Una tendència a l'anticipació al cop de la pulsació, sovint executada amb dues semicorxeres.

¹⁰ Tot i que els compassos també es poden entendre, si es vol, com a quaternaris. De fet, en els dos documents que estem agafant aquí com a punt de partida s'entenen de manera diferent. Mentre que López adjudica un compàs de 2/4 a la major part de tocs transcrits, Vallverdú ho fa amb el compàs de 4/4. En tot cas, el que cal recalcar aquí és la pràctica inexistència de lògiques ternàries en els tocs esmentats.

- L'aparició constant d'una sèrie de figures o cèl·lules rítmiques amb les quals podríem transcriure pràcticament tots els tocs.
- Alguns patrons prototípics en què podríem descompondre gairebé tots els tocs.

En aquest tipus de tocs la pulsació molt marcada implica, en primer lloc, una organització dels accents que coincideix de manera especialment notable amb la jerarquia de parts fortes i febles del ritme. Tot i que sovint l'execució resulti molt plana, els inicis de compàs es troben en general accentuats quan apareix qualsevol mena d'accentuació, i sovint també els cops que coincideixen amb la pulsació,¹¹ malgrat en menys quantitat i grau. Aquest fet, que podria semblar irrellevant per tractar-se de la manera més senzilla i intuïtiva de graduar les intensitats durant l'execució d'un ritme, ho serà menys quan comparem aquests tocs amb els models que formen part del nostre objecte d'estudi. Cal tenir en compte, també, que aquest caràcter en l'execució apareix lligat, alhora, a la tècnica utilitzada per agafar les baquetes. Al contrari del que es fa generalment en els models barcelonins –que les subjecten en posició simètrica-, aquests tabalers utilitzen generalment l'asimètrica, anomenada també de vegades posició “militar” o “tradicional”. En aquesta tècnica, la mà dominant subjecta la baqueta de la mateixa manera que es fa en la posició simètrica, pinçant amb el polze i l'índex mentre la resta de dits l'envolten, però la mà no dominant, en canvi, subjecta la baqueta recolzada a la zona de trobada entre índex i polze. Es tracta d'una tècnica que optimitza la posició de les extremitats quan es toca un instrument penjat en una sola espatlla, atès que aquest reposarà en diagonal, però que alhora permet més potència amb la mà dominant que amb l'altra, de manera que sense una tècnica depurada els cops que marquen la pulsació –i que en principi assumirà la mà dominant- queden potenciats respecte els altres, prenent la mà no dominant un caràcter molt auxiliar.

Però aquesta pulsació marcada es deixa veure, també, en l'absència de silencis. És a dir, que es toca normalment a l'inici de cada pulsació de manera constant, sense que contratemps, síncopes o silencis interrompin aquest comportament. En els pocs casos en què fan aparició aquestes interrupcions, acostumen a suposar una parada final per tornar *da capo*, com en el següent toc del Ball de Diables del Vendrell recollit per López:

¹¹ Farem servir la paraula “cop” per referir-nos a cadascun dels contactes entre la baqueta i l'instrument durant l'execució dels ritmes. Per tal d'evitar confusions derivades de termes polisèmics, la paraula “toc” serà utilitzada durant tota l'exposició únicament per referir-nos als diferents patrons que executen les colles.

més tenint en compte el que hem dit anteriorment, són les marques a la primera, segona i tercera pulsacions, esdevenint un ritme que podríem representar de la següent manera:



Aquest patró rítmic, tot i que no el trobem més que en aquest toc, apareix a la pràctica en moltes més ocasions, ja que que sovint les execucions dels tocs revelen aquest ritme en forma d'accentuacions. És el cas, per exemple, d'algunes de les execucions del toc més àmpliament compartit per les colles del model penedesenc, en les quals, malgrat els accents no apareixen en les transcripcions, sí que ho fan sovint en la pràctica:



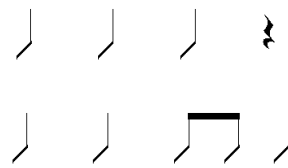
L'altre cas esmentat per López és el d'un toc del Ball de Diables de Sant Quintí de Mediona, un ritme molt senzill que mostra parentiu amb altres tocs d'aquest model. Aquest parentiu el trobem, per exemple, en comparar-lo amb el "toc de correfoc" del Ball de Diables de Torredembarra recollit per Vallverdú (2006, p. 195), que és alhora idèntic al del Ball de Diables d'Igualada recollit per Daniel Vilarrúbias (2013, p. 106-107), que no el transcriu, però en fa una descripció prou acurada com per poder-lo reconstruir amb facilitat:



Podem veure com, malgrat a primer cop d'ull poden semblar ritmes ben diferents, el segon manté el ritme del primer, però afegint les dues esmentades i recurrents semicorxeres d'anticipació abans de les pulsacions primera, segona i tercera. D'aquesta manera, es pot entendre que aquestes dues semicorxeres estan funcionant com un ornament, sense el qual ambdós ritmes tindrien idèntic aspecte.

Un cop vistos els diferents tocs recollits per López i Vallverdú, podem observar que la major part d'aquests es podrien simplificar utilitzant aquest tipus de procediment fins arribar a un d'aquests

dos patrons bàsics o, en el cas dels ritmes estructuralment més complexos, a combinacions d'ambdós patrons.



És possible, per tant, que aquests dos patrons rítmics corresponguin al concepte de model en el sentit que el defineix Arom (2008, p. 211), atès que es tractaria d'expressions mínimes –en el sentit de simplificades al màxim- reconeixibles com a ritmes del model penedesenc. Per tal de poder-ho assegurar caldria, tal com el mateix Arom recomana, contrastar aquesta idea amb els mateixos tabalers que executen aquests tocs, una tasca que no s'ha fet aquí per no correspondre's amb els objectius principals de la recerca, però que podria esdevenir de gran utilitat si fos realitzada més endavant. En tot cas, prendrem per ara com a vàlida l'existència d'aquests dos patrons que vertebrarien la major part dels ritmes del model penedesenc, mentre que entendrem que el conjunt dels tocs concrets de les colles que en formen part i són acceptats com a tal constituïrien, altre cop, el paradigma, és a dir, el conjunt d'elements substituïbles entre ells sense que el partícip del sistema cultural deixi de reconèixer el que aquí anomenem patró prototípic.

Tot i així, la suposició que existissin aquests dos patrons prototípics de partida obliga a preguntar-se pels tocs que en resten fora. Per respondre, malgrat només parcialment, a aquesta pregunta cal endinsar-se en l'evolució d'aquest tipus de tocs.

8.3.3. Evolució i canvi en el repertori

Carlos Reyes (2012) testimoniava, en el seu Treball de Final de Màster, com durant el treball de camp s'havia adonat que alguns dels tocs de les colles a les quals es refereix Vallverdú ja no eren els que havia recollit; en els sis anys que separaven ambdós textos, els tocs, que segons Vallverdú (2006) donen “un aire especial a cada colla” (p. 36), havien canviat. En el mateix sentit, els recollits per Vallverdú presenten també diferències amb els transcrits per Pilar López (1993) una dècada abans. En alguns casos es tracta senzillament d'un canvi d'ús, com en el cas del Ball de Diables de Vilafranca del Penedès; el que López recull com a únic toc d'aquesta colla és utilitzat entrat el segle XXI únicament com a “toc de versos”, mentre que durant el ball sonen tocs diferents. Un d'ells s'allunya lleugerament de les característiques que hem enumerat sobre aquest tipus de tocs, amb un caràcter sincopat a partir de les proporcions 3+3+2:



“Toc Vilafranca” del Ball de Diablers de Vilafranca del Penedès (ca. 2006)

Convé recordar l'aparició d'aquest tipus de ritmes durant aquesta època –Vallverdú (2006) ens confirma que aquesta colla “ha anat incorporant els darrers anys diversos tocs de timbals” (p. 132)-, perquè serà important a l'hora d'analitzar els models d'acompanyament musical del Barcelonès.

De vegades el canvi és més bruscat, i es recull un únic toc en les dues ocasions que resulta ser totalment diferent. N'és un bon exemple el cas del Ball de Diablers de l'Arboç, que, tot i mantenir un estil de toc més complex que la resta de colles que segueixen aquest model, ho fan el 2006 amb un toc ben diferent del que interpretaven el 1993 i que ja estava documentat el 1988 (Cruañes, 1988, p. 53), però també el 2018, segons el que podem veure després de diversos minuts en un vídeo documental sobre el seu ball (Romagosa, 2018):



Toc del Ball de Diablers de l'Arboç (ca. 1993).



Toc del Ball de Diablers de l'Arboç (ca. 2006).



Toc del Ball de Diablers de l'Arboç (ca. 2018).

En altres casos, un mateix toc pot ésser modificat amb els anys, tot i mantenir-se encara força identificable. L'únic que coneixem que ja el 1993 utilitzava la proporció 3+3+2, el del Ball de Diablers del Vendrell, n'és un exemple:¹²

¹² Pilar López no transcriu cap accent en el primer temps, la qual cosa resulta poc habitual en l'ús que es fa en el nostre context cultural d'aquest tipus de patró –sí que ho seria en la música llatina, en què aquesta accentuació esdevé el patró de “tumbao”. Tot i que no ho podem assegurar, el fet que en el seu recull hi apareguin altres tocs on apareixen accents, però no en el primer temps, ens fa pensar que van ser omesos per considerar-los implícits.



“Toc de foc” del Ball de Diables del Vendrell (ca. 1993).



“Toc de cercavila” del Ball de Diables del Vendrell (ca. 2006).

El toc del Ball de Diables de Sant Quintí de Mediona recollit per López, del qual en vèiem una versió més complexa a Torredembarra i Igualada, es torna també més complex amb els anys a la mateixa colla, malgrat en aquest cas la modificació passa per un obstinat de corxeres sobre el qual s'accentua el patró de base:



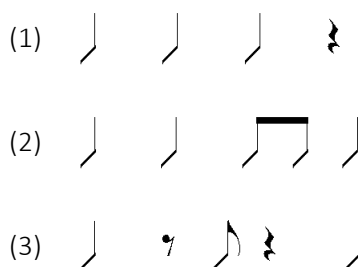
Toc del Ball de Diables de Sant Quintí de Mediona (ca. 1993).



Toc del Ball de Diables de Sant Quintí de Mediona (ca. 2006).

En tot cas, sembla evident que els tocs d'aquest tipus de colles es troben en un procés de canvi constant. Si s'han detectat tant mutacions en els tocs com canvis d'un toc per un altre de completament diferent, i tant en el període entre 1993 i 2006 com en el que va del 2006 al 2012, com en algun cas comparant-los amb els tocs actuals, no sembla agosarat apuntar que també abans del 1993 els tocs podien estar en constant canvi. Sí que és cert que un toc transcrit per Joan Amades (1954), que es dedueix pel context que pertany al Ball de Diables de Vilanova i que López apunta que és el més comú entre colles, no només es manté quan Vallverdú fa la seva recerca, sinó que una gran quantitat de colles en fa encara ús. El toc a quatre veus del Ball de Diables de Tarragona es mantindria també el 2006, tot i que no queda clar en l'obra de Vallverdú si encara amb les veus repartides o executant la suma de les diferents veus, que es correspon altre cop amb la transcripció d'Amades. Sembla, doncs, que els tocs que s'han transcrit i publicat es podrien haver mantingut més inamovibles. Malgrat el problema no respon a la recerca que ens ocupa, és inevitable apuntar que caldria preguntar-se, en futures investigacions, sobre si la transcripció i difusió escrita d'aquest tipus de tocs dificulta, i en quin grau, la seva capacitat de canvi.

D'altra banda, els canvis en els tocs deixen entreveure una progressiva aparició dels patrons basats en les proporcions 3+3+2, que es fan més presents a mida que avancem en el temps. Ho acabem de veure en els tocs del Ball de Diables de Vilafranca del Penedès de 1993, els del Ball de Diables del Vendrell de 1993 i 2006 i en el Ball de Diables de l'Arboç de 2018, però les visites a diferents esdeveniments en què actuaven aquest tipus de colles ens han mostrat que en l'actualitat aquestes proporcions tenen força presència. Aquests tipus de patrons podrien suposar, així, un tercer patró prototípic compartit per les colles del model penedesenc:



És evident que aquest darrer patró model (3) escapa dels paràmetres anteriorment descrits, atès que suposa un caràcter sincopat que l'allunya del tarannà de marxa al qual havíem fet al·lusió. Quan iniciem l'anàlisi dels models barcelonins aprofundirem més en aquest tema, però podem avançar ja que tot apunta que l'adopció d'aquest tipus de patrons per part de les colles de model penedesenc podria beure dels acompanyaments musicals duts a terme en el context de correfoc a partir de la dècada dels vuitanta. És a dir, que aquest tipus de ritmes ens condueixen a un diferent tractament del fenomen, però no tant per si es pot considerar que respecten unes pràctiques hipotèticament tradicionals com perquè ens fan evident que, com no podria ser d'altra manera, els col·lectius que executen tocs que es prenen com a referència de tradicionalitat, i a qui algunes colles emulen, resulten al mateix temps emissors i receptors de paràmetres estètics, en un camí d'anada i vinguda que no podem ometre. En altres paraules, des de la posició del tabaler immers en el sistema de models barceloní, prendre com a referència el model penedesenc implica en certa manera, i sigui en un o altre grau, prendre's també a si mateix com a referència.

8.4. Categoria A: el model parabrasiler

Abans de passar a descriure aquest tipus de formació, cal recordar que tot el que aquí es descriu fa referència als conjunts de percussionistes que podem veure en el context del correfoc. Aquestes formacions, anomenades sovint, i genèricament, "de samba" o "de batucada", no es

limiten a una emulació d'aquestes tradicions, sinó que prenen elements d'aquestes i altres manifestacions culturals, especialment brasileres, però també de la resta de l'Amèrica llatina i altres indrets. Malgrat de manera inevitable ens remetin a unes tradicions culturals molt concretes, cal tenir en compte no només que presenten diferències pel que fa a certes pràctiques, sinó també que els usos i funcions d'un model no tenen per què ser extrapolables a l'altre. Així, el que aquí segueix no és ni vol ser un acostament teòric a la percussió brasilera, sinó una mera descripció del tipus d'acompanyament musical que ofereixen certes formacions que, malgrat inspirades en costums de zones geogràfiques llunyanes, posseeixen característiques pròpies i cal contextualitzar en el nostre entorn cultural.

8.4.1. Instrumentació

Aquesta categoria està integrada per formacions molt similars a les de les *escolas de samba* o les *baterias* de Rio de Janeiro o de Bahia (De Assis, 2003, p. 13-94), malgrat no tan nombroses. La instrumentació és variable, tot i que alguns instruments hi apareixen sempre:

Surdos Membranòfons cilíndrics de doble membrana, percutits amb una o dues (H-S 211.212.1) maces i de grans dimensions. Es presenten en les formacions amb tres mides diferents, que executen veus diferents, d'entre 16 i 24''¹³ de diàmetre i de profunditat generalment igual o superior, malgrat de vegades inferior en el cas dels diàmetres més elevats.

Caixa Membranòfon cilíndric de doble membrana, amb bordonera a la inferior i (H-S 211.212.1) percutit amb baquetes. Es tracta de la caixa que coneixem en el nostre context cultural, però en alguna ocasió les dimensions són més reduïdes que les que aquí s'utilitzen per a orquestra o per a bateria, presentant una menor profunditat i de vegades passant de les populars 14'' de diàmetre a 13 o a 12''.

Repenique Membranòfon cilíndric de doble membrana, normalment de 8 o 10'' de (H-S 211.212.1) diàmetre i igual o poca més profunditat. El trobem tocat amb baquetes de fusta, amb baquetes de niló flexible i, menys sovint, amb una baqueta en una mà i l'altra mà nua.

¹³ La polzada (1'' = 2,54 cm) és la unitat de mesura més utilitzada en l'àmbit dels membranòfons, i funciona actualment com a unitat estàndard, de manera que la utilitzarem com a unitat de referència en parlar de les dimensions d'aquests instruments.

Tamborims (H-S 211.311) Tambors de marc sense mànec, d'una sola membrana i de petites dimensions, normalment de 6'' de diàmetre. Es toca amb una baqueta de niló o de plàstic, amb diferents graus de flexibilitat.

A banda d'aquests, sempre presents, els següents instruments tenen una forta presència en aquest tipus de formacions:

Esquella (H-S 111.242.111) Idiòfon de tipus campana sense badall, que normalment s'agafa amb una mà mentre l'altra el percudeix amb una baqueta.

Agogô (H-S 111.242.2) Conjunt de dues campanes unides de dimensions diferents, sense badall. Existeixen també models de tres campanes, però són d'ús poc habitual. S'agafen per la vara que les uneix mentre l'altra mà les percudeix amb una baqueta.

Rocar (H-S 112.112) Idiòfon sacsejat metàl·lic en el qual entrexoquen unes petites plaques metàl·liques rodones un cop és sacsejat.

Timba (H-S 211.25) Tambor cònic d'una sola membrana i obert que es percudeix directament amb les mans, força similar a una conga tant pel que fa a les seves dimensions com a la tècnica d'execució, malgrat considerablement més lleuger.

Apito (H-S 421.221.11) Xiulet amb botons que permeten l'execució de tres sons diferents i que s'utilitza normalment per avisar de canvis i evolucions als instrumentistes.

Goliat (H-S 211.212.1) Es tracta de peces de bateria utilitzades com a membranòfons individuals, una pràctica comuna en tots els models. El cas del *goliat* es refereix al *tom* o *timbala* de dimensions més grans d'una bateria.¹⁴ En tots els casos observats es tracta de *goliats* de 16'' de diàmetre.

En els enregistraments de les actuacions del Concurs Barcelona Percussió, que van servir de referència per a la primera descripció, hi apareixen de vegades altres instruments, però aquests

¹⁴ Pel que fa a les peces de bateria, els termes "timbala" i "tom" són equivalents. Aquí ens hem decantat per l'ús de "tom", que utilitzarem preferentment, entenent que el terme "timbala" atén a una major varietat de significats i podria conduir a confusions en algunes de les descripcions.

no han estat observats en formacions vinculades a grups de foc durant el treball de camp, i per tant no seran ara per ara tinguts en compte, tot i que més endavant haurem d'aturar-nos a parlar sobre els motius que hagin pogut conduir a no ser incorporats.

Cal no oblidar, tampoc, un instrument que podria passar desapercbut: la veu. Aquestes formacions utilitzen sovint les veus dels instrumentistes, ja sigui per entonar melodies o per cridar o emetre rítmicament sons sense entonació definida. En cap cas, però, estaríem parlant d'un protagonisme de les veus com el que podem observar per exemple en una *samba-enredo* (Reily, 1998, p. 315), sinó que aquestes són utilitzades de manera molt esporàdica i mai durant molta estona ni com a element conductor d'una peça.

Aquest tipus d'instrumentació, com podem veure i comprovar en qualsevol escolta, dona molta prioritat a les freqüències extremes, combinant seccions de *surdos* que emeten un so greu amb altres instruments de freqüència molt aguda, quedant desertes o pràcticament desertes les alçades mitjanes. La combinació de membranòfons i idiòfons, alhora que les diferències en quant a dimensions, formes i en general a característiques organològiques també comporten una gran diversitat tímbrica.

8.4.2. Característiques de les composicions

Patrons de base

Surdos

Les bases rítmiques de les composicions d'aquest model acostumen a tenir un caràcter molt binari pel que fa als instruments greus, malgrat normalment s'escriuen com a quaternàries, i està construïda sobre tres veus diferents de *surdo*. De la mateixa manera que fan les *escolas de samba* brasileres, hi podem veure tres mides diferents que corresponen a les funcions de *surdo de prima* o *de marcação* –el més gran i greu-; *de segunda* o *de resposta* o *contrasurdo* –el mitjà-, i *centrador* o *cortador* –el més petit i agut- (De Assis, 2003, p. 17-18; Forcada, 2008, p. 27-31), que habitualment aquestes formacions anomenen, respectivament, *surdo*, *contrasurdo* –o simplement *contra*- i *cortador*. Normalment, el *surdo de marcação* marca el segon temps –segon i quart si parlem de compassos quaternaris-, considerat el temps fort en la samba i els gèneres que se'n deriven; el *contrasurdo* marca el primer i el tercer, i el *cortador* es comporta sincopadament colpejant entre un i altre *surdos* i tendint, quan el patró és de quatre temps, a omplir més la segona meitat del compàs que la primera. Aquestes tres veus, afinades per exemple per intervals de quarta, tenen un comportament que podem entendre com a melòdic, tendint a evitar el so a l'uníson a l'hora de construir els ritmes.

Cortador	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Contrasurdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Surdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :

Base de *surdos* extreta del repertori de Beirão.

Cortador	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Contrasurdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Surdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :

Base de *surdos* extreta del repertori de “la Perku” del Grup de Foc de Nou Barris.

Cortador	4/4 : - ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ - ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Contrasurdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Surdo	4/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :

Base de *surdos* extreta del repertori d'Insomnia.

No vol dir això que no puguem trobar altres tractaments en les tres veus de *surdo*, i ocasionalment podem veure, per exemple, un comportament invers de les veus de *surdo* i *contrasurdo*, ocupant-se respectivament del primer i del segon temps. També, i malgrat molt menys freqüentment, podem veure com dues veus toquen a l'uníson, especialment en patrons basats en el gènere de *baião*.

Cortador	2/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Contrasurdo	2/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :
Surdo	2/4 : ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ :

Base de *surdos* de *Balla-ho*, de Percúdiu.

En tot cas, el més general és que les tres veus de *surdo* tinguin papers totalment diferenciats en els patrons de base, i que toquin a l'uníson únicament durant les introduccions i ponts. Més

endavant parlarem de les introduccions i ponts, però ja podem avançar que el grau d'uníson o d'obertura entre les tres veus de *surdos* és precisament un dels principals factors que ens permeten distingir introduccions i ponts dels patrons de base.

Ens cal recordar, però, que les instrumentacions d'aquest tipus de grups són variades i que, malgrat les tres úniques veus de *surdo* com a base greu ens són útils per copsar un model concret, és habitual veure com algunes d'aquestes formacions utilitzen també *goliats* —el timbal més gran en una bateria- d'un omnipresent diàmetre de 16". En alguns casos substitueixen el *cortador*, realitzant idèntiques funcions, però és freqüent que aquests *goliats* executin patrons més plens i amb més tendència a caure a la pulsació, ja sigui substituint el *cortador* o presentant una quarta veu que se sobreposa a les desl tres *surdos*. En aquests casos, a més, la veu del *goliat* tendeix a suposar una suma de les tres restants, realitzant una funció unificadora:

Goliat

Cortador

Contrasurdo

Surdo

Fragment extret del repertori de Toca'l 2.

Goliat

Cortador

Contrasurdo

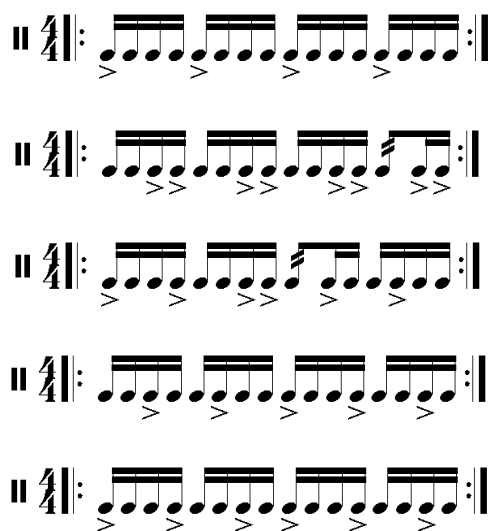
Surdo

Fragment extret del repertori dels Trons del Baró.

Els *surdos* es toquen, en aquest model, amb maces, generalment dues, però de vegades amb una de sola en el cas dels que duen a terme les funcions de *surdo* i *contrasurdo*. També és habitual veure com s'utilitza la mà lliure per aturar la ressonància, en especial en els patrons en què *surdo* i *contrasurdo* dialoguen i en els quals un atura el so en el moment que l'altre és percudit, potenciant un aire encara més melòdic. Malgrat sigui habitual en el seu país d'origen, rarament veiem l'ús de la mà a la membrana per ensordir un cop en el mateix moment de l'atac.

Caixa

La característica principal de la major part dels patrons de base per a caixa és l'obstinat de semicorxeres sobre el qual es marquen diferents ritmes a partir de les accentuacions. Aquestes semicorxeres acostumen a ser totalment continues durant tot el patró de base, esdevenint un coixí constant ocasionalment ornamentat amb redobles que donen encara més densitat a alguns patrons.



Diferents exemples de patró per a caixa.

Els ritmes marcats en les accentuacions poden ser molt diversos, però en general tenen molta presència els que marquen els temps, els que marquen els contratemps i els basats en el ritme de *clave de bossa nova*, especialment en la seva variant 3-2.



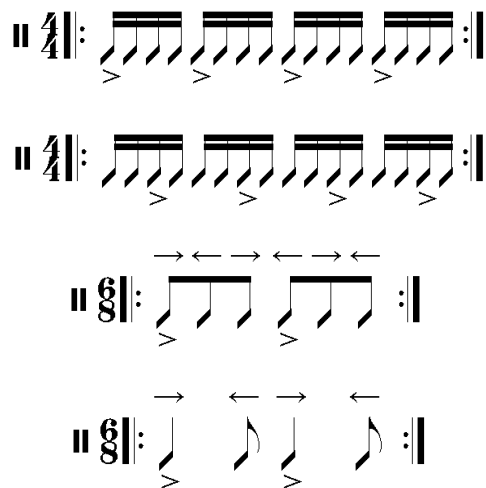
Ritme de *clave de bossa nova* en les seves variants 3-2 (1) i 2-3 (2).

Les caixes són tocadetes en aquest model amb les baquetes directament al centre de la membrana, i gairebé mai s'observa l'ús d'altres tècniques possibles –*cross stick*, *rim shot*, etc.- que veurem i descriurem en referir-nos al següent model.

Rocar

El *rocar* manté una funció similar a la caixa, amb obstinats de semicorxeres, però amb més tendència a mantenir l'accentuació en la pulsació. La tècnica utilitzada en tocar-lo, que obliga a

moure l'instrument endavant i endarrere amb un moviment normalment semicircular, facilita que les accentuacions caiguin en els cops imparells, quan l'instrument es mou endavant. Això comporta, d'una banda, la tendència a accentuar normalment els temps o, menys sovint, els contratemps. De l'altra, sense una mínima destresa tècnica es fa difícil accentuar en els moviments parells –quan l'instrument es mou en direcció al cos de l'intèrpret-, per la qual cosa sovint s'ometen moviments per tal de fer coincidir els moviments imparells amb l'accentuació desitjada, especialment quan la subdivisió dels temps és ternària.

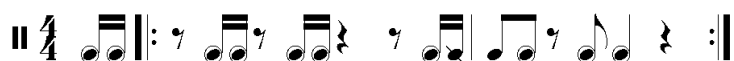


Diferents exemples de patró per a rocar.

Aquest instrument és, possiblement, el que manté una relació més estreta amb el ritme de base, desapareixent molt sovint en les introduccions i els diferents talls. Quan no ho fa i participa de diàlegs o marques –és a dir, quan no es manté un sacseig constant-, es toca normalment en un moviment gairebé vertical i descendent, que li dona un caràcter sonor més pesant.

Tamborims

La secció de *tamborims*, normalment amb un mínim de tres intèrprets, és en general la que toca patrons de base més llargs, arribant sovint fins als quatre compassos. Aquesta característica és la que comporta que, malgrat no sigui un tret totalment compartit, en certs repertoris la veu de *tamborim* sigui precisament la que permet distingir amb més facilitat una peça d'una altra, desenvolupant frasejos molt diferenciats sobre bases de similars característiques. A més, i a diferència de la resta de seccions, que mantenen un so molt constant, aquestes frases de *tamborim* acostumen a presentar sovint silencis que divideixen els patrons en trams.



Patró extret del repertori del Grup de Foc de Nou Barris.



Patró extret del repertori dels Dimonis Bonpasfoc.

És clara, també, una tendència als patrons basats en els ritmes de *clave de bossa nova*, la *clave de son* i, en general, en les proporcions 3+3+2. La *clave de son*, en la seva modalitat 3-2, és sens dubte el patró més comú entre les diferents formacions en les seccions de *tamborims*:



Els *tamborims* es toquen de vegades amb la punta de la baqueta, però és més comú que es toqui colpejant la membrana amb la baqueta plana o gairebé plana. La flexibilitat de la baqueta, de plàstic o de niló, col·labora a produir un espetec quan es colpeja d'aquesta manera, un efecte similar al *rim shot* en una caixa, però sense la intervenció directa del cercol. Una altra tècnica utilitzada és la del *virado*, consistent en la rotació de l'instrument per tornar a colpejar aprofitant el moviment de tornada de la baqueta. Aquesta tècnica, que requereix cert aprenentatge previ, és poc emprada per les formacions, però un recurs molt explotat per les que en fan ús per tal d'aconseguir patrons amb més densitat.



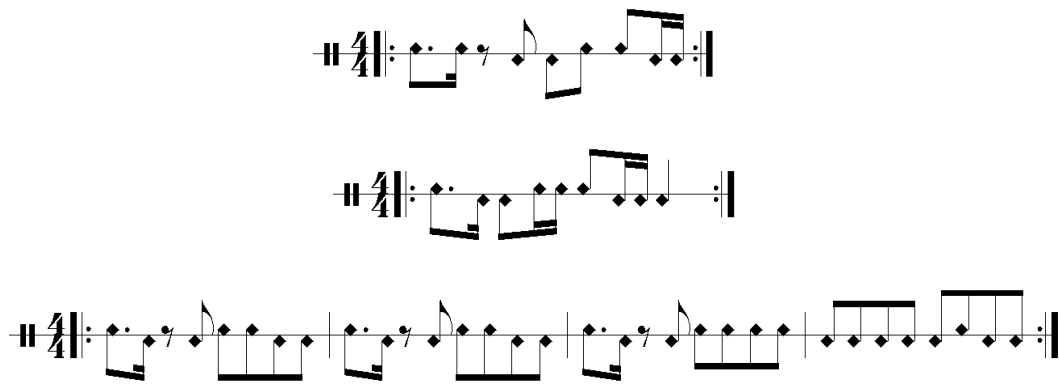
Patró extret del repertori de Beirão.



Patró extret del repertori de Percúdiu.

Agogôs i esquelles

Els *agogôs* creen figures molt similars en funció a les dels *cascaeos* utilitzats en diferents gèneres de la música llatina, en el sentit que es tracta de patrons constants que alternen especialment valors de corxera i de semicorxera, sovint de manera molt sincopada. Aquests patrons, però, es presenten en el cas de l'*agogô* alternant el so de les dues campanes, obtenint patrons de caràcter més melòdic i que s'inicien, de forma molt general, en la campana aguda.



Patrons extrets, respectivament, dels repertoris del Grup de Foc de Nou Barris, de Beirão i de SagreSamba.

És a dir que, en essència, l'*agogô* tendeix comportar-se de manera similar a una secció de *surdos*, alternant els sons agut i greu, normalment en aquest ordre i amb una relativa correspondència entre el so greu i els temps segon i quart, malgrat no de manera tan clara com en el cas del *surdo de primera*. Tot i aquesta correspondència en l'alternança dels sons agut i greu, i a diferència de la major part de veus agudes, l'*agogô* acostuma a tenir un paper que li és sempre propi i que no comparteix amb la resta de seccions instrumentals, a excepció de si la formació contempla altres instruments de tipus campana, com en el cas de l'esquella. En aquest cas, és força comú que els patrons siguin idèntics o gairebé idèntics, i tant podem trobar l'esquella realitzant el mateix patró que l'*agogô*, però jugant amb un sol so, com que aquesta n'emuli la sonoritat alternant cops més o menys propers a l'obertura de l'instrument, de manera que aquest emeti sons aguts i greus.

Agogô	4/4	
Esquella	4/4	
Agogô	2/4	
Esquella	2/4	

Patrons extrets, respectivament, dels repertoris dels Bufons del Toc i de Percúdiu.

Quan la formació incorpora esquella ho fa, normalment, de manera complementària a l'*agogô*, i rarament el trobem, en aquest model, com a únic instrument de tipus campana. D'altra banda, és habitual que l'instrumentista que toca l'esquella no s'hi dediqui en exclusiva, sinó que el tingui com a instrument complementari. Moltes de les formacions que utilitzen aquest instrument ho

fan només quan la quantitat de membres presents ho permet, i sovint la responsabilitat de tocar-lo recau en una persona que alterna dos instruments durant l'actuació. En aquest darrer cas l'esquella acostuma a tenir un paper més específic i que, a banda de l'aportació tímbrica, incorpora també nous elements que contribueixen a construir el caràcter rítmic de la peça, ja sigui amb la incorporació d'un patró de caràcter similar al de l'*agogô*, però complementari, o amb patrons molt centrats en accentuar la pulsació, també força habituals en l'ús d'aquest instrument.

The image displays two musical staves, each with two parts: Agogô and Esquella. Both staves are in 4/4 time. The first staff shows the Agogô part with a sequence of eighth notes and the Esquella part with a sequence of eighth notes, some with accents. The second staff shows the Agogô part with a sequence of eighth notes, some with accents, and the Esquella part with a sequence of eighth notes.

Patrons extrets, respectivament, dels repertoris de Percúidium i de Beirão.

Repenique

El *repenique* és l'instrument que mostra més varietat de funcions dins els patrons de base, en primer lloc perquè presenta de vegades un caràcter més lliure, però també perquè el trobem sovint recolzant la resta de membranòfons aguts, normalment la caixa, el *tamborim* o ambdós instruments alhora, atès que la *timba*, quan apareix a la formació, acostuma a presentar un caràcter relativament lliure, malgrat en menor grau. En tot cas, sembla clar que el paper del *repenique* no es defineix tant pel patró que realitza com pel tipus de relacions que estableix amb la resta d'instruments.

Quan el *repenique* recolza el *tamborim*, es pot donar el cas que el patró realitzat sigui exactament el mateix, però és més habitual que ompli els espais de silencis amb un coixí constant de semicorxeres o, si més no, amb alguns ornaments, com per exemple mordents.

Reperique

Tamborim

Caixa

Rep

Tam

Cx

Detailed description: This musical score is for a piece from the repertoire of 'Insomnia'. It features three parts: Reperique, Tamborim, and Caixa. The Reperique part is highly ornate, consisting of continuous eighth-note patterns with accents. The Tamborim part has a simpler, more rhythmic pattern. The Caixa part is mostly silent, indicated by dashes and slashes, with some initial rhythmic notation. The score is in 4/4 time and consists of four measures.

Fragment extret del repertori d'Insomnia.

El cas contrari es pot donar en el cas de la caixa, en què el patró de partida del *reperique* pot estar menys ornamentat, especialment quan el patró de caixa conté redobles.

Reperique

Tamborim

Caixa

Detailed description: This musical score is for a piece from the repertoire of 'Beirão'. It features three parts: Reperique, Tamborim, and Caixa. The Reperique part starts with a rhythmic pattern and then becomes more ornate with accents and a crescendo. The Tamborim and Caixa parts have simpler rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and consists of four measures.

Fragment extret del repertori de Beirão.

En tot cas, quan això passa, també és el més habitual que el *reperique* ornamenti ocasionalment el patró. En la peça d'on prové l'exemple que acabem de veure, el *reperique* ornamenta, cada cop de diferent manera, els finals de cada sèrie de quatre compassos, una pràctica força habitual en què, a més, es fa molt notable el creixement en la intensitat sonora d'aquest instrument, que es pot mantenir en un pla més o menys discret quan acompanya el patró i col·locar-se en un clar primer pla sonor quan ornamenta.

De fet, la relació entre improvisació i intensitat sonora sembla molt clara en el *reperique*. De la mateixa manera que podem veure casos en què aquest instrument manté un patró que ornamenta ocasionalment, en molts altres la improvisació es converteix en norma, malgrat recorrent als patrons de la resta de veus agudes, i és especialment en els grups on observem aquest tractament del *reperique* que podem copsar, també, un protagonisme més pronunciat pel que fa a la intensitat sonora.

Repenique

Tamborim

Caixa

Rep
Tamborim i caixa mantenen el patró

Rep (x3)

Rep

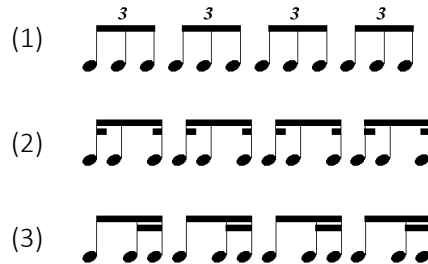
Fragment extret del repertori dels Tabalers de Sarrià.

Cal dir que durant les observacions a assajos hem pogut observar com, sovint, el *repenique* acaba adoptant el patró que està comportant més dificultats tècniques a la seva secció instrumental, i moltes vegades no sabem, per tant, si el que sentim en una actuació és un patró ideat inicialment per ser executat amb aquest instrument o una elecció totalment pràctica. En tot cas, el que és clar és que aquest instrument, molt relacionat amb la direcció del grup, és també el que presenta un caràcter més lliure, i és freqüent que l'instrumentista no es limiti a anar repetint un patró, sinó a desenvolupar-lo o a improvisar-ne de nous, assumint un paper molt més solista. A més, l'associació amb la direcció comporta en moltes formacions que l'instrumentista que toca el *repenique* deixi de tocar sovint per tal de donar instruccions a la resta de membres del grup, i per tant és habitual observar com, mentre la resta de seccions mantenen un patró de manera constant, el so del *repenique* va apareixent i desapareixent. En l'exemple anterior hi podem veure un d'aquests compassos de silenci, que es correspon amb un moment en què la persona que el tocava feia senyals amb les mans a la resta d'instrumentistes.

D'altra banda, i malgrat hem vist com sovint el *repenique* adopta el patró del *tamborim* i de la caixa com a punt de partida, també és habitual veure com aquest parteix d'un patró que li és propi i diferenciat de la resta. En aquest sentit, la funció de la veu del *repenique* depèn en molta part del grup en què ens fixem, però quan aquest presenta un patró de partida propi acostuma a tenir un caràcter força sincopat i a partir de recursos molt similars als que veiem en el seu llenguatge improvisatori. Un d'ells és l'ornament de dues fuses que anticipen una sèrie de semicorxeres i que acostumen a aparèixer a l'inici d'un temps o, més habitualment, després d'un silenci de semicorxera:

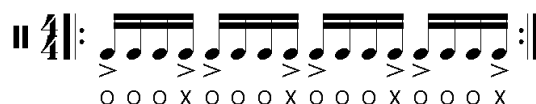


Un altre recurs molt explotat és la concatenació reiterada de tresets de corxeres o de figures que, a afectes pràctics, acaben sonant de manera molt similar:



En el cas de la figura (2), la corxera i la segona semicorxera tendeixen a apropar-se entre elles, mentre que les semicorxeres de la figura (3) tendeixen a avançar-se. L'ambigüitat entre aquestes figures, també quan ocupen un sol temps, són una característica amb molta presència en els patrons de diversos instruments –també existeix en el cas dels *tamborims*-, però especialment en el llenguatge solista del *repenique*, i en alguns casos les transcripcions, per força simplificadores, obliguen a decisions que serien susceptibles de ser discutides.

Malgrat el *repenique* es toqui sovint, a la seva zona d'origen, amb una baqueta i una mà nua, aquesta tècnica no ha estat en cap moment observada durant la nostra recerca. Les formacions que suposen el nostre objecte d'estudi utilitzen sempre dues baquetes, de vegades de fusta, però actualment són d'ús més habitual les de niló, més primes, llargues i flexibles. En un cas molt similar al dels *tamborims*, el comportament natural d'aquest tipus de baquetes privilegia l'efecte de *rim shot*, atès que la seva mateixa inèrcia dificulta que aquestes colpegin només amb la punta i, ben al contrari, facilita que una bona part del lloc de la baqueta impacti també contra la membrana, generant un so especialment estrident. L'ús d'un o altre tipus de baqueta, així, es relaciona directament amb la consecució d'un o altre so, però el fet que les de niló impactin d'aquesta manera també deriva en una dificultat per al rebot, per la qual cosa certs ornaments i tècniques basades en el rebot queden dificultades. Un exemple és un dels patrons més típics del *repenique* en la samba, en el qual es manté un patró obstinat de quatre semicorxeres de les quals les tres primeres es toquen, utilitzant el rebot, amb la mateixa baqueta.



Aquest patró, que originàriament implicava l'execució dels cops de la mà no dominant amb la mà nua, ha estat observat ocasionalment durant el treball de camp, però sempre amb dues baquetes i mai utilitzant baquetes de niló.

Característiques generals dels patrons de base

Aquestes diferències entre les diferents funcions dels instruments condueixen a un comportament melòdic,¹⁵ en què la dispersió de les veus condueix a patrons polirrítmics que creen els frasejos. En altres paraules, el patró resultant de la suma dels patrons de base de cada instrument acostuma a ser totalment diferent dels patrons instrumentals presos individualment, a partir dels quals no podríem fer-nos una idea del resultat final, com podem veure en aquest exemple extret del repertori de SagreSamba:

The image displays nine musical staves, each representing a different instrument's base pattern in 4/4 time. The instruments and their patterns are as follows:

- Repenique:** A pattern of eighth notes and quarter notes, starting with a quarter rest.
- Tamborim:** A pattern of quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest.
- Caixa:** A complex pattern of eighth notes with accents (>) and a quarter rest.
- Agogô:** A pattern of quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest.
- Timba:** A complex pattern of eighth notes with accents (>) and a quarter rest.
- Rocar:** A complex pattern of eighth notes with accents (>) and a quarter rest.
- Cortador:** A pattern of quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest.
- Contrasurdo:** A pattern of quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest.
- Surdo:** A pattern of quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest.

Podem veure també com, en general, els patrons de base contraposen una base greu i que reposa sobre la pulsació a veus agudes amb un caràcter força sincopat. La base sobre la pulsació

¹⁵ Cal tenir en compte que aquí entenem la paraula “melodia” com una “successió de sons amb coherència musical” o “que formen una frase musical”, tal com proposa el Diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans. Quan parlem de “comportament melòdic”, per tant, no ens estem referint necessàriament a frases construïdes a partir d’alçades per a les quals la tradició acadèmica europea tingui un nom ni, molt menys, regides per les seves lleis harmòniques, sinó de patrons el caràcter dels quals està intrínsecament lligat més a la successió de sons de naturaleses diferents que a la seva superposició.

acostuma a ser assumida pels *surdos de marcação* i els *contrasurdos* –i, si volem, també pel *cortador*, entenent que col·labora amb els altres dos per crear una sola veu melòdica-, i acompanyada també pel *rocar*, mentre que la resta de veus s'ocupen normalment de marcar els contratemps i síncopes.

Malgrat no apareixen les *claves* com a instrument, els patrons de *clave* sí que tenen una forta presència, tot i que entenem aquí que sense complir la funció de conducció de la peça que sí que tindria en la música llatina. La *clave de son*, en la seva tipologia 3-2, apareix molt sovint en les veus més agudes, especialment, com hem vist, en els *tamborims*. Les *claves* brasileres apareixen especialment en els patrons basats en semicorxeres de caixes i *repeniques*, que tendeixen a reproduir el so de la *clave* mitjançant les accentuacions.

S'utilitzen sovint altres recursos que assenyalen influències d'altres tipus de repertori, com en els casos en què els instruments es comporten com una bateria d'estil *pop-rock*, amb els accents de caixa als temps segon i quart. Si bé alguns gèneres brasilers s'han deixat impregnar ja en el seu país d'origen per certs gèneres com el *reggae* o el *funk*, esdevenint sovint aquestes fusions nous gèneres, aquí la imitació de la sonoritat de bateria és molt més evident, malgrat la utilització d'aquest recurs acostuma a aparèixer esporàdicament i mai com a eix conductor de la peça.

Estructura general

Les composicions dels grups que encaixen en aquesta categoria acostumen a tenir com a element conductor el *repenique*, que normalment toca l'interpret que dirigeix la formació. Aquesta funció conductora és especialment clara en els anuncis o crides inicials, un dels recursos més utilitzats a l'hora d'introduir les peces. Aquesta crida, per a la qual algunes formacions mantenen el nom brasiler de *chamada* [ʃɐ'mada] o la seva castellanització "llamada", acostuma a ser resposta per la resta o per la major part de veus, ja sigui amb la mateixa figura rítmica, amb una resposta diferent –sempre prèviament pactada- o, en alguns casos excepcionals, iniciant ja el patró que servirà de base. El més comú és que aquest diàleg de preguntes i respostes, durant el qual certs instruments poden separar-se en blocs, es mantingui durant uns compassos abans de presentar el tema central. Durant aquests diàlegs les preguntes i les respostes presenten caràcters diferents: mentre que el *repenique* acostuma a executar figures molt ornamentades, la resta de veus responen amb patrons normalment més senzills, però de sonoritat molt potent, en ser tocats per diferents instrumentistes alhora i amb gran quantitat de timbres a l'uníson.

♩ = 160

Repenique

Tamborim

Agogô

Caixa

Rocar

Cortador

Contrasurdo

Surdo

(♩ = ♩)

1. 2. (Repetició fins a marca)

Rep.

Tam.

Ago.

Cxa.

Roc.

Cor.

Con.

Sur.

Introducció estreta del repertori de Beirão.

En aquest cas hem vist com, durant els primers quatre compassos, s'esdevé un diàleg entre l'instrument conductor i la resta, sense que els diferents patrons i frasejos s'interrompin entre ells. En alguns casos, però, les respostes poden aparèixer totalment sobreposades al fraseig de l'instrument conductor, com en aquest cas en què el patró executat pel *repenique* és trepitjat repetidament per la resta d'instruments:

Ad lib.

Repenique

Tamborim

Agogó

Caixa

Timba

Rocar

Cortador

Contrasurdo

Surdo

Rep.

Tam.

Ago.

Cxa.

Tim.

Roc.

Cor.

Con.

Sur.

Introducció extreta del repertori de SagreSamba.

Un cop acabada la introducció es presenta el tema principal, que acostuma a ser un patró de quatre o vuit temps¹⁶ que es repeteix indefinidament, fins a nou avís. A aquest tema principal s'hi accedeix de vegades de cop, iniciant el seu corresponent patró totes les veus alhora. Així ho hem vist en el darrer exemple, en el qual, malgrat l'entrada anacrúsica del *cortador*, es produeix un

¹⁶ S'ha preferit parlar de la quantitat de temps, i no de compassos, perquè parlem de gèneres que de vegades s'interpreten com a binaris i de vegades com a quaternaris, la qual cosa podria conduir a confusions.

efecte de contrast notable. En altres casos, però, es poden produir anticipacions o endarreriments en l'entrada.

Pel que fa a les anticipacions, podem trobar molts casos en què un o diversos instruments mostren, abans de finalitzar la introducció, el que serà el seu patró de partida en el tema, servint així d'enllaç entre aquestes dues parts, tal com veiem en aquest exemple per part de les veus de *tamborim* i de caixa:

Repenique

Tamborim

Caixa

Timba

Rocar

Cortador

Contrasurdo

Surdo

	Repetició fins a marca	Marca
Rep.
Tam.
Cxa.
Tim.
Roc.
Cor.
Con.
Sur.

*Només primera vegada

Introducció extreta del repertori d'Insomnia.

En aquesta introducció hem vist l'anticipació de *tamborim* i caixa, però també com el tema principal s'inicia sense la participació de la *timba* i el *rocar*, que es reserva per a més endavant, quan la *timba* executa una marca per iniciar els patrons d'aquestes dues veus. Aquest recurs, tot

i que no condueix a un inici del tema principal tant explosiu, permet repetir la sensació d'entrada gràcies a la reserva de timbres. Altres vegades, però, aquesta sensació que podem entendre com explosiva és potenciada precisament per l'endarreriment en l'entrada al patró de base per part d'un o diversos instruments que, abans d'iniciar-lo, presenten un patró més ple que el que seguirà. És el cas, per exemple, de la molt recurrent entrada dels *tamborims* realitzant tresets de corxera, normalment entre quatre i sis temps, abans de prendre el que serà el seu patró principal.

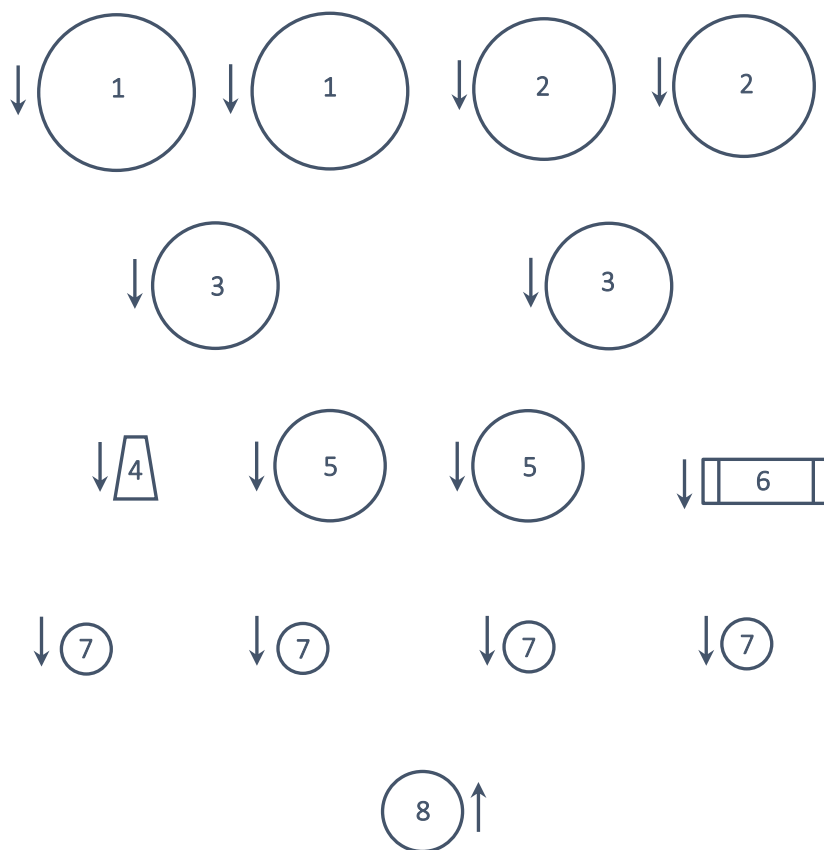
Un cop iniciat el patró de base, aquest es repeteix indefinidament fins que algú executa una marca pactada. Normalment aquesta marca –per a la qual s'utilitza de vegades un *apito*– és responsabilitat de la persona que dirigeix i que normalment coincideix amb la persona que toca el *repenique*, però de vegades se n'ocupen altres seccions. La marca desemboca normalment en un tall per tornar altre cop al patró de base o en un pont que condueix a un nou patró. Sigui com sigui, les característiques d'aquest tall o pont acostumen a ser similars a les de la introducció, amb les úniques excepcions d'una lleugera tendència a ser més curts i que el *repenique* té menys freqüentment el paper de conductor. És habitual, també, que aquests talls consisteixin simplement en un buidat, un patró igual o similar a l'anterior però amb menys seccions veus, i al qual s'incorporen la resta d'instruments després d'uns quants compassos. També és força característic d'aquest model, quan apareixen canvis de tempo entre un patró i un altre, que als ponts entre seccions el *repenique* exerceixi de guia, amb una marca en solitari que força que la resta de seccions el segueixin.

Del que sí que podem parlar com d'una tendència general és del joc constant de contrastos entre parts de la peça molt buidades i amb tendència a l'uníson amb parts d'aparició sobtada caracteritzades pel desplegament de totes les veus en entrar als patrons de base (en podeu veure exemples a l'[Annex 7: Model parabrasiler - exemples](#)). Aquesta diferència seria justament la que permet diferenciar amb més claredat la introducció, els talls i els ponts dels diferents patrons de base, juntament amb un caràcter repetitiu d'aquests darrers. D'altra banda, durant els darrers anys ha anat augmentant la presència de parts que estan a mig camí entre unes i altres característiques, és a dir, de patrons repetitius –però mantinguts durant poca estona– i amb una relativa dispersió de les veus. Aquests patrons poden aparèixer des de l'inici de la peça, però també constitueixen sovint un pont que segueix a una introducció amb les característiques que hem descrit, amb un efecte evident de generació d'expectativa abans de realitzar el desplegament definitiu de les veus. De l'aparició d'aquest tipus d'evolucions en tornarem a parlar en el capítol dedicat a l'anàlisi diacrònica.

8.4.3. Posada en escena

Disposició

En les actuacions, el grup s'organitza per fileres d'un màxim de quatre o cinc instrumentistes, malgrat excepcionalment, i sempre en actuacions de caràcter únicament estàtic, com els lluïments per torns en concursos, podem veure fileres –rectes o en forma de mitja lluna- molt més amples. Les darreres fileres són ocupades habitualment per les tres veus de *surdos*. En el cas que la secció de *surdos* ocupi més d'una filera, normalment la secció de *cortadores* es col·loca davant de les altres dues. A les fileres centrals es distribueixen caixes, *agogôs*, esquellots, *timbres* i *rocars*, amb una filera davantera on se situen els *tamborims*. Més endavant només hi apareix, normalment, el *repenique*, que dirigeix mirant cap a la resta dels músics i, molt sovint, separat de la primera línia per més distància de la que separa les altres.



- | | | |
|----------------|--------------|----------------------|
| 1. Surdo | 5. Caixa | ↓ Orientació del cos |
| 2. Contrasurdo | 6. Rocar | |
| 3. Cortador | 7. Tamborim | |
| 4. Campana | 8. Repenique | |
| 9. Contrasurdo | | |

Corporalitat

És important, quan es parla de les formacions que acompanyen els grups de foc, tenir en compte que la corporalitat forma part del fet musical, no només perquè aquest aspecte s'inclou en el debat sobre l'adequació dels models a la tradició i els discursos que es construeixen al respecte, sinó també perquè el llenguatge corporal contribueix a construir el missatge que es transmet al públic i a dotar de caràcter les actuacions, alhora que influeix en aspectes tècnics i en l'emissió del so.

Sovint podem veure moviments executats per tot el grup més o menys de la mateixa manera. Això és especialment present en moviments de cintura cap avall, de vegades amb un caminar sincronitzat amb la pulsació quan l'actuació és itinerant, però també, especialment quan aquesta és estàtica, amb passos de ball, normalment dividits en quatre parts que marquen els quatre temps de durada de gran part dels patrons. Ara bé, aquests moviments de pulsació marcada acostumen a aparèixer en el moment en què es realitza el desplegament de les diferents veus, mentre que durant les introduccions o talls la coreografia o bé és inexistent o bé mostra característiques diferents. El més habitual, quan les introduccions i els patrons de pas disposen de coreografies, és que aquestes siguin més teatralitzades –mostra d'actituds concretes, moviments que simulen una projecció a càmera lenta, quedar-se immòbils, etc.- i sovint més difícils de categoritzar com a ball en un sentit estricte, al contrari del que passa un cop entren els patrons de base, en què els passos de ball acostumen a substituir el caràcter teatralitzant. Tot i així, cal aclarir que el llenguatge corporal, en general, resulta molt diferent segons la secció instrumental en què ens fixem, tant pel que fa a coreografies que s'executen de manera lleugerament diferent –cal recordar aquí que tant l'instrument com la manera de tocar-lo condicionen les possibilitats de cada secció- com pel que fa a les que executa una sola secció o a posicions i actituds corporals concretes segons l'instrument tocat i la tècnica utilitzada.

Entre els instruments que condicionen la mobilitat hi destaquen els *surdos*, que per les seves dimensions poden dificultar certes coreografies i, per tant, de vegades en aquestes seccions els moviments de cintura cap avall resulten més subtils. Tot i així, es tracta d'instruments que, en general, toquen patrons poc densos i que tècnicament no presenten gaires dificultats tècniques, per la qual cosa el pes i les dimensions són l'únic problema de cara al moviment. En alguns casos, així, trobem moviments extrems, per exemple moviments laterals en els quals es mou l'instrument a una i altra banda del cos, especialment en els conjunts que opten per *surdos* de menor profunditat que, per motius obvis, milloren la mobilitat de l'instrumentista. Sí que és comú, però, exagerar molt el moviment de les maces en tocar, aixecant-les molt. Si bé en alguns casos es pot deure a requisits tècnics, donat que acompanyar-se amb moviments llargs pot ajudar

a establir la pulsació quan tots els cops han d'estar igual de separats, cal tenir en compte que això es dona sovint en altres tipus de patrons on aquests moviments poden ser contraproductius de cara a la precisió del cop. En ocasions això també es podria deure senzillament a una cerca de major embranzida per aconseguir potència, però en poden ser causa altres factors, com la creació d'efectes visuals generats pel moviment de totes les maces, com de vegades passa, o l'exhibició, conscient o no, d'una actitud concreta.

Altres instruments que condicionen la mobilitat de l'instrumentista són les *timbres* i les caixes. En el cas de les *timbres*, aquestes es duen penjades a les espatlles i, tot i no tenir les dimensions d'un *surdo*, la seva longitud provoca que acostumi a obligar a obrir les cames per tal de mantenir-la estable. Les caixes poden aparèixer lligades a la cintura –la major part de les vegades–, penjades d'una espatlla o subjectes a un arnés rígid que es recolza en les dues espatlles. A excepció de quan es dona aquest darrer cas, el moviment corporal resta estabilitat a l'instrument. A aquests condicionants s'hi suma el fet que els patrons executats acostumen a ser més densos que en la major part de la resta de seccions, i per tant cal entendre que la possibilitat de moviment queda també més limitada, la qual cosa pot explicar que sigui en el cas d'aquests instruments en què veiem coreografies menys exagerades. Aquests condicionants resulten molt similars en el cas del *repenique*, però aquest instrument presenta característiques pròpies que fan que calgui tractar-lo a part.

Els instruments que s'acompanyen en major grau amb el que podríem qualificar com a dansa són, òbviament, els que donen més llibertat de moviment al cos, que coincideixen totalment amb els que no es toquen penjats, sinó subjectats amb les mans. En el cas del *rocar*, que se subjecta amb les dues mans per ésser sacsejat, es tracta d'un instrument que ja obliga implícitament a molt moviment corporal, atès que la seva execució requereix de moviments regulars que, per inèrcia, acostumen a posar en moviment tot el cos, i per tant és un dels instruments en què acostumem a veure moviment constant. En el cas dels intèrprets d'esquellots i *agogôs*, malgrat amb llibertat de moviment, aquest resulta menys comú o, com a mínim, més discret, i veiem molt moviment a les mans i braços que moltes vegades no es tradueix en gaire moviment de cintura cap avall més enllà del mateix moviment de caminar o de seguir la pulsació.

Un cas singular és el de les seccions de *tamborims*, que normalment estan formats per diverses persones que executen vistoses coreografies. En general és, sens dubte, la secció on es concentra més moviment i on aquest és més marcat, tant pel que fa als moviments dels cossos, que executen de vegades balls que incorporen no només passes regulars, sinó moviments de maluc, voltes, etc., com pel que fa al moviment dels instruments en si, que es mouen sovint, i

sincronitzadament, a banda i banda del cos, ja sigui amb moviments ràpids o lents. Es tracta, també, en unes formacions que tendeixen a mantenir les posicions, de la secció que més vegades modifica la seva posició respecte la resta a excepció del *repenique*. Aquesta secció també es diferencia sovint pel que fa al llenguatge facial, presentant de vegades cares molt més somrients que la resta de seccions.

L'altre cas diferenciat és el del *repenique*, que cal recordar que coincideix normalment amb l'instrument tocat per la persona que dirigeix la formació. Aquesta persona acostuma a situar-se, com hem dit, de cara a la resta de la formació, i una mica més separat de la filera següent que la resta de seccions entre elles. Es tracta d'una persona que toca mentre dona instruccions, ja sigui amb l'ajut del xiulet, fent marques amb el mateix *repenique* o a partir de gesticulacions molt marcades. En tot cas, es tracta d'una manera de dirigir molt visible que va acompanyada normalment d'un posat seriós. En quant a la posició corporal, aquesta resulta també singular, primer de tot, per la posició de l'instrument, que tendeix a estar subjectat de les espatlles amb una llarga corretja que el col·loca entre les cames, la qual cosa obliga a una lleugera obertura constant d'aquestes, i en segon lloc per una actitud corporal més erecta que la resta, que destaca sovint pel moviment de treure el pit enfora. A banda, cal apuntar que, quan es fan coreografies que impliquen totes les seccions, el *repenique* és de vegades l'únic que se'n manté al marge, limitant-se a tocar, a donar instruccions o a fer altres coses, com animar el públic.

Interacció amb el públic

Malgrat la major part del temps d'actuació d'una d'aquestes formacions no existeix una interacció amb el públic més enllà de la simple relació entre intèrpret i espectador, puntualment es donen casos en què els músics interpel·len el públic per fer-lo partícip de l'espectacle. Entre els casos més freqüents hi ha, tal com en molts altres tipus d'espectacle, el fet de fer-los aplaudir al ritme de la pulsació per un senzill acte d'imitació. Normalment, en aquest cas, la formació tal com es presenta es trenca per tal que una part dels intèrprets facin, amb les mans i baquetes ben altes, el gest d'aplaudir amb les mans, a la qual cosa el públic reacciona amb relativa facilitat. Un altre recurs molt utilitzat consisteix a fer coincidir una baixada de dinàmica o un buidatge de seccions amb el gest d'ajupir-se, que el grup acompanya de gestos amb les mans cap al públic que impliquen la necessitat de baixar tothom. Es tracta d'un codi que el públic comprèn perfectament, i molta de la gent que s'ajup, de vegades abans que li demanin, col·labora després amb el grup fent ajupir les persones que encara no ho han fet. Això desemboca sempre amb una represa de la dinàmica anterior i d'un patró que també ha sonat abans, que és resposta pel públic aixecant-se mentre crida i, de vegades, també saltant.

Aquests són segurament els recursos més utilitzats per tal d'interactuar amb el públic, però en podem trobar d'altres utilitzats en major o menor mesura, com el fet de fer-los cantar o cridar en algun moment, animar-los a aplaudir quan acaba una peça, etc. En tot cas, el que és clar és que aquests recursos col·laboren de vegades a animar els participants passius, que sovint canvien d'actitud, encara que sigui senzillament somrient.

8.5. Categoria B: el model pentafònic

8.5.1. Instrumentació

Aquest tipus de formacions presenta menys varietat d'instruments, així com una major homogeneïtat en la manera en què aquests són tocats. Els instruments que podem veure-hi són els següents:

- Caixa** Són normalment caixes de bateria que, en el cas d'aquest model, (H-S 211.212.1) presenten en tots els casos observats diàmetres de 14".
- Bombo** Membranòfon individual de doble membrana tocat tant amb una com (H-S 211.212.1) amb dues maces. Normalment veiem bombos d'entre 20 i 24" de diàmetre i d'una profunditat menor, malgrat en algun cas el diàmetre i la profunditat són similars. El bombo el podem trobar actualment en poques formacions, però encara hi és present.
- Surdos** No hi ha cap diferència entre els *surdos* utilitzats en la categoria A i els (H-S 211.212.1) utilitzats en la categoria B, a excepció que n'acostumem a veure una sola veu i que s'eliminen normalment els de menys diàmetre, complint una funció idèntica a la dels bombos.
- Tabals amb tensió de corda o de vares** Membranòfons individuals de doble membrana i percutits amb (H-S 211.212.1) baquetes o macetes. Si no són substituïts per *toms* de bateria, acostumen a constituir el gruix majoritari de la formació i a presentar-se en diferents diàmetres, normalment d'entre 12 i 16" de diàmetre i profunditat igual o superior, amb molta presència dels de 16".

- Toms de bateria** Es tracta de peces de bateria utilitzades com a membranòfons individuals i als quals, algunes vegades, s'ha tret la membrana inferior. (H-S 211.212.1 o 211.211.1) Compleixen la mateixa funció que els tabals i apareixen també amb dimensions diferents,¹⁷ però cal tenir en compte que la tensió de les dues membranes és independent, que els cercols són metàl·lics i que les dimensions arriben fins a les 10'' de diàmetre. Igual que amb l'anterior instrument, quan aquest és escollit esdevé el més nombrós, amb una especial presència dels *goliats* –toms greus- de 16''.
- Repenique** Són *repeniques* idèntics als descrits en la categoria A i que sovint (H-S 211.212.1) substitueixen els *toms* o els tabals de dimensions més petites.

El repertori està construït normalment a partir d'una instrumentació a cinc veus. La caixa apareix sempre en les formacions; la veu més greu acostuma a ser interpretada per bombos o, més sovint, per *surdos*, i les altres tres veus corresponen a tabals de dimensions diferents o a conjunts de *toms*. Aquestes tres darreres seccions acostumen a rebre el nom de "greus" o "tabals greus" – tabals o *goliats* de 16''-, "mitjos" o "tabals mitjos" –tabals o *toms* d'entre 12 i 14''- i "aguts" o "tabals aguts" –tabals o *toms* d'entre 10 i 12'', substituïts sovint aquests darrers per *repeniques* o, en casos excepcionals, per caixes sense bordonera o per *pailles*.

La veu apareix també en algunes composicions. Malgrat que la seva aparició és molt esporàdica, el més habitual és que cada formació tingui com a mínim un tema en què les veus dels intèrprets és utilitzada musicalment, ja sigui entonant una melodia o, en la major part dels casos, cridant alguna consigna, on molt sovint apareix el nom de la colla.

8.5.2. Característiques de les composicions

Comportament de les seccions instrumentals i característiques dels patrons de base

Els repertoris d'aquestes formacions presenten més diversitat d'estils i d'influències, per la qual cosa resulta encara més difícil fer-ne una descripció sense arribar a generalitzacions molt discutibles, tot i que puguem establir una sèrie de característiques generals amb molta presència. Alhora, i pel mateix motiu, el comportament de cadascuna de les seccions, de manera aïllada, resulta difícil de descriure sense fer referència contínuament a un percentatge majúscul

¹⁷ Durant aquest text inclourem els *goliats*, nom donat al *tom* de dimensions més grans en una bateria, dins el grup de *toms*, malgrat de vegades el terme sigui utilitzat de manera excloent. La paraula *goliat* serà utilitzada només quan ens referim concretament a aquest tipus de *tom*, molt present i rellevant, com veurem, en aquest tipus de formacions.

d' excepcions, essent més característiques les maneres com les seccions es relacionen entre elles que l'aspecte dels patrons en si. Per aquest motiu tractarem com un tot, en aquest cas, dos aspectes que en el model anterior hem tractat de manera separada.

En els patrons base d'aquest model hi podem observar una major tendència als ritmes a l'uníson, malgrat molt rarament trobem un uníson de totes les veus. De vegades les dues veus més greus –tabal greu i habitualment *surdo*, que normalment fa la funció que antigament feia el bombo– comparteixen patró, però el més habitual és que una veu suposi una versió més o menys complexa de l'altra. Aquesta característica, que es dona sovint entre les diferents seccions, és en la base molt evident.

The image shows two musical staves. The first staff is for 'Greus' in 4/4 time, featuring a complex eighth-note pattern with accents. The second staff is for 'Bombo/surdo' in 4/4 time, featuring a simpler pattern of quarter notes and rests. The second set of staves is for 'Greus' and 'Bombo' in 3/8 time, with the 'Greus' staff showing a pattern of eighth and sixteenth notes, and the 'Bombo' staff showing a pattern of eighth notes and rests.

Bases rítmiques extretes, respectivament,
dels repertoris de Tabalers del Poble Sec i de Ku-kum-ku.

No vol dir això que un comportament més melòdic entre aquestes dues seccions no aparegui mai. Moltes formacions, per exemple, utilitzen de vegades l'alternança entre instruments que marquen el primer i el tercer temps amb altres que toquen el segon i el quart, tal com vèiem en el model anterior, de vegades contraposant els greus a *surdos* o de vegades dividint en dues la secció de *surdos*. Tot i així, cal tenir en compte que aquest comportament es dona molt menys sovint que en el model parabrasiler i que dista molt de la cerca d'intervals concrets que s'observa sovint en les formacions de la categoria anterior.

Encara parlant de les seccions greus, s'observa en aquest model una quantitat considerable de peces en les quals la secció que fa funció de tabal greu executa patrons basats en obstinats de semicorxeres o, si més no, amb una considerable presència de valors de semicorxera. Aquesta característica és comuna a les veus més agudes, però cal ressaltar que aquest tipus de comportament, alhora que una presència notable de patrons molt densos en general pel que fa a les veus més greus, és pràcticament inexistent en el model parabrasiler, per la qual cosa representa un fet diferencial, a excepció de quan ens fixem en alguns casos puntuals entre els grups de model parabrasiler que utilitzen *goliats*.

S'observa també una alternança en les veus greus de figures rítmiques que reposen molt sobre la pulsació amb altres de molt sincopades. Si bé les veus greus tendeixen més que la resta a marcar la pulsació, també és cert que els patrons sincopats tenen una gran presència, especialment els basats en les proporcions 3+3+2. Aquesta proporció, que podem trobar prenent com a unitat la corxera o, molt especialment, la semicorxera, és una característica molt comuna especialment en el repertori compartit entre colles.



Proporcions 3+3+2 en les seves dues modalitats presents.

Tensions, del repertori de Tabalers del Barri Gòtic i Atabalament –malgrat els primers l'anomenaven *Carretillada*–, és un exemple clar d'aparició d'aquestes proporcions, que funcionen com a element vertebrador de tota la peça:

Fragment de la versió de *Tensions* d'Atabalament.

Caixa

Agut

Mig

Greu

Bombo/surdo

Caixa

Agut

Mig

Greu

Bombo

Patrons extrets, respectivament, de l'Skamot Diabòlik i dels Diables i Diablesses de la Florida.

En aquest darrer exemple hi veiem un recurs molt utilitzat que es basa en la utilització de les veus agudes per accentuar la tercera i quarta semicorxeres. En especial a la caixa, resulta un del patrons més recurrents en aquest model per a aquest instrument.

Un altre recurs habitual és la utilització de la caixa, i de vegades l'agut, de manera similar a com ho faria la caixa d'una bateria de tipus *pop-rock*, centrant-se en l'accentuació dels temps segon i quart en compassos quaternaris i ja sigui a partir de cops aïllats o d'accentuacions sobre l'obstinat de semicorxeres. Quan això passa, veiem en molts casos com la resta de veus es comporten també com peces d'una bateria, la qual cosa es fa especialment visible en la presència d'un instrument que complementa la caixa fent funció de bombo, ja sigui des de la secció de bombos/*surdos* o des de la de tabal greu.

Caixa

Agut

Mig

Greu

Bombo

Patró extret del repertori dels Diables del Clot.

D'altra banda, les veus de caixa i agut acostumen a presentar cert caràcter solista i improvisatori, malgrat dependent del grup aquest caràcter podem trobar-lo en la caixa, en l'agut o en totes dues seccions instrumentals. Ara bé, tot i que de vegades podem trobar un relatiu comportament *ad libitum* durant tota la peça en aquestes seccions, existeix una tendència general a quedar clarament diferenciats els moments en què l'instrument queda fixat en un patró d'aquells en què improvisa; és a dir, que es contemplen en les composicions espais específics per a la improvisació que contrasten amb els trams en què els patrons estan prèviament fixats per a cada veu. En les improvisacions, els patrons de semicorxeres accentuades agafen molt protagonisme, sovint mantenint-se aquesta característica durant tot el solo, i algunes figures inicials resulten molt recurrents a l'inici d'aquestes parts:

La primera d'aquestes dues figures és, de fet, una aplicació de la *clave de bossa nova*, en aquest cas en la seva modalitat 2-3. La utilització de les *claves de bossa nova* en els patrons, i en general els patrons que accentuen sobre corxeres agrupant-les de tres en tres sobre una subdivisió de lògica binària, tenen una especial presència en la improvisació, però els podem trobar també freqüentment en les composicions.

Caixa

Agut

Mig

Greu

Bombo/surdo

Patró extret del repertori de La Vella de Gràcia.

La veu de tabal mig, que és l'única de la qual encara no hem parlat, és la que presenta característiques menys definides. Tal com hem pogut anar veient en els exemples que hem transcrit, aquesta secció la podem trobar compartint patró amb les veus greus –malgrat sovint amb patrons més plens- o amb les veus agudes –habitualment menys ornamentats-, però també servint d'enllaç entre veus agudes i greus, tal com vèiem en aquest darrer exemple. La manera com el tabal mig es relaciona amb la resta de veus depèn en certa manera de la formació, però també de la peça en concret que s'interpreta.

El cert és que aquesta característica evident que presenta la veu de tabal mig, en què la funció desenvolupada depèn de la formació, però també de la peça que s'estigui tocant, és en realitat extrapolable en certa manera a la resta de seccions instrumentals, de manera que si provem d'agrupar les seccions que comparteixen patró, encara que sigui amb versions més o menys complexes d'aquest, ens podem trobar amb diferents maneres de relacionar-se entre elles. L'agrupació a partir de la lògica de veus agudes i veus greus no deixa de ser una simplificació, útil en molts casos, però que deixa de ser vàlida en molts altres, i sovint un mateix grup pot executar el seu repertori a partir de la combinatòria de diferents lògiques, les més habituals de les quals serien les següents:

$$\begin{array}{l}
 \boxed{\text{Bombo/surdo + greu + mig}} + \boxed{\text{agut + caixa}} \\
 \boxed{\text{Bombo/surdo + greu}} + \boxed{\text{mig}} + \boxed{\text{agut + caixa}} \\
 \text{Bombo/surdo} + \boxed{\text{greu + mig + agut + caixa}} \\
 \boxed{\text{Bombo/surdo + greu}} + \boxed{\text{mig + agut}} + \text{caixa} \\
 \boxed{\text{Bombo/surdo + greu}} + \text{mig + agut + caixa}
 \end{array}$$

D'altra banda, i especialment en els repertoris més recents, podem trobar també peces en les quals les diferents seccions no comparteixen patró. És a dir, que trobem patrons específics i totalment diferenciats per a cadascuna de les seccions. Quan això passa, és força habitual veure com, de vegades, s'estableixen diàlegs entre seccions diferents, de manera que la relació entre les seccions es dona per complementarietat, ja sigui a través d'intercanvis de pregunta i resposta o d'un llenguatge que podríem altre cop qualificar de baterístic o, de vegades, de més melòdic.

The image shows musical notation for a drum set piece in 4/4 time, divided into two systems. The first system includes parts for Caixa, Mig, Greu, and Bombo/surdo. The Caixa part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings (>), divided into four measures labeled '1, 2, 3.' and '4.'. The other instruments have simpler rhythmic accompaniment. The second system includes parts for Caixa, Repenique, Mig, Greu, and Surdo, showing more melodic and rhythmic interaction between the instruments.

Patrons extrets, respectivament, dels repertoris dels Tabalers del Poble Sec i de la Malèfica del Coll.

Pel que fa a les tècniques utilitzades, les principals diferències són en la caixa, que pren un paper més visible amb una execució en general més agressiva que en el model parabrasiler. S'incorporen ocasionalment tècniques com el *cross stick* –poc freqüent–, però de manera molt habitual el *rim shot*, utilitzat de manera molt especial quan aquest instrument marca contratemps. També és força recurrent l'ús del marc de l'instrument com a idiòfon, ja sigui utilitzant-lo en tot un patró o com a element combinat amb la membrana per oferir timbres diferents, un recurs que, lluny de limitar-se a la caixa, és compartit en moltes formacions amb la resta de seccions a excepció de la més greu.

Estructura general

Pel que fa a l'estructura d'aquests repertoris, s'observen canvis rellevants al llarg dels anys, per exemple pel que fa als compassos introductoris. El repertori difós per Atabalament, així com els que es creen durant els primers anys en què el model funciona, tendeixen a construir les bases afegint progressivament les seccions. Normalment són les veus greus les primeres a tocar, de

vegades ja amb el ritme de base, mentre que la resta s'hi uneixen més endavant. Un cas clar és el de la *Tabalada de la Mercè'95*, de Jaume Vendrell, una peça en què les tres veus més agudes construeixen un cànon:

The image shows a musical score for the first measures of 'Tabalada de la Mercè'95'. It features five staves for the drum set: Caixa, Agut, Mig, Greu, and Bombo. The time signature is 4/4. The Caixa part starts with a series of rests followed by a rhythmic pattern. The Agut part enters with a rhythmic pattern. The Mig part enters with a rhythmic pattern. The Greu part enters with a rhythmic pattern. The Bombo part enters with a rhythmic pattern. Below these are five more staves for the vocal parts: Cx, Ag, Mi, Gr, and Bb. The Cx part starts with a rhythmic pattern. The Ag part starts with a rhythmic pattern. The Mi part starts with a rhythmic pattern. The Gr part starts with a rhythmic pattern. The Bb part starts with a rhythmic pattern.

Primers compassos de la *Tabalada de la Mercè'95*.

En els repertoris més tardans, però, trobem una tendència diferent, tenint l'instrument que fa la funció de tabal agut, i de vegades les caixes, un caràcter solista en les introduccions:

The image shows a musical score for the introduction of the repertoire of the Bocs de Can Rosés. It features four staves: Caixa, Repenique, Tabal, and Surdo. The time signature is 8/8. The Caixa part starts with a rhythmic pattern. The Repenique part starts with a rhythmic pattern. The Tabal part starts with a rhythmic pattern. The Surdo part starts with a rhythmic pattern.

Introducció extreta del repertori dels Bocs de Can Rosés.

En alguns casos, les introduccions ja presenten un aspecte molt similar als del model descrit anteriorment, iniciant el tabal agut un procés de pregunta-resposta que ja podríem interpretar com una *chamada* i que desemboca en l'entrada del ritme de base:

Caixa

Agut

Mig

Greu i surdo

CX

Ag

Mi

Gr/su

Dos, tres, i...!

Dos, tres, i...!

Dos, tres, i...!

Dos, tres, i...!

Introducció estreta del repertori de La Vella de Gràcia.

Els ritmes de base, presentats des d'un inici o després d'una introducció, acostumen a ser més llargs que en model anterior. No vol dir això que augmenti especialment la complexitat dels patrons, sinó que acostumen a presentar variacions que fan funció de finals diferents. És a dir, així com vèiem en el model anterior que el patró de base presentava normalment una estructura interna [A-A-A-A-etc...] o [A-B-A-B-A-B-etc...], en el cas que ens ocupa són més habituals les estructures internes [A-A-A-B] –com en l'exemple que acabem de veure-, [A-A'-A-B], [A-B-A-C] o fins i tot [A-A-A-B-A-A-A-C] o [A-A'-A-B-A-A'-A-C].

La quantitat de ritmes de base que sonaran durant la peça és molt variable. Segons la formació la tendència és a utilitzar-ne tan sols un, que s'interromp de tant en tant amb un tall pactat, però en alguns casos les estructures poden resultar molt complexes, encadenant-se patrons de base molt diferents que sovint no es tornen a repetir. En aquest darrer cas, aquests poden aparèixer separats per ponts que els connecten, però també poden fer-ho seguits. També s'observa, i ja de cara a establir diferències amb el model descrit anteriorment, que en el pentafònic sovint és menys clara la diferència entre els patrons de base i els ponts, que presenten de vegades aspectes molt similars.

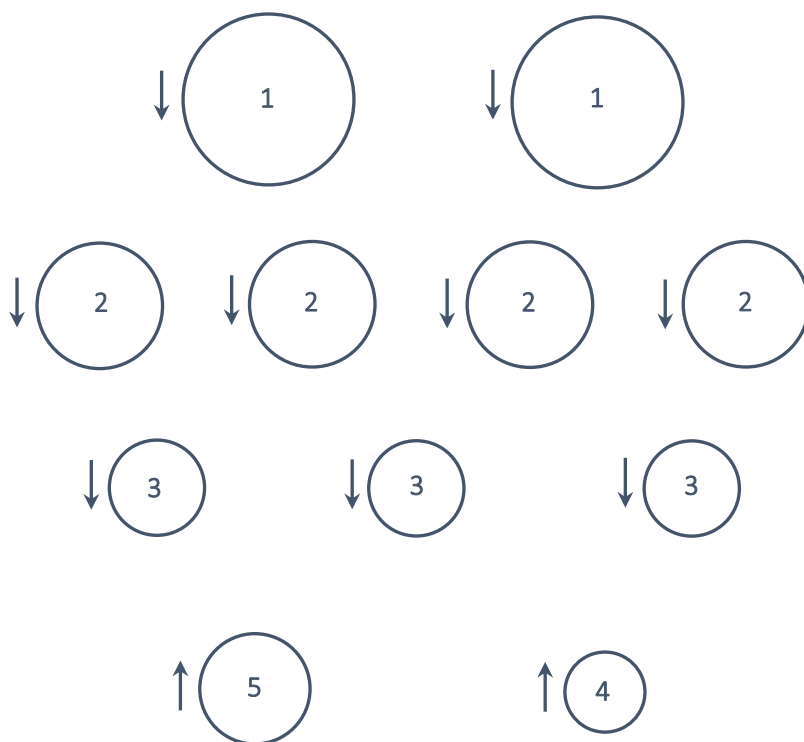
Aquest model es caracteritza també per la presència habitual de solos instrumentals perfectament delimitats. És a dir, que s'estipulen prèviament bases, normalment d'entre quatre i vuit compassos i similars a alguna que s'ha tocat prèviament, sobre les quals un instrumentista, especialment des de les seccions d'agut i caixa, improvisen, normalment acompanyats d'un *tacet* de la resta de membres d'aquestes seccions, si hi son. Aquests espais per a la improvisació acostumen a mantenir una durada regular per a tots els solos, però també són presents en algunes peces els diàlegs entre dos instruments que executen improvisacions cada cop més

curtes, essent el més habitual un repartiment de compassos del tipus [4+4+2+2+1+1+1+1]. Aquesta distribució dels solos és força característica del repertori difós per Atabalament (en podeu veure un exemple a la transcripció de [Màgic](#), dins l'[Annex 8: Model pentafònic - exemples](#)).

8.5.3. Posada en escena

Disposició

En aquesta categoria, també les veus greus acostumen a ocupar les darreres fileres, amb la diferència que els *surdos* o bombos de vegades apareixen davant dels instruments que fan la funció de tabal greu, normalment la secció més nombrosa. Els mitjos es col·loquen gairebé en tots els casos davant d'aquestes dues seccions, mentre que els aguts i caixes poden aparèixer a la mateixa alçada o al davant. Aquesta posició de les caixes i els aguts depèn de manera clara de quin és l'instrument des del qual es dirigeix la formació i que, normalment, ocupa la primera filera i es col·loca mirant cap a la resta de seccions, malgrat en aquest model és habitual que aquesta primera línia sigui ocupada per més d'una persona. També cal fer notar que, en aquest model, el fet que la direcció es dugui a terme des de l'instrument que desenvolupa la funció de tabal agut va estretament lligada a la utilització del *repenique*, essent excepcional la direcció des d'un *tom* o instrument similar.



1. Surdo/bombo ↓ Orientació del cos
 2. Greu
 3. Mig
 4. Agut
 5. Caixa

Així com en parlar del model parabrasiler fèiem al·lusió a formacions més eixamplades en el cas de les actuacions estàtiques, en aquest cas les formacions resulten normalment similars, diferenciant-se de vegades pel fet de mantenir més espai entre instrumentistes, però molt rarament essent més persones en cada filera. Sí que són habituals i característiques d'aquest model, però, les formacions totalment circulars a l'hora de fer lluïments finals. En aquests casos, els instrumentistes es col·loquen mirant cap al centre, mentre qui dirigeix tant pot formar part del perímetre de la circumferència, com la resta de membres, com posicionar-se enmig del cercle.

Corporalitat

La corporalitat esdevé en aquest cas un element amb presència molt irregular. En quant a les coreografies, aquestes existeixen i, en major o menor mesura, gairebé totes les formacions en tenen, però en cap cas s'executa tot el repertori coreografiat en la seva totalitat, la qual cosa sí que passava en alguns casos en l'anterior model, essent el més habitual que aquestes coreografies es limitin a algunes peces o fragments d'aquestes en concret. En les coreografies, a

més, es combinen moviments molt similars als del model parabrasiler, que fàcilment podem entendre com a dansa, amb altres que, si bé impliquen moviment, resulten més canvis de posició o desplaçaments de les seccions instrumentals que balls pròpiament dits, caracteritzats per una actitud en general més hieràtica però que no està exempta, sovint, d'actituds totalment festives, per exemple quan es canta i es crida alguna consigna. Aquesta tendència més elevada al hieratisme és, de fet, present en tota la posada en escena, que sovint presenta –amb nombroses excepcions- també una gestualitat facial més seriosa. Veiem també una major tendència, quan apareixen coreografies, a presentar-se de manera molt similar en totes les seccions instrumentals, en el sentit que, si bé presenten subtils diferències pel que fa al seu resultat final, per exemple entre instruments de pes i dimensions diferents, aquestes semblen estar concebudes a la fi de similar manera. De totes maneres, cal tenir en compte que parlem de formacions on és present una gran diversitat de maneres de presentar-se corporalment, que poden anar de l'estaticisme gairebé absolut fins a coreografies molt vistoses, i que aquestes diferències es presenten tant entre grups diferents com en el mateix grup en moments diferents d'una mateixa actuació.

Pel que fa a l'actitud corporal relacionada amb instruments en concret, en general presenta molt poques diferències amb el model anterior pel que fa a la manera d'agafar o utilitzar les baquetes, per la qual cosa el moviment resulta similar pel que fa als braços. El moviment a l'hora de tocar *surdos* i bombos –que generalment es toquen lligats a la cintura i en posició horitzontal- és similar al del model parabrasiler, si bé en aquest cas amb una lleugera tendència a colpejar més agressivament. Aquesta tendència a una superior agressivitat és compartida en general amb la resta d'instruments i, molt especialment, en els casos de la caixa i l'instrument que fa la funció de tabal agut. En el cas de la caixa, l'actitud és marcadament més agressiva, en general, quan la seva funció esdevé marcar contratemps. En canvi, l'instrumentista que duu a terme la funció de tabal agut manté generalment una actitud corporal més agressiva quan l'instrument que toca és un *repenique*, la qual cosa apareix de la mà, generalment, de l'ús de baquetes de niló i una posició molt més baixa de l'instrument, que reposa entre els genolls.

Sí que és característica diferencial d'aquest model la tendència a lligar-se l'instrument lleugerament més amunt i més ajustat al cos que en la resta, la qual cosa condueix a posicions dels braços lleugerament més forçades i que mostren sovint certa obertura respecte el tronc. A això se li ha de sumar la presència habitual de patrons ràpids i tècnicament difícils que, en un context fonamentalment *amateur* i, per tant, sense una formació tècnica generalitzada, comporta el moviment molt ràpid dels avantbraços sense intervenció dels canells, que es mostren sovint rígids.

Interacció amb el públic

En general, la interacció amb el públic resulta d'aparició molt esporàdica i l'actuació es desenvolupa de manera molt similar a com es faria en un assaig, obviant en aparença la presència del públic. Sí que veiem, però, certs recursos dels qual també parlàvem anteriorment, com el fet de convidar el públic a aplaudir o el joc d'ajupir-se i tocar fluix per aixecar-se de cop i reprendre el patró enèrgicament. En general, però, rarament apareixen ni tan sols mirades cap al públic, a la qual cosa cal afegir una tendència a les formacions corporalment més tancades que en el model parabrasiler, la qual cosa s'observa en les posicions dels membres del grup, encarats cap endavant o cap enrere, però rarament cap a les bandes. No cal dir que aquesta disposició resulta molt més tancada al públic quan es realitzen formacions en cercle en alguns lluïments finals.

8.6. Categoria C: el model neopenedesenc

El tercer model a descriure és el que hem anomenat model neopenedesenc, en el sentit que manté o recupera característiques pròpies del model penedesenc, si bé amb diferències a tenir en compte tant pel que fa al context com a les pràctiques que se'n deriven. Hem de subratllar que parlem en aquest cas d'unes poques colles –n'hem localitzat tan sols cinc– i que mostren, de vegades, diferències notables entre elles, tant a l'hora de construir com d'entendre el repertori. La manca d'una gran quantitat de grups a comparar dificulta la possibilitat d'establir característiques majoritàries a partir d'una mostra generosa, per la qual cosa, de cara a comprendre aquest model, ens caldrà recórrer sovint a descriure pràctiques pròpies de colles concretes per tal d'il·lustrar el panorama general.

8.6.1. Instrumentació

Tabals amb tensió de corda o de vares (H-S 211.212.1) Membranòfons individuals de doble membrana i percutits, en aquest cas, sempre amb baquetes, generalment força gruixudes. Els diàmetres són en general de 15 o 16 polzades, però en algun cas s'arriba a les 20".

Bombo (H-S 211.212.1) Membranòfon individual de doble membrana i de grans dimensions. En aquest model el trobem utilitzat tan sols en una colla, en la qual es toquen amb una sola maça.

Al contrari que en els dos models anteriors, en què normalment les membranes dels instruments són de plàstic, és força característica del que anomenem aquí model neopenedesenc la utilització de membranes de pell, tot i que no absoluta. Alhora, els instruments acostumen a ser penjats a

l'espalla, en lloc de lligats a la cintura, i a ser tocats, per tant, amb les baquetes subjectades en posició asimètrica.

8.6.2. Característiques de les composicions

Una altra de les característiques principals del model rau en el fet que, malgrat de vegades puguem veure instruments de dimensions diferents –però sempre greus-, tots ells toquen generalment una sola veu a l'uníson. Aquesta afirmació, però, requerirà de certs matisos, no només perquè hi podem trobar composicions pensades per a més d'una veu, sinó també perquè hem pogut anar descobrint que, en algun cas, dues veus diferents s'estan entenent com una de sola que s'executa de maneres diferents. Això implica que, malgrat pugui tractar-se de composicions aparentment molt senzilles, de vegades presentaran certa complexitat en la seva conceptualització. Més endavant desenvoluparem una descripció d'aquest fenomen.

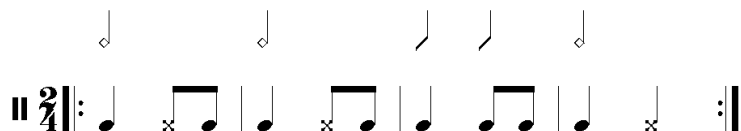
Tot i les similituds amb el model penedesenc, existeixen també abundants elements que l'allunyen de les seves característiques, descrites anteriorment. Però abans cal recordar que amb aquestes no ens estem referint a les característiques de la totalitat de colles que basen la seva activitat en els balls de diables de model antic, ni tampoc a les que desenvolupen la seva activitat a la zona formada pel Penedès, el Garraf i el Camp de Tarragona, que presentarien força diversitat formal, sinó a les característiques de les colles i els tocs que Vallverdú (2006) selecciona com les que presenten atributs més característics del model. És a dir, que la comparació l'estem realitzant sempre amb un model que –entendem- s'està concebut com a ideal per part dels actors del nostre objecte d'estudi, però també amb les característiques d'aquest que es prenen com a més genuïnes.

Pel que fa als patrons concrets, aquest model presenta una gran quantitat de figuracions rítmiques amb característiques similars a les del model penedesenc tant pel que fa a la marca de la pulsació com a les anticipacions a aquesta i, en general, al caràcter de marxa:

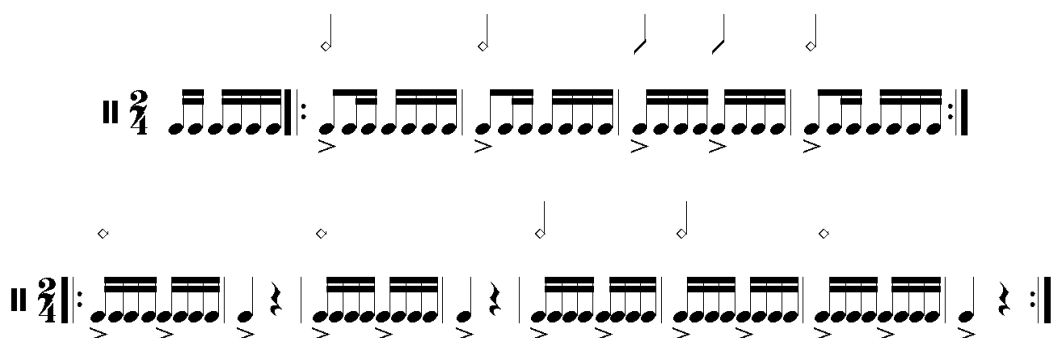


Patrons extrets dels repertoris dels tabalers dels Diables de Badalona, de FOC i de l'Atzeries de la Vella de Gràcia, respectivament.

En general, però, resulta més difícil reconèixer els patrons prototípics que havíem descrit en parlar del model penedesenc. Sí que el podem reconèixer, per exemple, en el patró dels tabalers i les tabaleres de l'Atzeries, sempre i quan partim del valor de blanca com a unitat de mesura:



Ara bé, aquest patró representa una excepcionalitat pel que fa al tempo emprat en tocar-lo, d'una mica menys de 60 ppm, per la qual cosa el patró prototípic el trobem en aquest cas força dilatat. De fet, la major part dels tocs del model neopenedesenc es toquen a tempos més alts, no inferiors a 100 ppm i essent habitual arribar fins arribar a les 130 ppm o superar-les, amb una tendència lleugerament més alta als tempos elevats que en el cas del model penedesenc, i possiblement per això els patrons prototípics es revelen observant els ritmes a una escala major, prenent com a referència la blanca o fins i tot la rodona:



Patrons extrets del repertori dels Tabalers de FOC.

És important assenyalar, també, que en el model neopenedesenc no hi trobem gairebé mai el patró prototípic basat en les proporcions 3+3+2. Es tracta d'un patró que havíem hipotetitzat que podria haver estat assumit a partir de la seva utilització en el correfoc barceloní i que hem vist que apareixia com a mínim des dels anys noranta en alguns dels balls de diables de la zona sud de Catalunya que s'havien mantingut actius durant la resta del segle XX, però que també hem vist, durant el treball de camp, assumit per moltes altres colles que adoptarien els paràmetres estètics del model penedesenc més recentment, com els tabalers i tabaleres dels Carranquers de Cervera -colla fundada el 1995- o els del Basilisc de Mataró -que assumirien aquesta estètica ja ben entrat el segle XXI. Tot i així, i amb una evident excepció en el cas dels Tabalers de FOC, que com veurem resulten una singularitat històrica, aquestes proporcions són gairebé eliminades del

tot a la zona en què ens estem fixant, ja sigui per una voluntat de diferenciar el neopenedesenc de la resta de models amb què conviu o per considerar que no són pròpies del model emulat.

Una altra de les diferències, que ja es pot intuir a partir dels exemples que hem proposat, és que en general parlem de patrons més llargs. Els patrons d'un sol compàs, tant presents en el model penedesenc, són aquí escassos, i el més comú és que presentin quatre compassos quaternaris o vuit de binaris. D'altra banda, la seva estructura interna difereix de la major part de tocs del model penedesenc que presentaven una durada similar. Així com en aquell cas hi veiem un compàs repetit diverses vegades fins a un compàs diferent per tornar a iniciar la seqüència –amb la recurrent estructura interna [A-A-A-B], aquí hi veiem més varietat i complexitat formal. De fet, el simple fet que alguns patrons prototípics apareguin en examinar els patrons a major escala ja implica, a la força, l'aparició d'altres lògiques d'estructura interna, com la molt recurrent [A-A-B-A], que diferencia el model neopenedesenc del penedesenc, però també dels altres models amb què conviu, on eren més habituals les estructures internes [A-A-A-A], [A-A-A-B] o [A-B-A-C]. Tot i així, és clar que hi ha presència també de les de tipus [A-A-A-B]. En aquests casos, però, sovint ens trobem davant de patrons que semblen extrets de repertoris propis d'altres models, com en aquest cas tocat per la Congregació Diabòlica:



Veiem aquí la reproducció d'un patró de base de *Tarantel·la*, una peça àmpliament compartida, especialment, per les colles que encaixen amb les característiques del model pentafònic, i per tant és obvi que comparteix parcialment les lògiques d'aquest model, com l'aparició de silencis que no impliquen una tornada *da capo* o la utilització de la síncope.

Malgrat hem dit que les proporcions 3+3+2 són d'aparició molt escassa, sí que veiem una quantitat molt major d'aparició de ritmes sincopats:



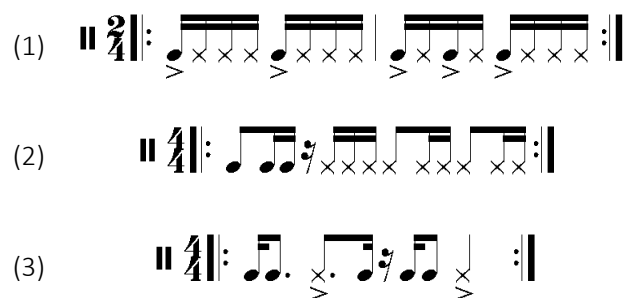
Patrons extrets dels repertoris dels tabalers l'Atzeries, els de FOC i Pircussió, respectivament.

Però en aquest model les síncopes no acostumen a mantenir-se molta estona ni a aparèixer a l'inici dels compassos, molt probablement pel simple fet que no hi ha altres veus que col·laborin marcant la pulsació. A més, aquests ritmes sincopats difereixen força dels que apareixen en els altres models pel que fa a l'accentuació. Els grups que opten per aquest model assumeixen, també, la subjecció de les baquetes en posició asimètrica, la qual cosa resta potència, per norma general, a la mà no dominant. D'aquesta manera, els cops que cauen en la pulsació, i per tant s'executen amb la mà dominant, resulten potenciats per la mateixa inèrcia de la baqueta, mentre que les síncopes, de les quals s'encarrega la mà no dominant, acostumen a sonar més lleugeres. En els casos en què parlem de compassos de subdivisió ternària, i atès que l'inici de cada pulsació recau a una mà diferent, rarament apareixen accentuades les pulsacions parells.



Patrons extrets, respectivament, dels repertoris dels Diablers de Badalona i de Pircussió.

Tot i que parlem en general de ritmes tocats a l'uníson i d'una sola veu, podem observar diversos recursos per dotar de diversitat tímbrica, però l'elecció d'aquests recursos depèn molt, ja, de la formació en concret a la qual ens referim. En els casos dels Tabalers de FOC i dels Diablers de Badalona, per exemple, hi podem veure molt sovint l'ús del cercol de l'instrument com a idiòfon:



Patrons extrets dels repertoris dels tabalers de FOC (1) i dels Diablers de Badalona (2)(3).

Els Tabalers de FOC, a més, incorporen de vegades bombos a la formació. L'ús que es fa d'aquests bombos és el de reforçar, sempre, els accents del patró que executen els tabals, amb la qual cosa, i malgrat no toquen el mateix patró, parlariem igualment d'un grau d'uníson molt elevat. Cal afegir, a més, que aquesta relació difereix força de la del model pentafònic en el sentit que, quan apareix una síncopa, aquesta no és normalment reforçada pel bombo, la qual cosa dona com a

resultat, sovint, l'aparició d'un recurrent ritme que resulta idèntic a un dels patrons prototípics del model penedesenc:

Tabals $\parallel \frac{2}{4} \parallel$: $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } : \parallel$

Bombo $\parallel \frac{2}{4} \parallel$: $\text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

Tabals $\parallel \frac{2}{4} \parallel$: $\text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

Bombo $\parallel \frac{2}{4} \parallel$: $\text{♩} \cdot \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

El cas dels tabalers de l'Atzeries és diferent, incorporant a la formació habitual tabals de dues dimensions diferents. Tot i estar utilitzant instruments diferents, durant la major part del repertori tots els tabals es comporten com una mateixa secció, però alguna peça incorpora la distinció de dues veus diferents, prescindint del so a l'uníson.

Tabals 1 (16") $\parallel \frac{4}{4} \parallel$: $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

Tabals 2 (20") $\parallel \frac{4}{4} \parallel$: $\text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

En un sentit invers, i com hem avançat anteriorment, els Tabalers de FOC tenen una pràctica habitual que consisteix a executar simultàniament versions diferents d'una mateixa veu dins una mateixa secció instrumental. En aquests casos, una veu acostuma a ser una versió més plena de l'altra:

Veu ornamentada $\parallel \frac{4}{4} \parallel$: $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

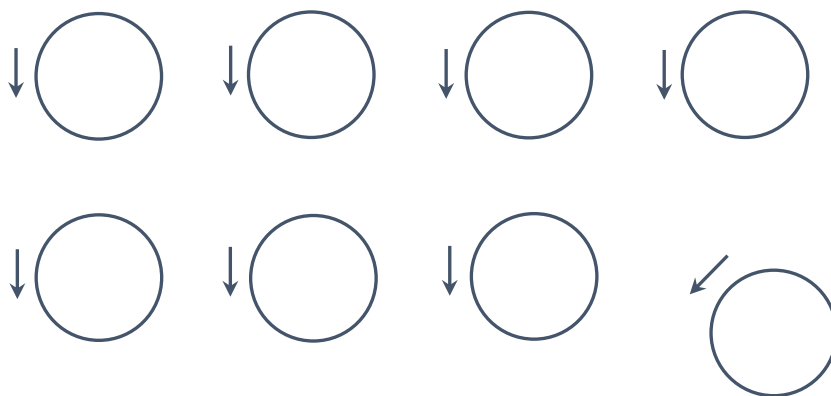
Veu principal $\parallel \frac{4}{4} \parallel$: $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{ } : \parallel$

Referint-nos ja a les estructures, aquest és precisament el model on hi trobem més diversitat d'enfocaments, des de patrons totalment inamovibles i mantinguts durant tota la peça fins a estructures complexes amb diferents parts i ponts que les connecten. Tot i així, hi ha dues característiques que diferencien el model pel que fa a les característiques estructurals. La primera és que, en estar les peces basades gairebé totalment en l'uníson, la diferència observable entre

patrons de base i ponts no rau en la distribució de les veus, sinó en la durada: un patró de base es repeteix diverses vegades seguides, mentre que els ponts no. La segona és que no existeixen solos entesos com a trams d'improvisació d'una secció. Si bé hem vist l'exemple d'una colla el repertori de la qual incorpora improvisacions, aquestes es consideren ornamentacions més que lluïments de solistes, i és evident, a més, que aquestes s'executen sempre mantenint recognoscible el patró de partida. Podeu veure la transcripció de dues d'aquestes peces entre els documents annexos ([Annex 9: Model neopenedesenc - exemples](#)).

8.6.3. Posada en escena

El fet que parlem aquí de formacions amb una sola veu instrumental condueix, naturalment, a una disposició dels intèrprets que no mostra fileres organitzades per seccions. A més, parlem en general de formacions que normalment compten amb menys membres que la resta, per la qual cosa els podem veure sovint en tan sols dues o, fins i tot, una sola filera. La persona que dirigeix la formació rarament se situa, com en el cas dels altres models, al davant, essent més habitual que se situï en una banda, així com també és recurrent una posició lleugerament més avançada i el cos orientat obliquament respecte la resta de la formació.



↓ Orientació del cos

Pel que fa a les actituds facials i corporals, aquestes resulten notablement més serioses en aquest model i l'absència de coreografies és gairebé total, més enllà d'alguns moviments pactats que impliquen més desplaçaments i canvis de posició que altra cosa, i normalment caminant a un ritme lent. Tot i així, hem vist que rarament aquestes formacions no ofereixen algun moment excepcional, i ocasionalment una peça ve acompanyada d'actituds que contrasten amb la resta

de l'actuació. Hem vist com els tabalers i tabaleres dels Diables de Badalona movien el cap endavant i endarrere en executar un patró de caràcter totalment baterístic que hem transcrit més amunt. Hem vist també com l'acompanyament musical de l'Atzeries incorporava un instant en què el grup, amb actitud desenfadada, col·locava l'índex davant la boca fent un so similar a "shhh, shhh", com de silenci, a ritme, aconseguint captar l'atenció del públic. I hem vist també com els tabalers i tabaleres de FOC cantaven de tant en tant agitant els braços, alhora que, cal dir-ho, moltes de les seves peces són tocades i alhora ballades, encara que no estiguem parlant aquí de coreografies unitàries.

És a dir que, si bé aquestes actituds no dominen, el cert és que sí que existeixen, i la diferència amb els altres models és, altre cop, una qüestió de grau. Cal dir, però, que alguns dels recursos més utilitzats dels quals hem parlat en descriure els models anteriors són inexistents en aquest, com a mínim a partir de les observacions realitzades, i per tant, si existeixen, són d'utilització molt excepcional. Parlem de recursos com el d'animar el públic –per exemple fent-lo picar de mans- o el d'ajupir-se per alçar-se després de cop, tant utilitzats per altres colles. Així, les actituds festives, que hi són de vegades, en aquest cas passen més rarament per una interacció amb el públic.

8.7. Anàlisi diacrònica de l'evolució dels models

Fins ara, les descripcions dels diferents models s'han limitat a deixar constància del seu aspecte actual. És important, però, tenir en compte que aquests no han tingut aquest aspecte des d'un inici ni s'han desenvolupat de manera aïllada els uns dels altres. Això ja es fa palès, segurament, en la mera descripció, ja que resulta evident que, de la mateixa manera que existeixen molts elements clarament diferenciadors, hi ha moltes altres característiques comunes que mereixen ser observades en perspectiva. Comprendre aquesta evolució en paral·lel dels models serà molt útil per copsar també alguns perquè del seu aspecte actual, i per aquest motiu, tot i considerar-se necessària una descripció de les categories sobre les quals treballarem i que corresponen al seu aspecte actual des d'un punt de vista sincrònic, s'ha cregut imprescindible també posar el fenomen en context amb un acostament diacrònic a aquests repertoris.

8.7.1. Primers anys

El ressorgiment dels diables i bestiari de foc a Barcelona coincideix amb una època de recuperació d'elements festius considerats tradicionals. Mentre que en algunes zones s'havien conservat certes pràctiques, com les vinculades històricament a entremesos i l'ús d'instruments de caire tradicional, Barcelona, com a gran ciutat, no tan sols era l'escenari idoni per a l'absorció de nous

costums, sinó que també havia viscut un major control de la seva dimensió festiva per part del govern franquista. Amb el període de transició política, els ajuntaments i diferents moviments associatius inicien un procés de recuperació de l'espai públic per part de la ciutadania, i part dels nous espais festius seran una gran incubadora de grups d'animació i de la música anomenada "tradicional" o "folk", alhora que comencen a aparèixer colles de gegants, diables, etc. Però les colles de Barcelona no apareixen d'un dia per l'altre, ni compten amb els recursos humans d'una de les colles que podem veure actualment, i per tant és més difícil poder comptar amb persones que s'ocupin de l'acompanyament musical. L'escassetat de músics, però també de colles, condueix l'Ajuntament de Barcelona a incorporar als primers actes de foc grups de teatre i d'animació. Naturalment, aquests artistes contractats contribueixen a definir, durant els primers anys, el caràcter que tindrà el correfoc. Es busca rescatar la tradició i allò identitari, però també una nova manera de fer les coses que constituirà, en part, una exaltació d'allò esbojarrat i irreverent, així com una gran mostra d'eclecticisme.

Quan parlem d'aquest tipus de grups utilitzem aquí el terme "grups d'animació" en un sentit molt genèric perquè, a partir de la informació que hem pogut reunir, el seu caràcter desdibuixa sovint les fronteres entre el que podríem considerar un grup musical i un grup de teatre, alhora que les estretes col·laboracions entre formacions diferents hibriden diverses maneres d'actuar. Com a exemple, Eduard Casals ens descriu com actuaven amb Pam i Pipa:

"Jo anava molt disfressat. Portava una mena de botes i ampolles vi, cantimplores, i convidava la gent a veure vi. L'instrument que feia servir jo en aquell moment era un *binioù hozh*. És la gaita aquesta bretona que té el grall tan petit, molt aguda; anava amb això. Amb l'Anna Furdada, que tocava percussions, anàvem els dos com a parella; perseguíem la gent i els obligàvem a veure vi. I anàvem tirant pirotècnia variada."
(Entrevista del 15 de gener de 2019)

L'aparició d'aquests conjunts es remunta a uns anys abans, i coincideix amb la recuperació d'instruments vinculats a la idea de tradició, com la gralla, però també la tarota, el sac de gemecs, etc. Membres d'aquests grups d'animació que utilitzaven instruments vinculats a la tradició expliquen, d'una banda, que hi havia pocs referents pel que fa a les percussions, i els pocs que hi havia no semblaven adequar-se al caràcter lúdic, renovat i urbà que es buscava. En aquest sentit, Enric Miró testimonia que en alguns casos, entre els músics que es dedicaven a l'àmbit de la cultura tradicional, es prenién certs gèneres considerats tradicionals, com el pasdoble, i es presentaven sovint mesclats amb elements rítmics de músiques del Carib. Sobre aquest fet, diu que les connexions històriques entre Catalunya i el Carib servien en aquell moment de "coartada

intel·lectual” per poder introduir certs elements rítmics i instrumentals en els acompanyaments per a gralles o per a colles de foc (Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona, 2014b). De fet, cal recordar que durant aquesta època hi ha una forta presència i influència d'aquest tipus de músiques a Catalunya i, especialment, a Barcelona, visible tant en els grans mitjans de comunicació com en esdeveniments massius com les festes majors, amb formacions tan emblemàtiques com l'Orquestra Plateria o la Salseta de Poble Sec. Jordi Fàbregas ens parla també de la incorporació de ritmes llatins a La Murga, un altre conjunt instrumental que tenia també un format de carrer:

“Al disc de l'Harmònica Brava ja hi havia una versió de *La Pastoreta* convertida en un guaguancó. Per a nosaltres, incorporar elements de música llatina o salsa va ser una constant. Després, quan Xavier Batllès entra a La Murga, fem més propostes de ball i el ventall estilístic s'eixampla, amb un tractament de la música tradicional més rítmic, amb elements de salsa o coses semblants. També fèiem una proposta de carrer, acompanyant el grup Can Boter.” (Riera, 2019, p. 139-140)

Esteve León, que durant una entrevista ens cantava alguns dels ritmes que executaven aquests percussionistes, corroborava l'assumpció habitual dels ritmes llatins, afegint que es volia fugir de la sonoritat de les bases rítmiques de les bandes de l'època –literalment, “de *cornetas, tambores y majorettes*”-, associades a la cultura del règim franquista. Ens hem trobat, de fet, amb diverses mencions a aquest tipus de banda com un element festiu que havia estat hegemònic fins llavors i amb el qual es competia. Riera (2019) recull declaracions de Pep Fornés al respecte:

“Cap al 1975 va ser un moment de primavera, una revolta pacífica. A la festa major de Gràcia d'aquella època, a nosaltres ens feien fora quan anàvem a tocar matinades perquè venien les bandes de cornetes i tambors amb les majorets. Els fèiem nosa. Per tant, havíem inventat una altra tradició i fèiem un recorregut alternatiu, casa per casa. No vam anquilosar-nos en una mena d'erudició conservadora; érem transgressors, inventàvem. Anàvem a recuperar democràticament el carrer perquè la gent en fes ús. Estàvem molt marcats ideològicament, perquè veníem de l'Associació de Veïns, que estava vinculada a l'Assemblea de Catalunya.” (p. 229)

D'aquesta vinculació entre les persones que iniciaren el procés de recuperació i reinveniçió de rituals i certs moviments polítics també ens en parla Jaume Quiles, en aquest cas des de la perspectiva dels Diablers del Carmel, que es fundaria el 1985:

“La majoria de gent que vam fundar colles de diables érem gent que veníem del món associatiu. Clar, llavors el món associatiu eren partits polítics. Concretament nosaltres... La gent que es movia, o estava en l'àmbit dels socialistes o, en el temps aquell, en l'àmbit del PSUC. Nosaltres... Diablers del Carmel surt i es forma quan l'escisió... Quan es produeix l'escisió del PCC i el PSUC. Clar, llavors molta gent desencantada de que passés això es traspassa al món cultural, i llavors és quan es formen associacions. Es potencien associacions de veïns, es potencien grups culturals...” (Entrevista realitzada el 17 d'octubre de 2019.)

Tornant als grups d'animació, sobre els músics que acompanyaven la Comparsa Picasso, que va participar durant els primers anys de la Mercè, León ens parla de la utilització d'una caixa, a la qual es posava o treia el bordó depenent de la sonoritat desitjada, d'un bombo en el qual s'hi subjectaven instruments de tipus campana, normalment esquellots, i també d'unes referències híbrides entre el que s'entenia com a tradicional i la nova música laietana:

“Amb això nosaltres –Jordi Fàbregas i Xavier Batllés, fonamentalment, com a autors- vam incorporar alguna peça original –o sigui composta a dos-, i altres peces tradicionals amb percussió llatina. L'encaix amb l'ona laietana era sumar de tant en tant ritmes de guaguancó, de conga... Fins i tot d'alguna samba més aviat lenta, diguéssim.” (Entrevista realitzada el 21 de novembre de 2018.)

Però possiblement el grup que ha contribuït més a l'aspecte de l'actual correfoc sigui Comediants, que el 1981 estrena el seu espectacle *Dimonis* (Comediants, 2010) i al qual fan referència diversos testimonis com a espectacle clau per entendre la forma que presentarà el correfoc. Comediants presenta ambients onírics i coloristes, i els seus dimonis, esbojarrats, irreverents i provocatius, tota una representació del caos (Saumell, 2007), i és clar que amb el seu comportament contribueixen, com d'altra banda ja s'entreveia en citacions anteriors, a la construcció d'un *modus operandi* general del correfoc que subratlla el concepte de lliure albir, present tant en el públic, que és lliure d'interactuar com li sembli amb els grups que actuen, com amb els grups de foc en si, que assumeixen característiques com la imprevisibilitat i la individualitat, diferenciades de manera clara d'allò que passava en els anteriors balls de diables.

Musicalment, *Dimonis* mostra un clar eclecticisme, utilitzant instruments catalans de doble canya sobre bases instrumentals de caràcter modernitzant, però també absorbint elements i recursos d'altres tradicions musicals. La peça *Foc planetes* (Comediants, 2013, disc 1, pista 9) utilitza una bateria i un esquellot per construir la base rítmica, però l'esquellot no és aquí un instrument destinat tan sols a donar color de fons, sinó que se'ns presenta en primer pla i aporta gran part

del caràcter de la base rítmica, un fet que, com veurem, es relaciona amb posteriors acompanyaments musicals.

The image displays two systems of musical notation for a jazz ensemble. The top system includes staves for Gralla, Saxòfon, Baix elèctric, Esquellot i paila, and Bateria. The bottom system includes staves for Gr, Sx, Bx, Esq/pa, and Bat. The notation is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

Sortida dimonis 2 (disc 1, pista 10) reposa sobre una base en què baix elèctric i bateria parteixen gairebé tota l'estona d'un esquelet rítmic conegut per ser el punt de partida del gènere de *bulería*:

The image shows two systems of musical notation for a band. The first system includes parts for Gralla (Flute), Saxòfon (Saxophone), Baix elèctric (Electric Bass), Esquellot (Snare Drum), and Bateria (Drum Kit). The second system includes parts for Gr (Trumpet), Sx (Saxophone), Bx (Bass), Esq (Snare Drum), and Bat (Drum Kit). The music is in 3/4 time and features a recurring rhythmic pattern in the drums and bass, which is described in the text as a 'ritme sobre un obstinat de negres executat amb el bombo'.

Semblen recurrents, atès que aquestes dues peces els utilitzen, els passatges de bateria sola, en què una caixa desenvolupa un ritme sobre un obstinat de negres executat amb el bombo, tant com a introducció de la peça com en forma pont o de coda final:

The image shows a solo drum introduction for Bateria and a corresponding electric bass line for Baix elèctric. The drum part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamics. The electric bass line is in 3/4 time and includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Introduccions de *Foc planetes* i de *Sortida dimonis 2*, respectivament.

La tercera peça de què disposem, *Ahas* (disc 1, pista 11), conté un caràcter lleugerament diferent, incorporant veus amb síl·labes no significatives sobre un compàs de 13/8:

Veus

A-ha, a-ha, a-ha, a, a, a-ha, a-ha, a-ha, a, a, aaa...

Teclat

Baix elèctric

Güiro

Bateria

Caixa sense bordó

Veiem, així, no només una fusió clara d'estils i gèneres, sinó també elements concrets que, com veurem, impregnaran al llarg de la següent dècada el llenguatge musical de les colles de diables i bestiari de foc. El llenguatge de bateria, l'ús d'esquellots o els bombos a negres en són exemples, però també l'ús de les gralles, que durant uns anys seran un instrument recurrent en els actes dels grups de foc. D'entre les tres peces de l'espectacle *Dimonis* que hem pogut sentir, crida força l'atenció la clara similitud estilística de *Foc planetes*, amb ritmes que oscil·len entre el *rock* i el *funk*, amb la peça que actualment acompanya el Masclé Cabró a l'Aquelarre de Cervera, tant durant la seva presentació després de la invocació com durant l'Escorreguda, acte final i apoteosi d'aquesta celebració nocturna.¹⁸

Els grups de tabalers de les primeres colles barcelonines, pel que hem pogut extreure de les entrevistes, tenien un tarannà força diferent a l'actual. De vegades les colles actuaven sense músics, i les altres aquesta funció normalment no era, com avui, una tasca especialitzada dins la colla. En l'actualitat, de manera molt general, qui és tabaler és tabaler, i qui és cremador és cremador, però durant els primers anys la funció de tabaler podia recaure en qualsevol membre i en qualsevol moment. Es diu, a aquest respecte, que la música era un aspecte més del que es feia, amb menys protagonisme que en l'actualitat, i que no es pensava tant en què tocar, sinó que "simplement s'anava a tocar". A més, alguns testimonis recorden que les primeres colles utilitzaven en l'acompanyament musical tabals de tensió de corda i membrana de pell, però també que disposaven de poques referències pel que fa a patrons concrets, i que els que es podien extreure de colles que havien sobreviscut no deixaven de ser patrons molt representatius de cada colla i lloc, per la qual cosa no resultava del tot escaient prendre'ls com a punt de partida. Pel que fa a la recuperació a Barcelona, a més, se'ns ha explicat com d'alguna manera la intenció

¹⁸ L'Aquelarre de Cervera, que se celebra el darrer cap de setmana d'agost des del 1978, és un altre perfecte exemple de tradició readaptada a una societat laica i a la qual s'ha volgut dotar d'un caràcter de modernitat. En podeu trobar més informació a <https://www.aquelarre.cat/>.

no passava per reproduir fidelment els models preexistents, sinó que imperava una voluntat de diferenciar-se com a ritual urbà i modern. Esteve León, en descriure com es funda la Diabòlica de Gràcia, ens parla en aquests termes:

“Érem una mica iconoclastes. El que no volíem era fer veure que érem el que no érem. Nosaltres som diables urbans, i per tant és per això que som blaus i grocs. No anem amb teixit d'arpillera simulant una cosa antiga, sinó que directament diem: 'nosaltres som urbans, som uns diables diferents, busquem un nom diferent, Diabòlica'. I a més fem això.”

Però trobem entre els testimonis records en direccions diferents pel que fa a instrumentacions concretes. En algun cas es parla ja de la incorporació d'instruments de factura moderna o llatins, mentre que en d'altres es parla de tabals de tensió de corda i membrana de pell amb una presència habitual de caixes. Al nostre entendre, aquestes diferències en la percepció no són estranyes, no només per la distància temporal que separa els testimonis dels fets, sinó també perquè el contacte amb les altres colles de la ciutat no era en un inici tant constant com en l'actualitat, i les percepcions obtingudes poden dependre molt de la perspectiva de cada colla en concret. En tot cas, en la totalitat dels casos se'ns confirma que durant la dècada dels vuitanta, i a mida que es van creant noves colles, és una constant la fusió d'estils. León explica que en algunes colles d'aquesta època ja es feien sonar ritmes llatins molt similars als que tocaven els grups d'animació. Jaume Vendrell assegura que, quan va incorporar-se als Diables del Barri Gòtic el 1988, ja era habitual l'ús de la caixa, omplint més, per dirigir i marcar els finals.

Un dels grups que van utilitzar en un inici tabals de tensió de corda i membrana de pell van ser els tabalers dels Diables del Carmel, malgrat amb el temps passarien de la tensió de cordes a la de vares i de la membrana de pell a la de plàstic, tant per facilitar-ne el manteniment com per incrementar l'atac dels instruments. Diables del Carmel, posteriorment integrat a FOC –Front Obert a la Cultura- va ser una colla fundada el 1985 i que comptaria amb els seus primers tabalers a partir de dos o tres anys després. Segons diversos testimonis, aquest grup de tabalers hauria estat un dels principals referents per a la resta de colles, la qual cosa és comprovable en la quantitat de grups que continuen tocant alguns dels seus ritmes.

Ens explicava Manel Gómez, membre fundador de la colla, i en el moment de l'entrevista tabaler en actiu, que la primera peça que van tocar els actuals Tabalers de FOC va ser *Horta-Carmel*, una combinació de tres ritmes molt senzills basats en *Jingo*, del primer disc de Santana (1969), i sobre

el qual es cridava –i encara es crida sovint- el nom d'aquests dos barris, alhora que es cantava -i encara es canta de vegades- parcialment la lletra que apareix a la peça de Santana:

Veü

Hor - ta, Car - mel! Hor - ta, Car - mel!

Tabals

Veü

O - ba - ba, o - ba - ba, o - ba - ba, o - ba! O

Tabals

Parts A i B d'Horta-Carmel, dels Tabalers de FOC.

L'aparició d'Horta-Carmel a partir –creiem- del 1988 és per a nosaltres rellevant perquè hi trobem, ja, característiques que hem vist àmpliament assumides des del model pentafònic, com l'ús de les proporcions 3+3+2, però també perquè es tracta del punt d'origen d'un ritme molt compartit entre colles i que ha passat a formar part del corpus principal de repertori considerat en general tradicional. La versió compartida és una combinació de les parts A i B d'*Horta-Carmel* coneguda amb diferents noms, entre els quals els més comuns són *Tambor* o *Tengo un tambor*, part d'una frase mnemotècnica que s'utilitza per transmetre el ritme oralment.

En algunes colles aquest ritme apareix més ple, tot i que totalment reconeixible:

Segons Manel Gómez, la primera transmissió directa que van fer del seu repertori va ser col·laborant amb els Diablers de Sants, una colla també veterana però en què tot just s'incorporava l'acompanyament musical i a la qual haurien ensenyat a tocar alguns dels seus ritmes. I afegeix: “al cap d'un temps, no sé com, vaig veure que moltes colles estaven tocant el mateix que nosaltres”.

Un altre dels ritmes que va fer fortuna, i el segon tocat pels Diablers del Carmel, va ser l'anomenat ritme d'*Indis*, un obstinat de semicorxeres sobre el qual s'executen accentuacions amb mordent:



Sabem que *Indis* està basat en un enregistrament sonor que se'ns descriu com “un disc de música ètnica, tipus *new age*”, però no hem pogut identificar-lo. El ritme presenta la característica singular que, tot i que en els enregistraments de músiques característiques de les cultures nadiues nordamericanes -com les músiques de *pow wow*- els obstinats de corxera són habituals quan apareixen membranòfons, els accents acostumen a aparèixer de manera persistent a cada pulsació o, en alguns casos, cada dues pulsacions, mentre que aquí hi veiem aparèixer un patró que es comporta de manera més dinàmica. Com a mínim actualment, els Tabalers de FOC mantenen un obstinat que accentua tan sols els temps forts en la introducció de la peça, però el patró que segueix a la introducció i que ha estat adoptat per gran quantitat de colles és el que hem transcrit. Sense haver-lo pogut comparar amb la seva font original, tot apunta que es podria tractar d'un cas d'europèitziació del ritme que, a més, hauria passat a mostrar característiques que l'acostarien als patrons prototípics descrits en parlar del model penedesenc.

Ara bé, tot i que aquest ritme podria haver estat modelat per tal d'acomodar-lo a característiques de la cultura musical pròpia o, fins i tot, del model penedesenc, és important tenir en compte que l'acostament formal no implica necessàriament un acostament en el significat, atès que el patró en qüestió es viu des d'un inici com a “ritme d'indis”, i així se l'anomena, i fins i tot en l'actualitat els Tabalers de FOC mantenen un càntic introductori que emula característiques sonores dels cants d'aquestes cultures. És a dir, que es tracta d'un ritme al qual no es dona el sentit de marxa, ni probablement de mal, sinó més aviat de dansa tribal, podent apuntar a uns significats diferents pel que fa a allò que el ball de diables de model barceloní representa per a la comunitat. Aquest sentit diferent vindria recolzat per l'origen d'altres adaptacions, com el mateix *Horta-Carmel*, on el que imiten les percussions és, de fet, una base de percussions africanes realitzada a *Jingo* pel nigerià Babatunde Olatunji. Des d'un punt de vista no musical, però sí simbòlic, trobem en *Indis* una relació amb el relat d'Esteve León sobre les primeres maces dels diables de la Diabòlica de Gràcia, que serien de dimensions petites, similars a un *tomahawk*, i decorats amb motius relacionats amb els nadius nordamericans.

Un altre tret característic del patró d'*Indis* rau en la seva evolució durant els anys següents. Tot i que generalment, quan a les colles es parla d'*Indis*, s'estan referint al patró que hem transcrit més amunt, actualment n'hi ha diverses que continuen parlant d'*Indis* per referir-se, també, a un altre obstinat de corxeres sobre el qual s'accentua un ritme basat en les proporcions 3+3+2. Tot i que desconeixem si *Indis* n'és realment l'origen, sabem que com a mínim a inicis dels anys

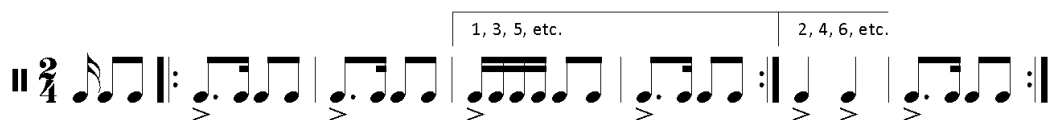
noranta els Tabalers del Barri Gòtic ja incorporaven aquest motiu a *Carretillada*, el rearranjament del qual seria anomenat *Tensions* en el repertori d'Atabalament.



A banda que el fet que aquests ritmes comparteixin nom fa pensar que el realment determinant per tal de reconèixer el patró com a *Indis* podrien ser les accentuacions sobre l'obstinat de corxera –i que per tant aquest obstinat funcionaria com a patró prototípic compartit amb la cultura que emula-, aquest procés mostra un parentiu aparentment clar amb l'evolució de certs patrons rítmics del model penedesenc que van passar, en algun moment de finals del segle passat, de marcar la pulsació a incorporar aquestes proporcions, com en el cas anteriorment esmentat de Vilafranca del Penedès.

Cal fer notar, arribat aquest punt, que aquestes proporcions les podem trobar en diferents cultures d'arreu. A banda que actualment són molt presents en les músiques de la cultura *pop-rock*, especialment en prendre la corxera com a unitat de mesura, la podem trobar de manera evident en molts tipus de músiques llatines. A Cuba, aquesta figura, que equival a la meitat considerada "ternària" de la *clave de son*, és coneguda com a *tresillo*, i és present en gran part dels gèneres provinents de l'illa caribenya (Sublette, 2004, p 133-135). Això fa retrocedir a les paraules d'Enric Miró, quan apuntava que durant la reactivació de les músiques tradicionals després de la dictadura la manca de referents clars conduïa molt sovint a recórrer a la música cubana.

En tot cas, el que sembla clar és que parlem, durant aquests anys, de repertoris profundament llatinitzats. En tenim altres exemples, com una base rítmica utilitzada encara per moltes colles i a la qual anomenen *Mambo*:



La primera vegada que es tocaria una peça anomenada *Mambo* i de la qual tenim constància és, altre cop, al grup de Tabalers de FOC, i aquesta estaria inspirada, segons la mateixa formació, en el repertori de Dámaso Pérez Prado. De fet, en la versió que hem transcrit, i que és actualment la més difosa, és fàcil reconèixer el patró rítmic del baix que acompanya les parts cantades de *Qué rico el mambo*. Tot i que el patró de partida de la versió actual de FOC és lleugerament diferent,

els podem sentir encara de vegades cantant aquesta lletra mentre toquen, alhora que executar el compte fins a vuit i el crit de “Mambo!” característics de *Mambo Nº8*.

Moltes de les característiques que hem vist fins ara apareixen també al repertori que popularitza Atabalament. Ara bé, cal recordar que en un inici el repertori d'Atabalament prové de Tabalers del Barri Gòtic i que es tracta principalment de rearranjaments, en paraules de Jaume Vendrell, de “coses que ja tocaven les colles”. Per tant, i gràcies a que aquest s'ha conservat i, parcialment, editat, tenim una molt bona mostra de què s'estava tocant entre finals de la dècada dels vuitanta i principis de la dels noranta, i és en aquesta part del repertori d'Atabalament, com havíem avançat, que veiem més presència de ritmes llatinitzants i a partir de les proporcions 3+3+2. Un exemple d'aquest tipus de rearranjaments el veiem a *Impulsos*, anomenat *Cúmbia* a Tabalers del Barri Gòtic, que parteix d'un ritme que també tocaven els Tabalers de FOC amb el nom de *Tabasamba*:

He!

Patró de partida de *Tabasamba*, dels Tabalers de FOC.

Fragment d'*Impulsos*, d'Atabalament.

Aquesta comparativa, però, pot conduir a la sensació que el primer repertori d'Atabalament era extremadament més dens que el de la resta de formacions, i tenim motius per pensar que la realitat no era tal, perquè tant important és el que hi ha escrit com el que no. En el cas dels Tabalers de FOC, ja sabem que parteixen sovint d'un patró de base per desenvolupar-lo a partir d'improvisacions, i hem sentit repetides vegades que la feina que es va fer a Tabalers del Barri Gòtic i Atabalament va ser la de "posar ordre" en un àmbit en què regnava la improvisació. Així, el canvi inicial amb Atabalament podria no consistir tant en la generació de patrons més densos com en la substitució del comportament *ad libitum* per una adjudicació de les diferents versions d'un mateix patró a les cinc veus que impulsa aquest nou model.

D'altra banda, el que sí que impulsa gradualment aquest model naixent és una clara jerarquització de les veus. *Correfokonga*, transcrita el 1998, però arranjada segurament dos anys abans i tocada encara anteriorment, ens mostra altre cop l'explicitació d'aquests patrons més ornamentats, però també com comença a aparèixer una gradació en la complexitat tècnica que camina en paral·lel a l'alçada de l'instrument:

The image displays a musical score for the piece *Correfokonga*. It is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes parts for Caixa, Agut, Mig, Greu, and Bombo. The Caixa part starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of eighth notes. The Agut part features a continuous stream of eighth notes. The Mig part has a similar eighth-note pattern but includes some rests. The Greu and Bombo parts have a more sparse, rhythmic pattern. The second system shows a variation with two first endings (1. and 2.) for the higher instruments (Cx, Ag, Mi) and a corresponding continuation for the lower instruments (Gr, Bb).

Tot i que *Correfokonga* és actualment una peça desapareguda, el ritme de conga serà d'ús recurrent fins l'actualitat. El podem sentir, per exemple, a *Ragazza*, del repertori de la Diabòlica de Gràcia, on, malgrat les seccions d'aguts i mitjos emulen un sintetitzador del tema en què la peça es basa –*Ragazza* és una adaptació de la cançó homònima de Josmar (2010)–, l'accentuació que la colla dona al patró li atorga un aire molt similar al de *Correfokonga*:

The image shows a musical notation for a rhythmic pattern. It is in 4/4 time and consists of a series of eighth notes with accents, followed by a double bar line and a repeat sign.

Patró per a aguts i mitjos extret de *Ragazza*, de la Diabòlica de Gràcia.

Un altre exemple el trobem en el repertori actual dels Diables de Les Corts, malgrat en aquest cas a partir d'un repartiment de veus en la base creada entre *surdos*, *contrasurdos* i *goliats*:

Goliat

Contrasurdo

Surdo

Base extreta del repertori dels Diablers de Les Corts.

Com hem dit anteriorment, es fa difícil saber quines instrumentacions s'estan utilitzant durant aquesta època, atès que les informacions rebudes presenten sovint contradiccions entre elles. El que sembla clar, però, és que les hibridacions instrumentals i estilístiques són molt presents, com a mínim, quan es redacta un document que resumeix les conclusions d'una jornada de treball a Tarragona sobre grups de foc el 1992 (Bargalló i Bertran, 1997) i que ja ens parla, com a característiques generals, de l'ús d'instruments que fugen del model inicial de referència i de la gran quantitat de ritmes que podríem considerar allunyats de la tradició, o com a mínim de la tradició pròpia tal com s'entén normalment:

“Més modernament s'hi han afegit altres elements de percussió, com tambors (si es distingeix de tabal o timbal), caixes o bombos. Algun grup nou hi ha afegit, a més, altres instruments, com esquellots, xiulets, bocines o, fins i tot, gralles. (...) En alguns llocs, especialment pel que fa a diversos grups de Barcelona, que utilitzen altres composicions que les tradicionals, extretes de la música popular contemporània, reben el seu nom d'origen: *tarantel·la*, *cacaolat*, *Pink Floyd*, *indis*, *Brasil*, *màquina*, *samba*, *patxanca*, *marxeta...*” (p. 269)

El text resulta ambigu quan s'esmenta l'ús de “tambors”, però el fet que parli de distingir-los “de tabal o timbal” fa pensar que es podria estar parlant ja de *toms* de bateria. Pel que fa a l'ús de les caixes, les entrevistes han constatat que aquestes s'utilitzaven ja de manera molt general com a mínim a finals dels anys vuitanta, quan de fet existien encara poques colles. Pel que fa al repertori, entre el qual hi retrobem *Indis*, sembla clar que també és general l'assumpció de tot tipus d'influències de la música popular en el sentit més ampli del terme.

Tarantel·la, un altre dels títols esmentats per Bargalló i Bertran, és actualment un dels màxims exponents quan parlem de repertori compartit entre colles, només superat per *Matador*, del qual parlarem més endavant. Es tracta de l'adaptació d'una coneguda tarantel·la napolitana que van tocar per primer cop els Tabalers del Barri Gòtic a inicis dels anys noranta –se'ns ha esmentat el 1991 com a data més probable. Jutjant a partir de les estructures, les diferents versions de

Tarantel·la que toquen actualment les colles derivarien de l'arranjament que posteriorment es va fer per a Atabalament, formació en què prendria el nom de *Fluids*.



Fragment de la tarantel·la adaptada.



Patró principal de *Tarantel·la*.

Tarantel·la és també el primer cas que coneixem d'una peça de subdivisió ternària en els repertoris de les colles barcelonines, amb la qual cosa podem dir que és, com a mínim, la primera que es popularitza. Aquest fet resulta rellevant perquè la subdivisió ternària és marcadament excepcional en tot el repertori anterior de balls de diables, on la subdivisió binària és pràcticament la norma.

Cacaolat és un cas singular que té també els Tabalers del Barri Gòtic com a protagonistes. Presenta un ritme que podríem entendre com de marxa, i és per aquest motiu que, en passar a formar part del repertori d'Atabalament, prendria el nom d'*Atàvics*, en referència al seu caràcter primitiu i amb aparença d'antic.



Tot i així, parlem altre cop, com en el cas d'*Indis*, d'un patró que encaixaria amb els patrons prototípics del model penedesenc, però amb un significat –com a mínim inicialment– diferent, atès que es tracta de l'adaptació del *jingle* d'una campanya publicitària de Cacaolat de principis dels noranta. No n'hem pogut sentir la versió original i els testimonis ens canten melodies diferents entre elles o reproduïen l'eslògan com si aquest fos senzillament cridat, però totes les versions mostren un clar parentiu rítmic amb el patró transcrit i una lletra comuna: "És estiu; fa calor. Cacaolat: la sensació."

8.7.2. Inici de la brasilització

Hem vist com, durant els primers anys de vida dels grups de foc a Barcelona, els repertoris de les colles presenten un pronunciat eclecticisme, amb préstecs de gran varietat de músiques populars

i amb moltes influències clares de la música llatina, especialment de tipus afroclubà, però no triguem tampoc a detectar absorcions de manifestacions culturals brasileres. Bargalló i Bertran, per exemple, ja ens parlen en la citació anterior de “samba” i de “Brasil”. Tot i que no sabem si els noms que recullen es refereixen a patrons diferents o al mateix patró de partida anomenat de manera diferent per diverses colles, actualment en molts grups de foc s’anomena encara *Samba* –sempre aquest patró i mai un altre- un ritme de base que, malgrat amb subtils variacions, és àmpliament compartit:



Es tracta d'un patró molt utilitzat en aquest gènere pels instruments de tipus campana – especialment l'*agogô*-, però amb molt protagonisme en la música popular en general quan aquesta ha volgut agafar aires brasilers. És el cas, per exemple, de *Viva Las Vegas*, interpretada per Elvis Presley (1964), o de *Keep It Comin' Love*, de KC and the Sunshine Band (1976), però és especialment popular a través de les parts instrumentals de la cançó d'Ary Barroso *Aquarela do Brasil*, que va ser utilitzada el 1985 com a tema principal –i constantment repetit- de la pel·lícula *Brazil*, de Terry Gilliam, motiu pel qual és molt possible que el *Brasil* del qual ens parlen Bargalló i Bertran sigui, en realitat, el mateix ritme. D'altra banda, el 1988, Mano Negra (1988) utilitzava aquest mateix patró –i el reutilitzava el 1994 a *Casa Babylon*- com a base en un pont instrumental del seu tema *Indios de Barcelona*, inclòs en el seu àlbum *Patchanka* i on la veu crida aquesta paraula –“¡Patchanka!”- en iniciar-se aquest patró rítmic. A partir de la segona meitat de la dècada dels noranta el terme “patxanga” serà d'ús habitual per referir-se a estils dels quals també parlarem, però tant el títol de *Patxanca* –no “Patxanga” ni “Pachanga”- que recullen Bargalló i Bertran com l'època en què ho fan -no abans del 1992- permeten pensar, malgrat no ho puguem assegurar en absolut, que aquest títol es podria estar referint també al mateix patró de base amb un altre nom.



Patró de samba per a agogô (De Assis, 2003, p. 24-50).



Motiu rítmico-melòdic melòdic d'*Aquarela do Brasil*.

Patró tocat per Mano Negra.

Utilitzat durant molts anys, aquest patró encara es pot sentir en moltes colles actual, especialment entre les que no han optat pel model parabrasiler. En els darrers anys s'ha fet també popular entre la resta de la població, i a través dels moviments socials ha arribat als de tipus sobiranista amb la coneguda consigna “els carrers seran sempre nostres”, encara amb presència de la percussió, malgrat aquesta es limiti a les palmellades, una pràctica coneguda també prèviament en els càntics d'algunes aficions futbolístiques italianes (Rubio i Estivill, 26 de novembre de 2017).

Consigna “els carrers seran sempre nostres”

Pel que fa a quan es va començar a tocar aquest patró, es dona la circumstància que la peça més antiga que hem conegut que conté un patró similar és, altre cop, dels Tabalers de FOC. En el seu cas, però, es tracta d'una peça que anomenen *Led Zeppelin*, una de les primeres que van tocar i que està basada en els patrons de bateria de *Bonzo's Montreaux* (Led Zeppelin, 1982):

Patró principal de *Led Zeppelin*, dels Tabalers de FOC.

Patró inicial de bateria de *Bonzo's Montreaux*.

Així que tant pot ser que el ritme es prenguéss inicialment d'aquesta colla, com va passar amb tants altres, i que algú el reconegués com a ritme de samba i així es difongués, com que es tracti de dos fenòmens totalment aïllats. El fet que a les colles s'anomeni sempre *Samba* i mai *Led*

Zeppelin –excepte en el cas de FOC- sembla dir-nos que es tractaria de fenòmens aïllats, però en canvi el recurrent segon compàs acabat en una negra – tal com el toca FOC- podria apuntar a una influència del seu ritme cap a la resta. En tot cas, sembla clar que a principis dels noranta ja es tractava d'un ritme molt popular entre les colles.

Aquest tipus de reduccions, que veiem en altres ocasions i en què el patró corresponent a un instrument en un gènere concret esdevé pràcticament únic protagonista quan és adaptat per una colla, podrien ésser interpretades com a simplificacions degudes al desconeixement o a les dificultats per comprendre o aplicar relacions més complexes, sobretot quan tenim en compte els diferents matisos rítmics i tímbrics d'aquest tipus de gèneres, però el cert és que també cal tenir en compte dos factors determinants que explicarien aquesta pràctica. D'una banda, els conjunts de tabalers, en l'època en què aquests ritmes comencen a utilitzar-se, compten amb menys membres que els actuals i repartits en menys seccions instrumentals, i no només no s'utilitzen les instrumentacions d'inspiració afrobrasileira, sinó tampoc encara les cinc veus que després es faran molt habituals. D'altra banda, també cal emmarcar aquestes pràctiques en una època en què certes músiques populars vinculades al ball posen en primer pla patrons d'aquest tipus, sovint tocats per sintetitzadors, que esdevenen protagonistes en una època en què aquests són símbols de modernitat. És el cas, per exemple, de *Bailad* de Red de San Luis (1980) –un tema actualment molt fora de la memòria col·lectiva, però que va arribar a ser número 1 a la llista dels 40 Principales-, que manté en un pla privilegiat un ritme de *clave de son* durant tot el tema o, en un sentit similar, de *Loco Mia*, del grup homònim (1989), amb un obstinat de teclat basat en el mateix ritme. Pel que fa als ritmes en primer pla basats en *claves* brasileres, podem posar com a exemples *Just an Illusion*, d'Imagination (1982), o més endavant *Ritmo de la Noche* de Mystic (1990) –que pren el ritme de l'acompanyament de piano d'*I go to Rio*, de Peter Allen (1976).

Un altre patró actualment molt comú en les colles que hem classificat en la categoria B –el model pentafònic- és el que serveix de base de partida d'una peça que Atabalament anomenava *Membres*, i que sabem que va arribar als Tabalers del Barri Gòtic a través dels Diables de Sitges. Aquest patró, que podem trobar actualment tocat per una gran quantitat de colles, també amb una gran quantitat d'adaptacions i variacions, és una altra frase molt utilitzada en la samba, especialment en les seccions de *tamborims*, que es treu del seu context original per ésser tractada com a ritme de base.



Patró de base d'Atabalament.



Patró de base dels Bocas de Can Rosés.

Patró de *tamborim* recollit per Gilson de Assis (2003, p. 24-50).Un altre patró per a *tamborim* (*Brazil: The Complete Collection Vol 3 & 4*, 2006, disc 2, pista 4).

El coneixement de l'existència d'aquests patrons té una doble importància. D'una banda, ens mostra com existeix, dins la llatinització dels repertoris, un progressiu trànsit de l'absorció de ritmes afrocubans cap a una major fixació en la cultura afrobrasileira. De l'altra, ens mostra que aquest procés brasilitzador no existeix únicament vinculat al sorgiment de les formacions de model parabrasiler, no només perquè actualment aquests grups són els que menys utilitzen aquests patrons en concret, sinó també perquè comencen abans de la seva fundació. Alhora, hem vist com, durant aquesta època, és habitual reduir certs patrons a les proporcions 3+3+2, malgrat els ritmes de partida fossin més complexos, de manera que entenem que el *tresillo* cubà continua tenint molt pes sigui quin sigui el gènere emulat.

Però per comprendre per què comencen a utilitzar-se i a expandir-se els trets derivats de la percussió brasilera ens cal recordar que estem parlant d'una època en què la música brasilera té forts moments d'impacte internacional. Un dels molts recordats és, el 1989, la irrupció del fenomen de la lambada, una moda iniciada arran de la cançó de 1989 *Chorando si foi (Lambada)*, que va dur el conjunt Kaoma a liderar llistes d'èxits durant molt temps. Alguns dels trets estilístics d'aquesta peça es poden entreveure a la introducció de *Palo'k'ville*, que va ser creat per Tabalers del Barri Gòtic, difós per Atabalament, i encara és tocat per diverses formacions de model pentafònic, com Ku-kum-ku o els Diables de Port.

Fragments extrets de *Palo'k'ville* i de *Lambada*.

El 1992 s'editava *Brasileiro*, un àlbum de Sergio Mendes que guanyaria el premi Grammy *Best World Music Album*. La seva peça introductòria, *Fanfarra*, en què el *repenique* executa una sèrie de frases que la resta de veus responen, encara és imitada per moltes colles, malgrat en la major part dels casos l'origen no és conegut pels seus membres i acostuma a ser anomenat amb títols diversos, com *Pregunta-resposta* o *És babor*, encara que les frases que s'imitin molt sovint no apareguin en aquest conegut joc musical i sí a *Fanfarra*. El 1994 surt a la llum *Vasos Vacíos*, el disc de Los Fabulosos Cadillacs que conté el seu èxit *Matador*, una cançó de tipus *candombé*, però que reposa tota l'estona sobre una base de percussió de *samba-reggae* executada amb *surdos*, caixa i *apito*. La popularitat d'aquesta peça va ser notable, i moltes formacions en van adaptar el ritme i el van incorporar al repertori, essent actualment aquesta adaptació, malgrat amb variants, la peça més present en els repertoris de les colles, sobretot de les subcategories AB, BA i BB. El mateix any de fundació de Percúdiu, el 1996, el grup de *trash metal* Sepultura presenta el disc *Roots*, que es caracteritzava per combinar l'estil habitual del grup amb instruments i ritmes d'arrel tradicional brasilera. Si bé aquestes sonoritats ja apareixien tímidament en l'àlbum anterior, *Chaos A.D.* (1993), en aquesta ocasió obtenen una presència molt notable, alhora que suposen el major èxit del grup, fent arribar aquestes característiques estètiques i tímbriques a un nou sector d'oients. En els acompanyaments musicals per a grups de foc hi trobem com a mínim dues adaptacions de Sepultura: la Malèfica del Coll toca encara ara *Sepu*, una adaptació de *Breed Apart*, del disc *Roots*, mentre que La Vella de Gràcia adapta algun dels patrons de *Refuse/resist*, de l'àlbum *Chaos A.D.*

És a dir, que ens trobem davant d'un procés de brasilització dels repertoris que ja està latent en el moment en què apareixen Percúdiu i els grups que el seguiran i, segons sembla, aquests es limiten a canviar-los l'aspecte recurrent als instruments originaris de gèneres que ja estan sonant en les actuacions de les colles. Malgrat pràcticament no hem pogut trobar enregistraments d'aquesta època, hem pogut veure, per exemple, alguns documents audiovisuals de la Colla Vella de Diables de Santa Coloma de Gramenet que donen testimoni d'aquestes pràctiques. El 1994 aquesta colla ja utilitzava en algun moment l'esquellot com a instrument individual i amb patrons

de característiques similars a les dels instruments de tipus campana en gèneres brasilers. Alhora, els dos instruments greus presenten certa dispersió, assolint un aire relativament melòdic:

The musical score shows four staves. The top staff, labeled 'Caixa', has a 4/4 time signature and contains a dense sequence of sixteenth notes with accents, divided into two measures. The second staff, 'Esquellot', also in 4/4, features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet. The third staff, 'Tabal de vares', shows a simple rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The bottom staff, 'Bombo', has a sparse pattern of quarter notes with rests. All staves end with a double bar line and repeat dots.

En un altre enregistrament de l'estiu de 1996 el tractament de la caixa és estilísticament molt proper als gèneres brasilers, amb un domini absolut dels patrons basats en obstinats de semicorxeres sobre les quals accentua patrons de *clave* de *bossa nova*, a banda que apareixen pràctiques que apropen ja a certes sonoritats, com la subjecció del bombo a la cintura o l'ús simultani de dos membranòfons.

Fins i tot tenint com a cert que Percúdiu inicia la incorporació de les tímbriques més associades a la cultura brasilera en el context de correfoc, cal tenir en compte que a la cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics celebrats a Barcelona el 1992 el grup de teatre Comediants incorpora ja al seu espectacle, *El foc de la festa*, en el qual apareixen amb diables de colles barcelonines amb maces i torxes enceses, un fons musical pregravat que inclou, malgrat samplejats, instruments que podem reconèixer perfectament com la *cuica* i l'*apito* (Comediants, 2013, disc 1, pista 29). La darrera part de la peça, és també perfectament associable a la samba, amb un instrument sintètic que resulta molt identificable com una secció de *tamborims* pel que fa al discurs desenvolupat, però també amb una base on dos sons greus de membranòfon es relacionen entre ells com un ho farien un *surdo* i un *contrasurdo*. Podem deduir d'aquí, sobretot tenint en compte que els Jocs Olímpics de Barcelona van tenir la mediterraneïtat com un dels eixos principals en la seva concepció artística (De Moragas, 1993), i que per tant aquesta peça constitueix una excepció notable en un acte molt vinculat a la idea de tradició pròpia, que certes sonoritats ja començaven a estar associades a la representació de l'infern que tenia lloc als carrers de Barcelona.

Tot i així, l'ús de sonoritats que *a priori* es podrien considerar foranes s'inclou també en un context en què comencen a aparèixer propostes musicals que tenen molta presència a Catalunya, especialment a Barcelona, i que conduiran a l'ús recurrent d'etiquetes com la de "fusió" i la de "mestissatge musical". La "música mestissa" que s'estén durant la dècada dels noranta inclou

grups que s'engloben sovint, a partir de la segona meitat de la dècada, sota el terme també d'ús comú de -ara sí- "patxanga", com Mano Negra -o més endavant Manu Chao en solitari-, Dusminguet, Ojos de Brujo, Cheb Balowski, Muchachito Bombo Infierno, Macaco, etc. (Hidalgo, Turtós, 19 de juliol de 2006; Tidor, 6 de març del 2017). Es tracta en la seva majoria de formacions amb posicionaments polítics força explícits, relacionats amb les ideologies d'esquerres i acompanyats d'una crítica permanent a l'*statu quo* polític, però també que transmeten, indirectament o a partir de declaracions en entrevistes i actuacions, la idea d'una identitat necessàriament híbrida, reforçant alhora percepcions com la de ciutat multicultural, una altra etiqueta reiteradament utilitzada en aquesta època per referir-se a Barcelona. El músic Wagner Pa descrivia en una entrevista (Hidalgo, Turtós, 19 de juliol de 2006), en to humorístic, les característiques principals d'aquesta onada de "música mestissa". En parlava fent al·lusió a trets caricaturescos, com que calia tenir alguna cançó "que parli de la marihuana; que parli bé de la marihuana". Entre aquests trets, feia esment també a l'aparició reiterada del ritme de *raggamuffin*, és a dir, a la repetició obstinada del patró rítmic que aquí hem esmentat com a *tresillo*. Efectivament, aquest patró, molt sovint tocat de manera repetitiva i amb un alt grau d'uníson, és localitzable en moltes de les peces d'aquests conjunts -*Casa Babylon* (Mano Negra, 1994), *Marihuana* (Dusminguet, 1998), *Gacho el Peleón* (Macaco, 1999), etc.-, de la mateixa manera que hem descrit per a una bona part del repertori del model pentafònic i que es mantindrà en les noves composicions fins ja ben entrat el segle XXI. Però una altra característica recurrent dels acompanyaments rítmics d'aquesta "música mestissa" seran els obstinats de semicorxeres executats amb la caixa de la bateria, ja amb presència dels que n'accentuen la tercera i la quarta -com a *Mala Vida* (Mano Negra, 1988)-, una altra característica que serà d'aparició continuada, en aquest cas, tant en el model pentafònic com en el parabrasiler. Aquesta característica, d'aparició més tardana, és relacionable amb la "música mestissa" o la "patxanga", però també amb nous gèneres brasilers que deixaran empremta en els dos principals models quan aquests comencin a definir-se.

8.7.3. Naixement i convivència de dos grans models

Com ja havíem avançat, durant la segona meitat dels anys noranta es produeix una bifurcació en els que esdevindran els dos grans models d'acompanyament musical dominants en els actes de foc de l'àrea metropolitana de Barcelona. No s'ha d'entendre, però, que partíem d'una concepció homogènia de què ha de ser aquest acompanyament musical i que després es descompon. Ben al contrari, interpretem a partir dels testimonis i dels indicis reunits que les pràctiques musicals en aquests actes eren molt heterogènies i que, a partir de l'aparició d'Atabalament el 1993 i de Percúdiu el 1996, aquestes dues propostes musicals tenen una acceptació prou elevada com

perquè en pocs anys gairebé totes les colles s'acabin decantant per un o altre model. També cal evitar, i malgrat parlem de dos models diferenciats, la percepció d'aquests dos camins com elements isolats que evolucionen de manera aïllada, ni del seu context ni entre ells. És evident que el correfoc és un context que condiciona l'evolució de qualsevol element que hi sigui present, però també que, si dos models d'acompanyament musical comparteixen escenari durant anys, esdevé inevitable una influència mútua constant.

Increment de la complexitat estructural

Pel que fa al model difós per Atabalament, i que aquí hem anomenat pentafònic, segurament l'aportació més rellevant sigui, a banda de l'ús de les cinc veus, l'increment de la complexitat estructural. En un inici el repertori, que es pren dels Tabalers del Barri Gòtic, no contempla patrons gaire més complexos que la resta de colles, però, tal com diuen els testimonis, es posa ordre i s'aposta per estructures tancades en un moment en què la improvisació era la norma. D'aquesta manera, veiem com les diferents veus no compten normalment, com a mínim en un inici, amb patrons que els són exclusius, sinó que els comparteixen amb d'altres, i part de les diferències en quant a la funció que desenvolupen en el discurs musical rau en el moment en què aquests s'inicien –jugant amb l'acumulació de veus- o es finalitzen –canviant de patró progressivament. Ja hem vist l'exemple del cànon de la *Tabalada de la Mercè'95*, però podem trobar moltes altres mostres d'aquestes entrades o aquests canvis esglaonats.

The image shows two systems of musical notation for a percussion ensemble. The first system includes parts for Caixa (Cajón), Agut (Agogo), Mig (Middle Conga), Greu (Bass Conga), and Bombo (Bongó). The second system includes parts for Cx (Cajón), Ag (Agogo), Mi (Middle Conga), Gr (Bass Conga), and Bb (Bongó). The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>). The first system has a first ending (1.) and a second ending (2.) indicated by a bracket and numbers.

Primers compassos de *Fluïds*, versió de la *Tarantel·la* d'Atabalament.

Sí que veiem un canvi progressiu en la diversitat de patrons en un mateix tema, així com veus més diferenciades, a partir de l'època en què Atabalament crea un repertori propi, tant pel que fa al repertori del grup com al de les colles que n'adopten el model.

The image displays the first measures of five systems of musical notation for Percúdiem. Each system consists of five staves, one for each instrument: Caixa, Agut, Mig, Greu, and Bombo. The time signature is 12/8. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals, indicating the complex structure of the piece.

Primers compassos de *Batecs*, del 1996.

En el cas de Percúdiem i els grups que en seguiran el model, si bé es contemplan passatges oberts que permeten en certa manera la improvisació des d'algunes veus, les estructures relativament tancades són presents des de ben aviat. Per tal de contextualitzar-ho correctament, cal recordar no només que Percúdiem es funda el 1996, quan Atabalament porta ja tres anys actiu, sinó també que diversos dels seus membres coincideixen durant els primers anys a les dues formacions. Malauradament, no tenim gairebé informació directa de quin aspecte exacte tenien en un inici aquest tipus de repertoris, però jutjant a partir del repertori recentment editat de Percúdiem i de l'ordre cronològic d'aparició de les peces, i tot i saber que aquestes han canviat durant les més de dues dècades d'existència del grup, no sembla agosarat dir que s'insinua també un creixement en la complexitat estructural d'aquest tipus de repertoris. Tot i així, parlariem de repertoris en què els patrons de base es toquen durant més estona i en què els canvis es produeixen normalment a partir de marques.

Aquest increment de la complexitat estructural canvia, naturalment, l'aspecte de l'objecte sonor en si, però a la llarga també modifica el format d'alguns actes. Mentre que les tabalades que es

realitzen de vegades abans dels correfocs tendien, fa un parell de dècades, a reunir els tabalers i les tabaleres com una sola massa que es desplaçava pels carrers improvisant sobre patrons més o menys compartits, la forma dels nous repertoris va anar empenyent les colles, poc a poc, a realitzar tabalades en què aquestes es mouen en cercavila d'una en una. La tabalada prèvia al Correfoc de la Mercè n'és un bon exemple, i la composició per part de Jaume Vendrell de la *Tabalada de la Mercè'95* ja va suposar un primer intent d'unificar i estructurar un acte que tenia molt d'espontani i en certa manera imprevisible. És una mostra d'aquest tarannà el fet que els tabalers i les tabaleres es desplaçaven per les línies de metro durant una estona, tocant en andanes i vagons, abans de reunir-se amb la resta de colles. Però no va ser fins que els conjunts de tabalers van començar a tenir repertoris estructurats que no es va fer necessària una organització diferent, possiblement tant com a conseqüència de les dificultats de combinar els nous repertoris com per la presència de formacions diferents en quant al llenguatge utilitzat. Actualment, la Tabalada prèvia al Correfoc de la Mercè consisteix en una cercavila de conjunts que es desplacen tocant i separats per unes poques desenes de metres, cadascun interpretant el seu propi repertori.

En el mateix sentit han quedat relativament modificades les pràctiques pel que fa al final dels actes. Antigament, era molt habitual que els conjunts de percussionistes de les colles participants es reunissin al final del correfoc per tocar conjuntament, normalment en cercle. Si bé hi havia qui dirigia i ordenava les sortides i entrades de noves veus o patrons, el nivell de complexitat estructural era prou assequible com perquè qualsevol colla s'hi pogués incloure, conegués o no prèviament el repertori. Actualment, les diferents instrumentacions i les estructures complexes han fet menys habitual aquesta part del ritual, que veiem sobretot quan les colles participants, pel motiu que sigui, comparteixen repertori, normalment en correfocs de festa major de barri. Aquest és el cas, per exemple, d'actes com la Nit de Foc de l'Hospitalet –ciutat en què les colles comparteixen força repertori- o el Correfoc Unitari de Les Corts. En canvi, és més habitual que els conjunts de percussió es limitin, oficialment, a acompanyar la seva colla en el lluïment final, deixant qualsevol altre acció en el terreny d'allò que queda fora de programa. L'exemple més clar de repertori fora de programa es dona actualment en el Correfoc de la Mercè, on no es contempla cap lluïment al final del recorregut i ha esdevingut habitual que moltes colles es reparteixin per les immediacions per tocar una estona més envoltats del públic que no s'havia satisfet o nou.

Ahora, els nous repertoris condueixen a noves maneres de fer en el si dels grups de tabalers i, consegüentment, a una major especialització de la figura del tabaler dins la colla, que a mida que avancin els anys passarà progressivament a ser una persona que es prepara setmanalment per a les actuacions. Així ens ho resumia un tabaler amb una trentena d'anys d'experiència:

“(…) jo quan tenia tretze anys tocava el timbal el dia del correfoc, perquè la gent que tocava el timbal eren monitors meus i em deien: ‘vine i toca’. I ha passat de ser un ‘vine i toca’ a un ‘vine, assaja i després toca’. I assages per fer-ho més bé, perquè ens ho passem millor i perquè al final el correfoc passa a ser un espectacle més maco tot plegat, i més coherent.”

Llenguatge solista

El tractament de la improvisació canvia també a partir de l'època d'aparició dels dos models. Com hem dit, la improvisació era present anteriorment, i algun o alguns membres podien anar fent improvisacions o variacions del tema principal mentre la resta mantenien la base. Amb el model promogut per Tabalers del Barri Gòtic i Atabalament les estructures romanen completament tancades, però això no vol dir que la improvisació s'elimini, si no que s'acota qui la duu a terme i quan. Així, en el seu repertori hi apareixen trams on tothom executa una base conjunta seguits d'altres en què un instrumentista, normalment des de la caixa o el tabal agut, executa un solo. En aquest cas no parlem mai simplement de variacions, sinó de lluïments que col·loquen el o la solista en primer pla des d'un moment molt definit fins a un altre moment també molt definit. La quantitat de compassos de duració d'aquests solos és variable, però en general parlem de vuit compassos quaternaris. Com explicàvem anteriorment, en algunes ocasions els solos s'alternen entre un tabal agut i una caixa en trams cada cop més petits durant setze compassos - 4c.+4c.+2c.+2c.+1c.+1c.+1c.+1c.-, com un breu diàleg. Si bé aquesta fórmula és escassament utilitzada avui en dia, els trams tancats amb solos són molt recurrents en les formacions més properes al model proposat per Atabalament. En tot cas, sembla clar que va ser durant l'època de sorgiment del model que la caixa i el tabal agut esdevenen els instruments amb caràcter marcadament solista. És a dir, que la funció de solista es converteix en una tasca especialitzada i amb la qual s'exploten i es mostren les capacitats tècniques d'uns pocs membres del grup, mentre que la resta sosté una base sobre la qual no improvisa mai o gairebé mai.

D'altra banda, durant aquesta època sembla clar que els llenguatges solistes desenvolupats en un i altre model mantenen codis molt similars. Tal com dèiem en descriure el model pentafònic, existeix una tendència als obstinats de semicorxeres ornamentades amb accentuacions i a l'aparició dels ritmes de *clave de bossa nova*. En un enregistrament de *Neurones* realitzat pels Tabalers del Barri Gòtic i publicat en un disc recopilatori l'any 1998 (*Tradicionàrius '98*, 1998), aquesta tendència sembla evident tant en el solo de tabal agut com en el de caixa:

The image shows a musical score for a drum set in 4/4 time. It is divided into three systems. The first system includes parts for Caixa, Agut, Mig i greu, and Bombo. The Agut part has a section labeled 'Solo d'agut'. The second system includes parts for Ag, Mi/gr, and Bb, with the Caixa part labeled 'Solo de caixa' and featuring a triplet. The third system continues the parts for Caixa, Ag, Mi/gr, and Bb.

Però hi podem veure també altres elements de llenguatge en comú. Un d'ells és l'ús de la tècnica de *rim shot* més freqüent en els *toms* aguts que en les caixes. Com ja hem explicat, una de les característiques del model parabrasiler és precisament que, mentre que el *repenique* utilitza permanentment aquesta tècnica, la caixa tendeix a accentuacions més suaus. Si bé en l'enregistrament és clar que l'execució del solo de caixa és més agressiva que en el model parabrasiler, l'ús del *rim shot* és força ocasional, mentre que l'agut l'empra de manera constant.

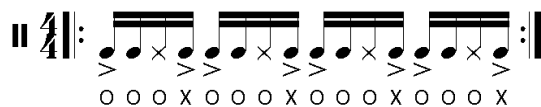
Una altra característica, en aquest cas copsable només en l'audició, és l'execució relativament ambivalent de certes figures que, a més, sovint apareixen unes seguides de les altres:

The image shows a musical notation consisting of a triplet of eighth notes followed by two pairs of eighth notes.

Aquest tret resulta força característic d'alguns dels gèneres que emula el model parabrasiler, en part perquè algunes tècniques hi condueixen. Un exemple molt clar seria el de la tècnica de *virado* en el *tamborim*, que obliga, en els grups de semicorxeres, a una execució molt ràpida de la primera, la segona i la quarta –la tercera es produeix amb el retorn de la baqueta–, conduint de manera natural a l'aproximació entre la segona i la quarta.



Un altre cas és el dels patrons de samba per a *repenique*, en que l'execució de les tres primeres semicorxeres amb una sola mà, i per efecte del mateix rebot, tendeix sovint a fer avançar la quarta.



Aquestes tècniques de la percussió brasilera impliquen sovint una relativa ambigüïtat entre la subdivisió binària i ternària dels temps, una característica que mostren en el llenguatge solista, comparteixin o no aquestes tècniques, tant els solistes del model parabrasiler com del pentafònic. Tot i que la nostra transcripció no reflecteix el caràcter en l'execució d'aquestes figures, que apareixen tant en el solo d'agut -4t compàs de la transcripció- com en el de caixa -13è compàs-, una escolta de l'enregistrament fa evident l'ambigüïtat en aquestes cèl·lules rítmiques.

El llenguatge *rock*

A partir de la primera meitat de la dècada dels noranta s'endevina, també, un major ús del llenguatge *rock*. Si bé ja sabíem d'aquests casos prèviament –recordem, per exemple, el *Pink Floyd* esmentat per Bargalló i Bertran o el *Led Zeppelin* de FOC–, sembla clar que la normalització progressiva de l'ús de *toms* i l'adopció de les cinc veus –que es corresponen a les cinc peces membranòfones d'una bateria- permeten explotar aquestes sonoritats. En el cas del repertori difós per Atabalament, veiem indicis d'aquesta tendència en l'ús constant de compassos quaternaris –o de compassos aparentment binaris transcrits com a quaternaris, com en el cas de *Fluïds*- però també en les adaptacions i en el desenvolupament d'un llenguatge lleugerament baterístic, com a *Batecs* –que és de fet una adaptació de *Rythm of the Heat*, de Peter Gabriel (1982)- o a *Palo'K'ville*.

Però a partir, especialment, de la segona meitat de la dècada apareix també l'ús recurrent dels patrons basats en ritmes *funk*. En veiem un primer exemple a *Neurones*, del repertori

d'Atabalament, que sabem que ja es tocava a Tabalers del Barri Gòtic amb el nom de *Funky*, però altre cop en repertori més tardà, com a *Màgic*, una adaptació de la peça homònima d'Iceberg (2003). Però la recurrència al *funk*, i a les sonoritats *rock* utilitzant les cinc veus com una bateria, va tenir lloc també a les colles que van adoptar posteriorment la instrumentació a cinc veus:

The image shows a musical score for five voices (Caixa, Agut, Mig, Greu, Bombo) in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the first four measures, with the first measure containing a box labeled '1, 2, 3.' and the second measure containing a box labeled '4.'. The second system shows the next four measures. The Caixa part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Agut, Mig, and Greu parts have simpler rhythmic patterns, often consisting of rests followed by notes. The Bombo part has a more complex rhythmic pattern with accents and slurs. The score is written in a style that is common in musical notation for percussion instruments.

Primers compassos de *Fanki* (2003), de la Malèfica del Coll

Aquest exemple ens mostra com les cinc seccions desenvolupen un llenguatge profundament baterístic, però també com aquest es combina amb una clara tendència als patrons llatinitzants, tal com veiem en la caixa, amb un fraseig molt propi del llenguatge brasiler –i que acabem de veure com a característica d'aparició freqüent en el llenguatge solista-, o en el patró que desenvolupen primer l'agut i després el greu en els darrers compassos, molt similar a un *cascareo* de salsa. Aquesta combinació d'elements *rock* i llatins seran recurrents i marcaran el desenvolupament del llenguatge del model pentafònic, però també, i malgrat la presència *rock* apareixerà tímidament, en el parabrasiler. Des dels seus inicis, per exemple, podem veure com Percúdiem assumeix sovint el llenguatge de tipus *funk*, que intercala amb altres ritmes, en el següent cas amb un *merengue*:

(Repetició fins a marca)

(Repetició fins a marca)

Fragment de *Merengue*, de Percúidium.

Així, les formacions de model parabrasiler no es limiten a l'adopció de gèneres de la cultura brasilera, sinó que, malgrat des d'una instrumentació molt basada en aquestes manifestacions artístiques, inicien ja des d'un principi hibridacions. Això serà una tònica dominant en la major part de formacions d'aquest tipus vinculades o no a grups de foc, que crearan amb el temps un llenguatge propi que tindrà Barcelona i la seva àrea metropolitana com a centre neuràlgic, però també amb altres importants punts de desenvolupament, com Girona, amb grups com La Banda del Surdo -1996-2016- o Bloc Quilombo –ca. 2007.

Violència sonora

L'entrada en escena de Percúidium i dels grups que en comparteixen les característiques principals posa en joc instruments fins llavors inèdits en el correfoc i, de retruc, nous timbres.

Lluny de mantenir-se impermeables, la resta de colles adoptaran gradualment, també, certs paràmetres estètics. Si bé més endavant parlarem de certs elements, derivats de relacions simbòliques, que poden haver propiciat l'adopció de certes característiques, és important analitzar també circumstàncies totalment tangibles que hi col·laboren.

Una de les característiques determinants en l'evolució d'aquests models és el paisatge sonor en què es mouen. Quan parlem d'actuacions de colles de foc al Barcelonès, estem parlant d'un ambient amb molta densitat i molta potència sonores. A les grans quantitats de pirotècnia encesa alhora, amb una presència considerable de les xiuladores, se'ls ha de sumar el costum creixent de col·locar en ocasions conjunts de percussió molt junts entre ells. Hem parlat del cas de les tabalades, on no hi ha diables ni bèsties entre grups, però l'exemple més clar és segurament el Correfoc de la Mercè, on fa uns anys la quantitat de colles que hi participaven allargava significativament l'acte, la qual cosa es va resoldre fent-les baixar per la Via Laietana de dues en dues i en paral·lel, una al costat de l'altra, amb el resultat de tenir els conjunts de tabalers tocant a escassos metres els uns dels altres. Això implica que, en segons quines condicions, els tabalers i tabaleres poden tenir problemes per sentir-se correctament quan executen el seu repertori. Així ho expressen ells i elles, posant especial èmfasi, de vegades, en el problema que els suposa tocar mentre al costat hi ha una formació que, per tímbrica o per quantitat de membres, els impedeix comprendre que està tocant el propi grup.

En tot cas, és clar que el problema de la densitat acústica, tant pel que fa a la proximitat entre grups com a la pirotècnia, ha derivat en una lògica escalada de violència sonora al llarg dels anys. Aquest increment de la potència s'ha assolit en molt bona part amb un augment progressiu de la quantitat de persones que integren aquests grups, però també modificant pràctiques concretes. En el cas dels conjunts d'inspiració clarament brasilera, el resultat ha estat que s'han desestimat progressivament instruments que, tot i formar part de les tradicions musicals que emulaven i ser tímidament utilitzats en un inici –la *cuica*, el *pandeiro*, el *triangle*–, no ofereixen la potència necessària per enfrontar-se a la pirotècnia i a les colles veïnes. Alhora, l'execució en si ha tendit a incrementar l'agressivitat, ja sigui variant el moviment corporal en tocar o tendint a escollir unes eines en lloc d'unes altres. Un exemple molt clar és el del *repenique*, que no es toca mai amb una mà nua i una baqueta de fusta, com es fa molt sovint en el seu país d'origen, sinó que ha tendit progressivament a ser tocat primer amb dues baquetes de fusta i, més endavant, de niló, que ofereixen una major potència sonora. L'ús del niló té una explicació clara per la seva flexibilitat, que facilita tant l'arribada a l'instrument amb molta potència com l'execució de la tècnica de *rim shot*, que ofereix un so molt més agressiu. Aquesta mateixa tècnica també ha estat adoptada gairebé per complet pels membres de les colles que toquen *tamborims*, que alhora han

desestimat gairebé del tot, amb l'excepció d'unes poques colles, el *virado*. Si bé el *virado* permet patrons més densos, també és cert que dificulta –com a mínim sense un treball tècnic previ específic– una execució audible en un context sonor com el que ens ocupa.

En el cas de l'altre model, s'ha tendit especialment a combatre aquest problema obrint de manera claríssima tant l'espectre de freqüències com el ventall tímbric. Pel que fa als instruments més greus, els bombos fan aparició molt aviat, i amb el temps aquests són substituïts per bombos més profunds o per *surdos*. Els tabals de tensió de corda i membrana de pell desapareixen gairebé completament, ocupant el seu lloc els *goliats* de bateria o, en alguns casos, els tabals de tensió de vares, però sempre amb membranes de plàstic, que ofereixen un so més brillant. La resta d'instruments –a excepció de les caixes, que han restat força inamovibles– han anat incrementant la distància entre les seves respectives freqüències, essent el cas més evident el de la funció de tabal agut, per a la qual en molts casos s'ha integrat el *repenique*, i que en la resta normalment la compleixen *toms* molt petits, d'entre 10 i 12 polsades de diàmetre, extremadament tensats, donant una sonoritat no molt diferent al *repenique* o a les timbales utilitzades per a certes músiques llatines. L'increment de la freqüència pel que fa ja no a quan aquesta va acompanyada de la incorporació del *repenique*, sinó també quan s'han continuat utilitzant *toms* de bateria, es fa evident només comparant enregistraments de finals dels noranta, com l'esmentat dels Tabalers del Barri Gòtic (TRAM, 1998), amb alguns dels primers anys un cop passat el canvi de segle, com els d'Atabalament (ca. 2005) o de la República de l'Avern (ca. 2006).

També hem de contemplar, tot i així, la possibilitat que el caràcter solista del tabal agut hagi col·laborat també en aquest allunyament de les freqüències, atès que hauria estat necessari que el seu paper continués essent entenedor mentre els conjunts de tabalers i tabaleres augmentaven la seva quantitat de membres. En tot cas, és clar que progressivament s'ha anat arribant a un increment de la potència sonora i a una varietat àmplia de timbres i freqüències que l'ha anat apropant a les sonoritats de l'altre model. Concretament el cas dels *repeniques* empeny cap a aquest acostament, pel que fa a l'alçada de les freqüències, en superar les caixes, que fins llavors era l'instrument més agut i marcava una jerarquia molt clara en què les caixes ocupaven el lloc més alt tant pel que fa a les freqüències com pel que fa al lideratge i a la funció solista. Amb l'ús de freqüències molt altes, i especialment amb la incorporació de *repeniques*, aquest passarà sovint en el model pentafònic a ser l'instrument des del qual es dirigeix, i també el que tindrà una sonoritat clarament més present, la qual cosa no es produirà sense certes polèmiques, tal com ens deixava clar un tabaler en una entrevista:

“El *repenique* és el pitjor que ha pogut passar al món dels diables. El pitjor. Perquè els *repeniques* toquen sols i per sobre de tot; no escolten. No toquen en grup, van sols, i una colla és anar en grup.”

El repertori compartit i la irrupció del *samba-reggae*

Aquestes pràctiques compartides tenen també lloc en els repertoris. Si bé el repertori compartit es dona més en el model pentafònic, en què una minoria de formacions disposen de repertori compost pel mateix grup i una majoria interpreten repertori més o menys compartit amb altres formacions, malgrat normalment amb variacions pròpies, també és cert que s’han donat alguns casos de *cross over* o de peces adaptades des de les dues bandes.

Un dels casos ja esmentats és el de la peça coneguda com a *Tarantel·la*, una adaptació d’una popular tarantel·la napolitana que, com hem vist, es tocava ja des dels inicis de la dècada dels noranta, i que Atabalament va batejar com *Fluids* en arranjar-la. Tot i que les colles l’anomenen encara *Tarantel·la*, en general les diferents versions prenen elements de l’arranjament proposat per Jaume Vendrell. Aquesta peça, o com a mínim el seu patró principal, és paradigmàtica per diversos motius. D’una banda, pel discurs que la vincula amb la tradició i per la influència sobre el lèxic tabaler, temes que reprendrem més endavant. Per l’altra, per ser un clar exemple, en molts casos, de la hibridació de models en el seu sentit més literal.

La primera notícia que tenim de la interpretació de la *Tarantel·la* per part de grups d’ambdós models data de l’agost de 2003, quan es fa una adaptació per encabir diferents instrumentacions en motiu de l’actuació conjunta de diversos grups en l’acte d’obertura del Trofeu Joan Gamper organitzat pel F.C. Barcelona.¹⁹ En tractar-se d’una peça arranjada prèviament per a les cinc veus clàssiques del model difós per Atabalament, es va fer un arranjament a mida per poder incorporar les formacions que utilitzaven instrumentació brasilera. Hi havia talls que facilitaven l’execució amb *tamborim* i els *surdos* s’encarregaven de marcar el segon i quart temps, mentre els bombos tendien al primer i tercer, tal com es feia en l’arranjament previ. Aquest va ser el primer cas de què tinguem constància d’aquesta manera de tocar la *Tarantel·la* i desconeixem fins a quin punt va ser decisiu per a les posteriors ocasions, però en tot cas es tracta d’una pràctica avui en dia força present entre les colles d’un i altre model, malgrat la *Tarantel·la* té poca presència en les formacions de la subcategoria AA –si en l’AB, que incorpora *goliats*. En el cas de la *Tarantel·la* es dona, a més, un cas singular, atès que el caràcter anacrúsic del ritme de partida, sumat a la tendència a fer caure la veu més greu en el segon temps del model parabrasiler, ha anat

¹⁹ Aquesta actuació encara es pot veure en línia, tot i que en molt baixa qualitat (Esplenium, 7 d’abril de 2009).

provocant, a mida que passava d'unes formacions a unes altres, certes ambigüitats pel que fa al temps fort –precisament una de les principals diferències entre els dos models-, perquè l'anacrusa queda, sovint, accentuada. Això ha conduït en molts casos a una percepció difosa sobre on s'inicia el compàs per part dels tabalers, i sovint a problemes en les interpretacions conjuntes.

Un altre cas de repertori compartit entre models i que ja hem esmentat és habitualment anomenat *És babor*, però pot presentar altres títols. Ja hem comentat, de fet, que aquesta peça és una adaptació de la *Fanfarra* de Sergio Mendes (1992), i no del joc musical conegut com a “*És babor*”. Si bé les dues possibles fonts tenen similituds formals clares, una mera escolta a les diferents versions evidencia que l'origen dels frasejos en concret és *Fanfarra*, a excepció d'algun cas com el de les peces anomenades *És babor* de l'Skamot Diabòlik o de FOC. Sabem que en els primers grups de model parabrasiler era habitual emular aquesta peça i que es feia cercant la fidelitat a l'original, és a dir, es provava de copiar cadascuna de les frases introductòries fil per randa, i també que alguna formació de model diferent l'havia reproduït, un exemple del qual seria, ara sí, els Tabalers de FOC, però no a *És babor*, sinó a *Batucada*. Aquesta reproducció volguda dels frasejos és escassa, com a mínim en la zona observada, en l'actualitat, però sí que apareixen en els repertoris de nombroses colles, gairebé sempre amb els noms d'*És babor* o *Pregunta-resposta*, i en alguns casos com a introducció a altres peces. Segurament per motius pràctics, aquest recurs és avui en l'actualitat molt utilitzat en colles infantils en què els tabalers i tabaleres són infants de molt poca edat, i l'hem vist utilitzat per colles com els Diables i Tabals de l'Escolta Barrufet o els Patunyetes de l'Escola Patufet – Sant Jordi, en ambdós casos com a *És babor*.

Però segurament l'exemple més evident de paràmetres estètics compartits esdevé a partir de les múltiples adaptacions del tema *Matador*, de Los Fabulosos Cadillacs (1994). Desconeixem el moment exacte en què aquestes adaptacions de la seva base rítmica, un *samba-reggae* força identificable, van començar a aparèixer, però és clar que es remunta a algun moment de la dècada dels noranta i que es manté fins l'actualitat, constituint un dels màxims referents pel que fa a repertori compartit entre les colles que classificaríem en el model pentafònic. Pel que fa al model parabrasiler, i tot i que no trobem tant sovint adaptacions directes d'aquesta peça, el *samba-reggae* és sens dubte el gènere més present, apareixent com a mínim en una peça de cada formació. Cal aclarir que, entre les colles que toquen ritmes o peces que anomenen *Matador*, s'han detectat molts casos en què els seus membres actuals en desconeixen totalment l'origen, i ni tan sols que sigui una adaptació. Possiblement per aquest motiu normalment, quan es parla de *Matador*, hi trobem una base recognizable, però cap altra relació amb el tema original. Tan sols hem trobat casos en sentit contrari en els tabalers del Drac de Sarrià -anteriorment a l'entrada a

la colla dels Tabalers de Sarrià-, que mantenen intacta la introducció original, i en els Diables K.A.B.R.A., que executen una peça estructuralment molt fidel, amb els mateixos talls.

Es toqui com a *samba-reggae* o com a *Matador*, i es conegui o no l'origen de la base rítmica, és clar que existeixen diferències entre models a l'hora d'assimilar-la, i la tendència a l'uníson o no marca grans diferències entre categories, i fins i tot subcategories, a l'hora d'assimilar el *samba-reggae*:

The image displays four musical staves, each representing a different rhythmic model in 4/4 time. The first model includes Cortador, Contrasurdo, and Surdo. The second model includes Goliat, Contrasurdo, and Surdo. The third model includes Goliat and Surdo/bombo. The fourth model includes Tabals. Each staff shows a sequence of notes and rests, with repeat signs and bar lines indicating the structure of the piece.

Bases extretes, per aquest ordre, de *Samba-reggae*, de Percúidium; *Matador*, de Tabalers de Sarrià; *Matador*, de l'Skamot Diabòlik, i *Batucada*, dels Tabalers de FOC, classificats respectivament en les subcategories AA, AB, BB, i BC, respectivament.

Tot i així, aquestes tendències no sempre es mantenen, i l'ús de *surdos* per marcar el segon i quart temps, o fins i tot el repartiment esporàdic en dues veus dels *surdos*, ha anat esdevenint un recurs recurrent en algunes colles del model pentafònic a mida que passaven els anys. Alhora, cal considerar que les omnipresents adaptacions de *Matador* no són més que la punta de l'iceberg d'un fet inqüestionable: l'assumpció progressiva de paràmetres formals d'origen brasiler i, molt especialment, del *samba-reggae*, un procés que ens cal contextualitzar.

Aquestes procés d'intercanvi de recursos –ja sigui de manera conscient o inconscient- es manté fins l'actualitat, però a partir de l'inici del present segle compta amb un nou impuls en favor dels models brasilers. Durant els anys anteriors la cultura brasilera ha tingut, internacionalment, molta presència, i prova d'això és, per exemple, la continuïtat del seu domini en els premis Grammy. Si ja el 1993 s'havia premiat Sergio Mendes amb el premi *Best World Music Album*, a partir del 1997 els premis d'aquesta categoria se centraran durant anys en els artistes brasilers: Milton Nascimento amb *Nascimento* el 1997, Gilberto Gil amb *Quanta Live* el 1998, Caetano Veloso amb *Livro* el 1999 i João Gilberto amb *João Voz e Violão* el 2000 (Recording Academy, 2020). Els conjunts de percussió d'instrumentació afrobrasiler, vinculats o no a les colles de foc, es multipliquen de manera clara i, durant anys, a tot el Principat reben impulsos tan clars com el Carnavalona, durant el Fòrum de les Cultures celebrat a Barcelona el 2004, la creació de l'associació PercussioCat –molt centrada en els grups d'aquest model- o el Concurs de Percussió de Barcelona, que constitueix un important punt d'intercanvi de recursos, però també un expositor, per a aquest tipus de conjunts.

En aquesta època podem parlar, ja, d'una oposició des de certs sectors a la utilització de la música considerada brasilera en els actes de foc, i des del model pentafònic, que havia fet molt ús de les adaptacions, s'opta sovint per cercar recursos en estils musicals d'altres procedències. Tot i així, al continu contacte amb formacions del model parabrasiler s'hi suma que la internacionalització de la sonoritat brasilera condueix a l'acceptació de peces no brasileres que, de fet, sí que n'utilitzen recursos. És el cas, per exemple, de la clara adaptació de la introducció de percussió de *L'ombelico del mondo*, de Jovanotti (1995), que toquen els Diables del Clot, però també de les múltiples adaptacions de *Matador*, interpretada per un conjunt argentí. D'altra banda, ja hem vist com també s'acceptaven amb facilitat adaptacions de Sepultura, un conjunt que, malgrat ser brasiler, i com a conjunt de *trash metal*, parteix de paràmetres estilístics que s'allunyen *a priori* d'un caràcter que es criticava com a massa festiu.

En tot cas, sembla força clar que l'assimilació de *Matador* com a repertori propi del model pentafònic crea una nova via d'entrada a través d'un estil de recent creació, procedent de Bahia i donat a conèixer a la nostra zona, especialment, a través d'Olodum, un projecte musical d'integració social que va guanyar molta popularitat durant els anys noranta, amb col·laboracions a *The Obvious Child*, de Paul Simon (1990), i *They Don't Care About Us*, de Michael Jackson (1996). Cal dir, a més, que el *samba-reggae* popularitzat per Olodum no dista molt del nostre model pentafònic, atès que es basa, entre altres coses, en una reducció a cinc veus de la instrumentació de les *baterias* brasileres, incorporant tan sols els membranòfons penjats –*repenique*, caixa i tres veus de *surdo*- i eliminant, per tant, la petita percussió, un altre dels principals elements

diferenciadors del model. Des dels primers anys d'aquest segle, a més, cada cop han estat més utilitzats en el model pentafònic els patrons de caixes, *toms* o tabals aguts i *repeniques* basats en obstinats de semicorxeres on s'accentua el contratemp –i habitualment també la quarta semicorxera- mentre la primera meitat de cada temps s'utilitza per ornamentar –una de les constants en el *samba-reggae* d'Olodum. Aquests elements, combinats, fan que un gran percentatge del repertori que interpreten les formacions del model pentafònic s'acomodi àmpliament als paràmetres del *samba-reggae*, amb les úniques excepcions que la base mostra una major tendència a tocar a l'uníson i que, generalment, els tempos escollits són més alts. Aquests recursos han anat apareixent no tan sols en el repertori de nova creació, sinó també substituint els papers preexistents de certs instruments en repertoris anteriors, i segurament l'exemple més clar d'aquest comportament el veiem en la Repúbli-K de l'Avern, un grup fundat el 2002 sense vinculació directa a cap grup de foc, però que adapta part del repertori popular entre les colles a aquests paràmetres. En gran part del seu repertori s'hi poden reconèixer algunes de les peces adaptades, amb la diferència que les veus agudes –caixa i *repenique*- es comporten de manera similar a com ho farien en un *samba-reggae*.

The image shows a musical score for a percussion ensemble in 4/4 time. The score is divided into two systems, labeled '1.' and '2.'. The instruments listed are Caixa, Agut, Mig, Greu, Bombo, Cx, Ag, Mi, Gr, and Bb. The Caixa, Agut, Mig, and Greu parts feature dense, rhythmic patterns of eighth notes. The Bombo part has a simpler pattern of quarter notes and rests. The Cx, Ag, Mi, Gr, and Bb parts also feature rhythmic patterns, with the Bb part having a more complex, syncopated pattern.

Fragment d'Impulsos, d'Atabalament, en una transcripció del 1998.

The image displays a musical score for a Reggae piece, organized into two systems. Each system contains six staves. The first system includes parts for Caixa (Drum), Reperique (Snare), Tabals i surdos (Bass and Conga), Cx (Cymbal), Rep (Snare), and Tb i sur (Tuba and Surdo). The second system includes parts for Cx (Cymbal), Rep (Snare), and Tb i sur (Tuba and Surdo). The music is written in 4/4 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern characteristic of Reggae. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Fragment de Reggae, de la Repúbli-K de l'Avern, a partir d'un enregistrament de 2005.

8.7.4. Nous paràmetres per a nous contextos

Els nous escenaris

L'exemple que hem vist fa poc, en què una sèrie de colles toquen el seu repertori en un esdeveniment esportiu, fa palès que els grups de percussió assoleixen un gran impacte social, i de fet el locutor de TVC encarregat de l'esdeveniment diria dels "tabalers", utilitzant aquest terme genèric, que "ara s'ha posat de moda la seva presència a les festes majors". Però també durant aquesta època els tabalers i les tabaleres s'adapten a una gran quantitat de nous contextos: esdeveniments esportius d'àmbit *amateur* o professional, actuacions entre concerts de festa major, actes solidaris, trobades de grups de percussió, etc. Durant els darrers anys han nascut nombrosos grups de percussió independents de model parabrasiler, però a partir dels primers anys de la primera dècada del segle en comencen a sorgir també de model pentafònic que, si bé sorgeixen amb certa vinculació amb els grups de foc, funcionen com a entitats independents. És el cas de l'esmentada Repúbli-K de l'Avern el 2002 o de Kabum el 2004, amb connexions històriques amb els Diables i Timbalers d'Ítaca i la Malèfica del Coll, respectivament. En tot cas, els nous contextos impliquen una manera diferent de concebre el repertori propi, relativament al marge de la independència o no respecte els grups de foc, atès que els paràmetres de judici sobre l'adequació a l'acte canvien: una actuació sense diables o bèsties ha de ser més variada, una entre concerts ha de ser animada, etc., i això pot arribar a implicar una tendència a escollir només ritmes ballables, incorporar coreografies i molts altres paràmetres que anteriorment

podien romandre en segon pla. Però entre els nous contextos que més han influït la manera de concebre els repertoris hi ha, segurament, l'aparició dels concursos de percussió, les línies dels quals va establir el Concurs de Percussió de Barcelona. Aquest concurs va provocar una sèrie de canvis en els repertoris que, si bé ja s'anaven insinuant des de feia anys, van comptar amb un important factor d'acceleració.

El Concurs de Percussió de Barcelona va posar els tabalers i tabaleres de les colles en tessitures en què no s'havien trobat mai: actuacions d'un màxim de set minuts en què calia demostrar-se millors que les formacions anteriors i posteriors. Calia, doncs, ressaltar, fer que el jurat els recordés i, sobretot, condensar tot el que es podia oferir en aquests set minuts. Així ho explica un dels membres de la primera comissió organitzadora, posant en valor la capacitat del concurs de promoure l'esforç dels grups:

“La intenció és que els grups vinguin a aprendre i a *disfrutar*, primera, de les actuacions dels altres i, segona, de marcar-se un objectiu com a grup i fer tot un procés de treball de dir ‘hòstia, ens hem preparat una peça per presentar-la a un concurs’. Tot el procés d'aprenentatge que requereix aquesta preparació hi ha molts grups que –jo crec que gràcies al concurs de percussió o a concursos que s'estan fent per tot arreu ara– tenen una experiència que no tindrien, perquè et posa en concentració, et posa en tensió, et planteja uns objectius. Que, si no, vas fent i vas tirant. I et proposa inclús que t'has de preparar un tema concret, que dura un temps concret... Coses que la gent normalment, *lo normal* és ‘quedem, toquem i marxem’, i ja està, anem a sopar, s'ha acabat. I llavors el concurs hauria de donar el punt pedagògic o... no ho sé exactament. Seria pedagògic? El fet de que cada grup s'organitzi i es munti una disciplina pròpia per poder preparar-se per fer el concurs i, alhora, un cop estàs allà al concurs, veure què fan els altres, inclús interactuar amb els altres, perquè també moltes vegades anem cada grup a *lo nostre*, i allà et dona el punt de poder interactuar amb els altres i ‘hòstia, això...’ A nivell instrumental, a nivell musical i a nivell de posada en escena i a tots els nivells, eh? Això és l'objectiu.”

En aquest context, els repertoris d'ambdues categories van anar esdevenint cada cop més complexos a mida que les edicions passaven, i en molt pocs anys moltes de les colles estaven presentant estructures trepidants, en què els canvis de patró, de tempo i de compàs se succeïen un rere l'altre. En alguns casos es creen propostes des de zero per presentar al concurs, mentre que en d'altres aquestes es creen a partir de retalls de diferents peces del seu repertori. Aquestes denses mescles, a la llarga, esdevenen part del repertori que toquen en les actuacions amb el grup de foc, mentre que les peces que en són origen comencen a desaparèixer. El resultat és que

en pocs anys les actuacions de foc comencen a estar impregnades d'aquest segon augment de la complexitat estructural, ja sigui perquè el toquen colles que es presenten habitualment a concursos o perquè la resta de formacions assumeixen la tendència iniciada per les colles veïnes.

Alhora, amb el Concurs de Percussió, on la posada en escena es contempla com un dels factors a puntuar, aquesta esdevé també un element cabdal per a moltes colles que fins llavors no paraven atenció a aquest aspecte. En pocs anys una gran quantitat de colles, incloses les del model que hem anomenat pentafònic, comencen a treballar en aspectes visuals del repertori, ja sigui amb posicions corporals assajades, amb senzills canvis i moviments en la formació o en vistoses coreografies, algunes de les quals fins i tot amb components que podríem qualificar d'acrobàtics. Això no succeeix, cal dir-ho, sense certa polèmica al darrere, i ben aviat apareix el debat sobre si la categoria "tradicional del món del foc" és l'ídònia per fer aparèixer aquestes pràctiques i, alhora, si el jurat les hauria de valorar en sentit positiu o negatiu. El que és clar, però, és que en molts casos s'ha despertat una inquietud per dotar d'un bon aspecte visual les actuacions, alhora que en alguns sembla també clar que es destina més temps a aquest factor que al repertori pròpiament dit.

Distanciament dels models

Juntament amb aquests canvis, en alguns dels nous repertoris comença a entreveure's un possible i parcial distanciament entre els dos principals models en alguns aspectes. Cal dir que parlem d'una època en què els repertoris són molt compartits, però les colles del model pentafònic que en componen de nou, i possiblement perquè la polèmica sobre l'adequació de certs tipus d'acompanyament musical ja és molt present, tendeixen a allunyar-se parcialment de les influències llatines i brasileres per agafar-se a altres llenguatges, com el *rock* o la música electrònica. En són símptomes clars el desenvolupament del llenguatge més baterístic, la minoració de la presència del *tresillo* i també un menor ús dels obstinats de semicorxeres, especialment en les veus de tabal agut. Alhora, estructuralment es fuig dels patrons més repetitius i s'opta per un llenguatge més narratiu que, en ocasions, es tradueix en l'adaptació de peces de llenguatge simfònic, especialment de bandes sonores cinematogràfiques. N'és un exemple primerenc *Nait Fait (Tradicionàrius 2006, 2006)*, l'adaptació que fa Ku-kum-ku de *Night Fight* (Tan Dun, 2001), peça de la banda sonora de *Wò hǔ cáng lóng*, coneguda en la nostra zona geogràfica com a *Tigre y Dragón*, però posteriorment també podem trobar exemples de l'adquisició d'aquest tipus de llenguatge a la Diabòlica de Gràcia o a Folcat Diabòlic. Un altre llenguatge de tipus narratiu al qual es recorrerà sovint és el *metal* progressiu, com podem veure per exemple quan la Vella de Gràcia adapta la introducció de *Take de Time*, de Dream Theater (1992), per obrir la seva peça *L'Honorable*, de 2010:

Primers compassos de *Take the Time*, de Dream Theater.

Primers compassos de *L'Honorable*, de la Colla Vella de Gràcia.

L'ús d'aquest llenguatge més narratiu, si bé s'insinua una mica abans, s'estén de manera més clara quan les colles comencen a conviure amb els concursos de percussió, on la complexitat

estructural esdevé un valor afegit. A més, i a diferència del que havia passat durant la dècada dels noranta, aquests nous repertoris s'allunyen en ocasions de la tendència a l'uníson, atès que, com podem veure a *L'Honorable* i a *Nait Fait*,²⁰ les adaptacions cerquen una fidelitat superior a les peces adaptades, amb la qual cosa les veus es disgreguen sovint per complir funcions instrumentals que corresponen a diferents veus de les peces de referència. Així doncs, apareixen trams on les veus instrumentals dialoguen entre elles, assumint un paper més melòdic, alhora que cada veu desenvolupa un paper més específic i menys sovint compartit amb la resta. Ara bé, cal aclarir que no estem parlant de nous repertoris que substitueixin els anteriors, sinó de noves peces que se sumen, en general, als repertoris que les colles ja tenien. D'aquesta manera, els nous estils apareixen inserits en repertoris que mantenen, a grans trets, les característiques de la dècada anterior.

D'altra banda, l'ús d'aquests nous llenguatges, i si bé és més evident a primer cop d'ull en el model pentafònic, no n'és exclusiu, atès que els contextos en què toquen els conjunts inserits o no en colles de foc no deixen de ser aproximadament els mateixos, hagin escollit un o altre model. D'aquesta manera, el llenguatge més narratiu, també en el model parabrasiler, es pot copsar en els estils que serveixen de font d'inspiració a les diferents formacions –com quan els Diables de Les Corts aposten també pel *metal* progressiu en adaptar un fragment de *Scene Seven: I, The Dance of Eternity* (Dream Theater, 1999) en el seu tema *Aniversari*, de 2004-, però també quan ens fixem en les peces a un nivell estructural, que assoleixen un tarannà molt menys repetitiu mentre tendeixen a diluir-se les antigament nítides diferències entre els ritmes de base i les introduccions i talls. D'aquesta manera, mentre el model pentafònic tendeix a allunyar-se en certes colles de les característiques del model parabrasiler, aquest darrer comença també a optar per camins que en certa manera l'allunyen d'alguns dels que fins llavors eren els seus trets més característics.

8.7.5. Mirades enrere

Fins el 2014 van anar convivint dos grans models que aquí hem anomenat parabrasiler i pentafònic i que es corresponen, en termes generals, amb el que els membres dels grups de foc han anat considerant, respectivament, “batucada” i “tradicional”. Cal dir, però, que aquests dos models no han englobat en cap moment la totalitat de les colles de la zona en la qual se centra la nostra recerca, i alguns grups de tabalers no s'han emmotllat a cap d'ells. Es tracta de pràctiques excepcionals que no havien estat en un inici incloses en cap categoria, no perquè les colles que les duen a terme desenvolupessin un paper irrellevant, sinó perquè les seves maneres de fer i el

²⁰ La transcripció completa de [Nait Fait](#) es pot consultar a l'[Annex 8: Model pentafònic - exemples](#).

mateix caràcter excepcional les allunyaven del conflicte central protagonitzat pels dos principals models. A partir de 2015, però, comencen a aparèixer iniciatives i comportaments que a la llarga van obligar a la nostra concepció d'una nova categoria que hem anomenat model neopenedesenc. La recuperació de certes tendències s'inicia després de les xerrades sobre *El so del foc*, que cal recordar que representa el punt de la partida de la recerca, i per tant aquest procés ha conviscut amb el nostre treball de camp.

En primer lloc, es creen els grups de tabalers de la Congregació Diabòlica del Congrés -2015- i de l'Atzeries de la Vella de Gràcia -2016-, que aposten per una aproximació al model penedesenc que tindrà en les característiques organològiques el seu tret característic més evident. Es tracta de grups amb pocs membres que, amb tabals de tensió de corda i membrana de pell, recuperen també la idea de tocar majoritàriament ritmes a l'uníson, si bé el repertori presentarà, com ja hem descrit, certes diferències amb el model al qual emulen. Aquestes colles, així, se sumen a un *modus operandi* que fins llavors, i parlant sempre exclusivament de la zona a la qual hem acotat la recerca, només vèiem en els Diables de Badalona, una colla que des del 1985 s'ocupa de l'Acte Sacramental de la Nit de Sant Anastasi i, per tant, s'ha mantingut conceptualment molt lligada a la idea de ball amb parlaments. D'altra banda, durant els anys de recerca hem vist com Pircussió –πrcussió-, un grup de tabalers vinculat a l'Associació d'amics dels Gegants del Pi i que acompanya des del 2013 la Mulassa de Barcelona, passava d'unes característiques pròpies del model pentafònic en les primeres observacions a, en algun moment entre 2016 i 2019, optar per l'execució de ritmes a una sola veu, malgrat amb una instrumentació heterogènia que inclou *goliats*, tabals de tensió de corda i tabals de tensió de vares, desapareixent les veus més agudes. Aquesta descripció podria fer-nos pensar en una proximitat amb els Tabalers de FOC, que coincideixen en certa manera amb aquestes característiques, però amb diferències fonamentals, atès que Pircussió no adopta el recurs de la improvisació i que els Tabalers de FOC no recuperen un model, sinó que creen i mantenen una manera de fer aparentment impermeable al seu entorn des dels darrers anys de la dècada dels vuitanta.

Evidentment, aquesta nova tendència revela un nou interès per recuperar antics models, tot i que els repertoris d'aquestes formacions són en general de nova creació, que presenten de vegades més d'una veu i que hi podem veure també molt freqüentment patrons rítmics extrets del corpus de repertori d'un model pentafònic que, com hem vist, s'alimenta àmpliament de tot tipus de músiques populars. En aparença, aquestes iniciatives estarien força relacionades amb el debat a l'entorn de la tradició i, concretament, amb el debat abordat amb les xerrades sobre *El so del foc* i la seva posterior represa en el marc del *Som Cultura*, atès que els entorns on han aparegut són també entorns on han desenvolupat la seva activitat persones amb un paper molt

destacat en aquests esdeveniments. En tot cas, i en el moment de finalitzar el treball de camp, considerem que és encara massa d'hora per extreure conclusions sobre cap a on evolucionarà aquest model, enigma que segurament es resoldrà quan aquestes noves formacions iniciïn el traspàs generacional.

9. Anàlisi dels grups

El present capítol està dedicat a l'anàlisi dels col·lectius que són objecte de la recerca, al marge dels discursos sobre els acompanyaments musicals i dels models que representen. És a dir, que ens disposem a explicar qui són –edats, gèneres, motivacions, etc.- i què fan –com s'organitzen, quins tipus d'actuacions duen a terme, etc., i ho farem a partir de les dades extretes de l'observació, les entrevistes i els qüestionaris.

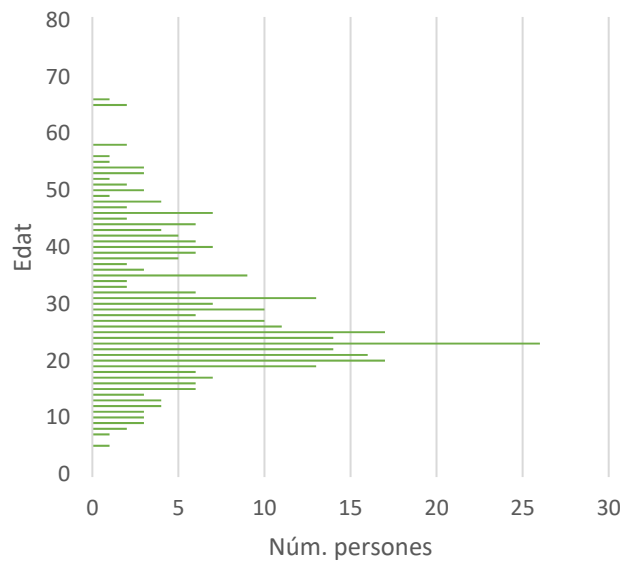
9.1. Perfils dels membres

9.1.1. Edats

Pel que fa a les edats, i a partir de les respostes als qüestionaris que han respost un 55,3% de les formacions, veiem una mitjana que es mou al voltant dels 28 anys.

	\bar{x} edat		\bar{x} edat
Categoria A (model parabrasiler):	25,96	Subcategoria AA:	27,10
		Subcategoria AB:	22,88
Categoria B (model pentafònic):	28,01	Subcategoria BA:	26,27
		Subcategoria BB:	28,45
Categoria C (model neopenedesenc):	42,76	Subcategoria BC:	40,75
		Subcategoria CC:	45,44
		\bar{x} total:	28,36

Ara bé, aquesta dada es refereix a una mitjana aritmètica (\bar{x}) que no es correspon amb les edats majoritàries, sinó que respon a una distribució d'edats en què veiem una gran quantitat de persones amb edats entre els 18 i els 26 anys –amb una moda (M_o), el valor més repetit, molt visible als 23 anys-, mentre que la resta de membres dels grups mostrarien edats heterogènies.



A més, tot i els resultats que ens ofereixen les dades preses en el seu conjunt, els rangs d'edats en què ens movem no són en absolut homogenis quan observem les colles d'una en una, i només amb un primer cop d'ull podem copsar distribucions molt diferents pel que fa a les edats dels seus membres. Tot i que cada colla presenta una realitat diferent, podem veure dues tendències majoritàries i aparentment no vinculades a models concrets: la primera, la de colla on la major part dels membres tenen entre 18 i 30 anys; la segona, la de colla amb un rang molt major d'edats i que inclou, sovint, alguns infants. Si bé en el primer cas parlem de formacions integrades fonamentalment per joves amb edats relativament similars, en el segon estem veient, aparentment, un procés de salt generacional, atès que membres amb edats superiors conviuen de vegades a la colla amb els seus fills i filles que, quan no s'integren en una colla infantil, ho fan en una d'adults com a tabalers i tabaleres.

El que sí que podem veure a la gràfica amb força claredat, i tornant a les dades preses en conjunt, és un pic en el tram que va dels 19 als 25 anys, una època de la vida en què l'individu ja és major d'edat i assumeix la primera etapa professional o la darrera formativa, però en tot cas en general sense grans obligacions familiars a atendre i amb possibilitat de dedicar temps a l'oci. En canvi, és força evident una osca entre els 30 i els 40 anys, tram que coincideix sovint amb els primers fills. El tram posterior, en el qual les xifres es recuperen, podria estar responent a noves incorporacions que, un cop els fills creixen, disposen de cop i volta de la possibilitat de dedicar temps a altres activitats, però també a la tornada de membres que durant una època no han estat actius. Aquesta segona possibilitat respon a casos coneguts, però també a indicis extrets de l'observació, com la quantitat de cotxets i infants amb les seves famílies que hem vist desplaçar-se al costat de les percussions en alguns actes de foc i amb un tracte aparentment proper als

membres de la colla, la qual cosa fa pensar que en molts casos es pot tractar de tabalers i tabaleres que, malgrat no estar en actiu dins la colla, hi continuen relacionats.

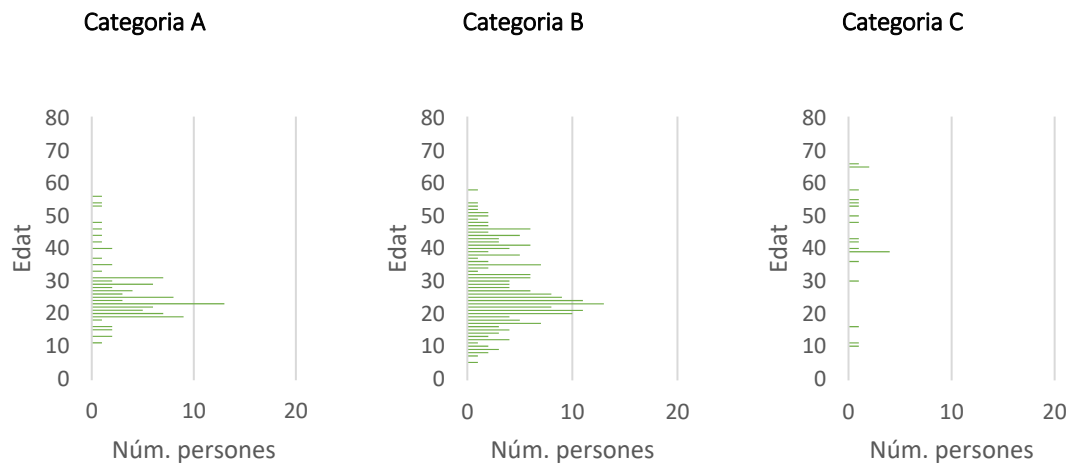
D'aquesta distribució de les edats, que caminaria en paral·lel a les diferents etapes de la vida, ens en parlava un veterà membre d'una colla a partir de la seva experiència des dels inicis dels anys noranta fins l'actualitat:

“A les colles de diables el normal és que una persona arribi i estigui cinc anys. Si a aquests cinc anys renova, diguem, normalment són un període de deu anys, i si aquests deu anys els supera, llavors m'imagino que ja queda sempre vinculada d'una manera o altra. Això té una forma perquè, a quina edat arriba una persona a una colla de diables? Divuit, dinou, vint... És la trajectòria que tenen parella. Estudien i tenen parella. Si la parella era de la colla de diables i es quedava amb tu... [un somriure]. O si ella era –o ell era- de la parella [entenem que volia dir “d'una altra colla”] passava a l'altra colla. Són cinc anys. Als deu anys és, clar, quan ja es comencen a tenir fills; aquí hi ha un *batche*. Si els tenen abans és quan es produeix la pèrdua de la persona fins que la criatura és suficientment gran per tornar, si és que vol tornar, que no sempre. Per això els períodes: si aquests dos períodes els té passats, d'una manera o una altra queda vinculat, fent unes tasques o unes altres.”

Així doncs, aquest testimoni ens estaria confirmant la relació entre els trams d'edat i les diferents etapes vitals que viuen els membres de les colles, que condicionarien tant la possibilitat com la prioritació d'aquesta activitat per sobre d'altres. Ho fa parlant d'uns trams d'edat que no s'allunyen gaire de les que s'observen en la nostra gràfica, on es pot interpretar que hi veiem l'època d'entrada, una època en què certs factors -com la vida en parella- decideixen sobre la permanència segons els interessos comuns, el clot vinculat als fills i la posterior revifada quan els fills arriben a certa edat. Precisament part d'aquests fills serien, al nostre entendre, els que estan ocupant els trams que es troben per sota del que se'ns descriu com l'edat natural d'entrada.

Pel que fa a les distribucions per categories, els membres de les diferents colles s'han referit diverses vegades a les formacions “de batucada” com a colles que, a diferència de les altres, estan formades per nois i noies molt joves. Però les dades contradiuen, com a mínim, que aquesta tendència sigui gaire pronunciada. Si bé és veritat que la mitjana d'edat és lleugerament inferior, també ho és que algunes d'aquestes colles entren en el perfil de colla intergeneracional que hem esmentat abans, amb una distribució per edats molt diversa. D'altra banda, i tot i que el perfil de colla intergeneracional és menys present en la subcategoria AA, cal dir que els rangs d'edat en

què aquests grups es mouen són molt diferents entre ells, i trobem, efectivament, grups amb membres molt joves, però també altres en què la mitjana d'edat se situa entre els 30 i els 45 anys.



Distribució per edats de les persones enquestades en les categories A, B i C.

És molt possible que aquesta percepció per part de les colles camini de la mà dels concursos de percussió, on sí que es pot copsar, de manera molt clara, una tendència a grups integrats per joves de manera gairebé exclusiva en les formacions que encaixarien dins el model parabrasiler i que, en el cas del Concurs de Percussió de Barcelona, participen en la categoria "Lliure". Cal dir, però, que l'augment en el grau d'elaboració de les composicions i les posades en escena, així com el seu nivell tècnic, han suposat amb el temps una hegemonia en els premis, i de retruc en les inscripcions, d'aquest tipus de grups, que són, precisament pels perfils dels seus membres, els que cal suposar que compten amb més predisposició i possibilitat d'assajar regularment. Tot i que la major part d'aquestes formacions no estan vinculades directament a les colles de foc, cas que sí que presenta una varietat molt més àmplia de perfils, és possible que el fet que aquest tipus de formacions es facin especialment presents en cert tipus d'esdeveniments, mentre les altres dediquen els seus esforços especialment a les celebracions de barri i uns pocs esdeveniments de ciutat, ofereixi una visió distorsionada de quina és la realitat d'aquests grups.

Sí que és certa, però, una diferència acusada en la mitjana d'edat pel que fa a les colles que encabim en el model neopenedesenc. Cal dir que la nostra mostra, pel que fa als qüestionaris i en el cas d'aquest model en concret, era força baixa i, per tant, poc fiable quan ens referim a xifres, i de fet l'observació corregeix parcialment les dades, havent observat durant el treball de camp formacions d'aquest model amb mitjanes d'edat evidentment més baixes. Però també és cert que alguns membres d'aquestes colles s'han referit al problema que les persones més joves,

en incorporar-se a una colla, se sentirien més atretes per repertoris d'altres tipus, la qual cosa dificulta un relleu generacional que, a llarg termini, conduiria a un aspecte menys atractiu per a persones joves que no se sentirien interpel·lades a participar en un projecte on no hi ha –o hi ha molt poques- persones d'edats similars a la seva.

9.1.2. Experiències musicals prèvies

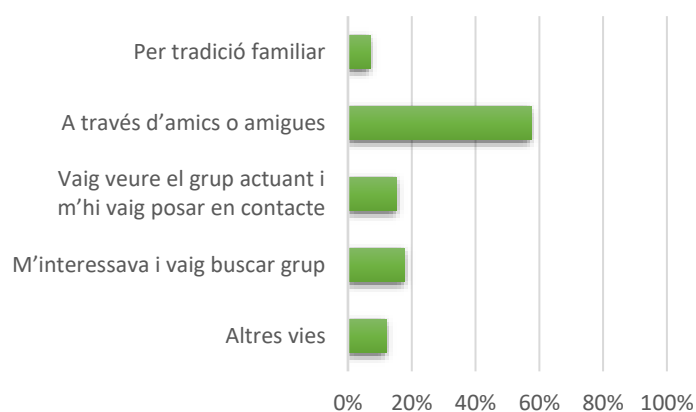
Tot i que uns pocs dels conjunts de tabalers que acompanyen els grups de foc incorporen, amb mètodes més o menys restrictius, tan sols persones que comptin amb experiència prèvia amb instruments de percussió, aquests casos són realment escassos. Al contrari, la major part dels grups mantenen les portes totalment obertes a qualsevol nou membre al marge dels coneixements i experiències prèvies, la qual cosa ofereix una oportunitat evident a qui vulgui iniciar-se en la pràctica de la percussió. Les nostres dades apunten que el 75'8% dels membres d'aquestes formacions no havien tingut contacte previ amb la percussió, i el 46,0% no haurien tocat prèviament cap tipus d'instrument musical. Alhora, el 59,6% asseguren no tenir, en el moment de l'enquesta, cap mena de formació musical, i un 33,0% haver tingut una formació musical no reglada.

Aquesta informació ens aporta dues dades interessants. La primera és que aquest tipus de grups suposen un escenari important d'iniciació a la pràctica instrumental, no només perquè és manté obert a qualsevol perfil en la majoria dels casos, sinó també perquè aquesta obertura ofereix una via d'entrada a persones que havien tingut el desig de tocar i, per un motiu o un altre, mai s'havien iniciat en aquesta disciplina, tal com ens han explicat en diverses ocasions: "sempre havia volgut tocar". Això vol dir que les colles constitueixen en gran mesura un espai d'ensenyament i aprenentatge, atès que cal que els membres experimentats ajudin els més novells a assolir els objectius marcats. L'altra és que els tabalers i tabaleres no estan concebent com a formació el mateix procés d'aprenentatge a la colla, que, malgrat centrar-se molt en la praxi, en la transmissió oral i en l'assimilació d'un repertori limitat, no deixa de ser un traspàs de coneixements i experiències d'uns membres cap a uns altres. És més, això és així fins i tot en els casos en què qui realitza aquesta transmissió és una persona formada acadèmicament i, fins i tot, en alguns casos en què la colla compta amb la col·laboració d'un professional per tal de formar instrumentalment els tabalers. És a dir, que els tabalers no consideren formació musical el que s'aprèn a la colla, ni tan sols en els casos en què aquesta experiència ha conduït a uns evidents coneixements tècnics.

9.1.3. Via d'entrada, motivacions i permanència

Tal com es pot deduir del que acabem d'explicar, l'entrada de nous membres, així com la permanència dels que ja hi són, és un dels factors clau per entendre no tan sols el seu funcionament, sinó també la seva supervivència al llarg dels anys.

Preguntats sobre la via d'entrada a les seves respectives colles, les persones enquestades afirmen, amb una majoria molt clara, haver-ho fet a través d'amics o amigues.



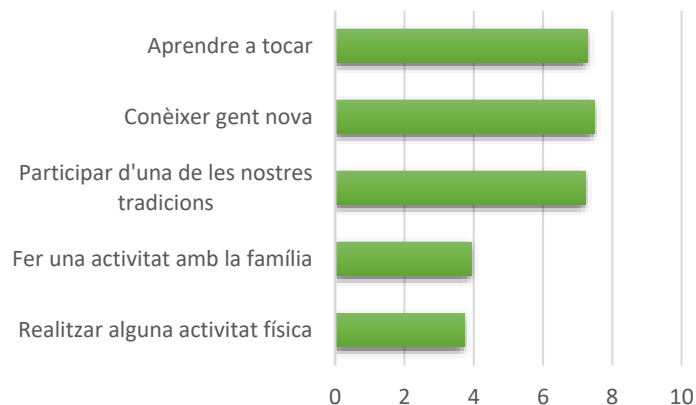
Aquest és un primer indicatiu que la incorporació a un d'aquests grups és, principalment, un fet social. En moltes entrevistes i converses, els membres dels grups ens han fet palès com la seva entrada al grup ha estat condicionada de manera molt clara pel seu entorn immediat.

“El [redacted], el cap de colla, que som amics, fa molts anys que m’ho comentava, perquè... *bueno*, sempre m’havia vist *tamborilejant* amb les mans i tal, i em deia: ‘vine, vine...’ I mira, el meu fill s’hi va voler apuntar i vaig aprofitar i ens *vem* ficar dins. (...) Va ser l’excusa, una miqueta, per dir: ‘Vinga, va, *venga!*’”

“Com [redacted] i [redacted] són bastant amics meus *pues* em deien: ‘va, que t’agradarà, vine a tocar amb nosaltres, almenys a provar-ho’. I d’aquesta manera he entrat.”

“*Vai* arribar una mica enganyada, perquè jo *vai* conèixer una persona vinculada a la colla... *Bueno*, que era de la colla, i llavors ‘ah, mira nosaltres fem això’. (...) I *bueno*, i t’apuntes, i comences a col·laborar i la gent és molt maca i ja estàs dins i comences.”

Alhora, preguntats sobre els motius que els van conduir a incorporar-s'hi, i que havien de puntuar amb una xifra entre 0 i 10, compten amb una gran adhesió factors com el d'aprendre a tocar i participar d'una tradició, i en primer lloc el que tenia a veure amb conèixer gent nova.



Veiem, per tant, tres motius amb molta adhesió per part dels enquestats, però els resultats presenten diferències en observar les dades per categories. Algunes d'aquestes diferències estan en total consonància amb la realitat observable dels grups i, per exemple, el motiu de "fer una activitat amb la família" té més presència, com és evident, en les colles que hem anomenat intergeneracionals, un cas menys present en els grups de model parabrasiler. Així, per a aquest cas, les diferències en els resultats de cada categoria -2,52, 4,44 i 5,32, respectivament, per a les categories A, B i C- ens estarien parlant més sobre la distribució de les edats en algunes colles en concret que no pas sobre una diferència especialment lligada al model d'acompanyament musical. Sí que es podrien entendre com a relativament lligades al model les que tenen a veure amb "realitzar alguna activitat física", ja que la posada en escena d'alguns dels grups del model parabrasiler implica, d'entrada, més moviment físic. Tot i així, aquesta no sembla una motivació especialment rellevant per als enquestats i, tot i les diferències -4,30, 3,38, 3,32-, les xifres són força baixes. Alhora, hi ha una diferència encara més evident en la valoració del motiu "participar d'una de les nostres tradicions", amb resultats de 6,19, 7,61 i 8,09, respectivament, per a les categories A, B i C. Tot i que en global és un dels motius amb valoracions més altes, aquest compta amb una major adhesió a mida que ens desplacem cap als models que els tabalers i tabaleres consideren més tradicionals. No veiem grans diferències, en canvi, pel que fa als altres dos motius que compten amb més adhesió. El fet que un d'ells sigui "aprendre a tocar" sembla coherent amb el fet que la major part de membres dels grups s'inicien dins d'aquest en la pràctica musical, però entenem com a molt rellevant la gran adhesió al motiu de "conèixer gent nova", que en la majoria

dels casos supera factors com el de l'aprenentatge musical o la participació en una tradició. Altre cop ens trobem amb l'evidència de la participació en el grup com a fet, primer de tot, social.

Veiem, doncs, com el grup de tabalers funciona com a generador d'un entorn social propi, d'un col·lectiu que potencia les relacions interpersonals amb altres membres amb els quals es comparteixen interessos. Ja hem vist com un testimoni ens parlava de la relació entre la vida en parella i la permanència o no a la colla, però d'aquí podríem deduir, tot i que mai s'explicita, que l'entrada a la colla podria tenir importància, també, de cara a trobar-la, atès que conèixer gent nova és la motivació per excel·lència i hem conegut moltes parelles creades en el si dels grups. Ahlora, i pel que hem pogut observar, la vida en parella forma part, i una part molt important, de la vida de les colles, no només perquè entre els seus membres actius hi trobem gairebé sempre parelles, sinó també perquè quan les trobem, i probablement pel fet d'estar compartint objectius, acostumen a ser també membres especialment implicats en el funcionament del grup, compartint o complementant-se amb càrrecs o funcions organitzatives. La vida de colla, així, forma part de la vida en família i n'és en certa manera una projecció, un escenari més on idear projectes i dur-los a terme.

Però l'equiparació del grup amb una família sembla anar més enllà i, quan preguntàvem als subjectes entrevistats per què continuaven al grup del qual formaven part, algunes de les respostes eren les que tenien a veure amb l'aspecte lúdic –amb expressions com “m'ho passo molt bé”, per exemple-, però el més habitual és que es faci referència, de múltiples maneres, a les relacions interpersonals:

“A part de que tota la colla és com una família, perquè els he anat coneixent i tot això, en aquesta colla, de tabalers sobretot, tocava [REDACTED], que és la mare de [REDACTED], i després jo vaig començar amb [REDACTED] com a *novios*. Ja fem un any que som *novios*. Llavors, a part de que també m'agrada estar amb la colla també, és perquè la meva *nòvia* és del correfoc i la meva sogra és tabalera.”

“Vaig arribar perquè mon pare, que és [REDACTED], ja portava temps assajant, i llavors explicava no només el tema dels assajos, sinó... Jo què sé, '*pues aquest dissabte fem no sé què de germanor, tatatà...*'. Llavors em va començar com a agafar el *gusanillo* i... i un dia li vaig dir ja que em deixés venir a assajar i a provar. (...) El primer dia ho vaig passar fatal. Em vaig quedar perquè com a colla... O sigui, quan vaig entrar –tot i que ho vaig passar molt malament perquè *no daba pie con bola* i tocava fatal i *bueno*, [REDACTED] feia '*ara de uno en uno*', i passava molta vergonya- sí que vaig tenir com la sensació de colla. (...) Va ser per la sensació de colla i de... de grup.”

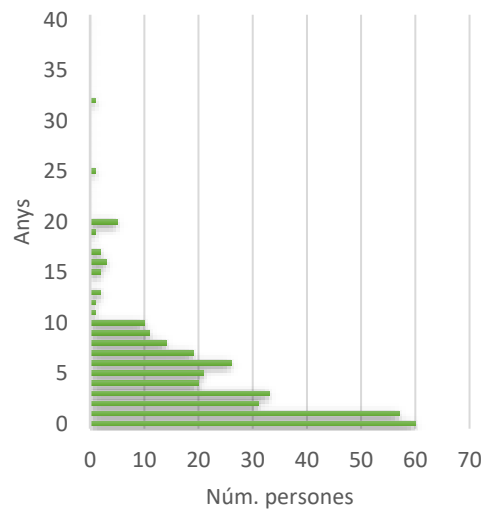
Sovint aquesta concepció del propi grup es feia la palesa quan se'ls preguntava què consideraven que tenia d'especial la seva colla que la diferenciés de les altres. Evidentment, aquesta pregunta planteja múltiples possibilitats, com que les diferències es vegin en el repertori, en els sistemes d'organització, en els perfils, etc., però, en realitat, el més habitual és que els membres dels grups facin referència ràpidament als vincles interpersonals dins el col·lectiu, entenent gairebé sempre el propi grup com a especial en aquest sentit:

“*Bueno*, no sé. Penso que som poquets i que fem bastanta pinya entre nosaltres. Que els altres grups també, potser, però... (...) Això sí, sempre quan acabem els bolos, o els assajos, sempre ens quedem per menjar. I ens quedem més temps menjant que no pas tocant. No sé si tots els grups ho fan això, no ho sé, no? Però això m'encanta.”

“Què fa especial [redacted]? No sé. *Bueno*, jo estic molt a gust amb ells. No he provat altres colles; no sé en altres *puestos* com funcionen. Sí que la meva filla sempre diu que li agrada més el grup de samba. A mi m'era igual si era samba o si era... o si era tradicional. Vull dir, en aquest grup... Pues això, l'ambient que tenim en comú amb la gent i... No sé, que estic molt bé aquí.”

Cal tenir en compte que, així com molt sovint els altres membres de la colla s'acostumen a veure a les sortides i en reunions preparatòries, el més comú és que en els grups de tabalers s'hi sumi un mínim d'una trobada setmanal per assajar, la qual cosa implica un contacte constant per tal de preparar i mantenir el repertori. Així, les formacions tabaleres esdevenen grans centres de connexions interpersonals, grans famílies –així s'expressa sovint- amb les quals l'individu s'identifica, compartint un projecte en comú amb un grup de persones amb qui es manté un contacte constant.

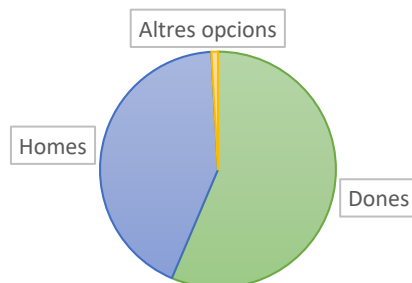
Si bé tenim una idea dels motius que col·laboren en la permanència dels tabalers a les seves respectives colles, no disposem de dades precises sobre quant temps aquests motius són suficients com per assegurar-la. Tot i així, les tendències són fàcilment deduïbles a partir de la informació que les enquestes ens han ofert sobre quant temps porten formant-ne part i que, cal dir-ho, tornen a estar en consonància amb el testimoni que ens parlava dels trams d'edat. La gran majoria dels membres d'aquests grups, en el moment de respondre el qüestionari, portaven deu anys o menys en el grup, mentre que els que en són membres des de fa més de deu anys són una evident minoria. Però alhora podem observar, entre aquest grup majoritari d'entre 0 i 10 anys d'antiguitat, un domini molt clar dels que es troben en el seu primer o segon any de pertinença al grup -0 o 1 a la gràfica-, que representarien pràcticament la meitat del total del col·lectiu.



Aquesta distribució de les antiguitats resulta rellevant per molts motius. Ens diu, per exemple, que la meitat de membres d'aquests grups són novells o relativament novells, per la qual cosa hem d'entendre que molts dels esforços del grup han d'estar dirigits de manera constant, i d'una manera o altra, a transmetre el repertori als membres nous. D'altra banda, i això és especialment revelador pel que fa a les preguntes que van originar aquesta recerca, hem de concloure que els salts generacionals en aquests grups tendeixen a ser relativament ràpids i que aquests es mourien en trams d'entre cinc i deu anys en què la plantilla del grup queda gairebé renovada, si no renovada en la seva totalitat. En altres paraules, els tabalers d'una colla creada a meitat de la dècada dels noranta pot haver viscut, fins l'actualitat i a efectes pràctics, entre tres i quatre canvis generacionals, la qual cosa resulta de molt interès quan parlem de conceptes com el de tradició, en què la transmissió d'una generació a una altra té una importància cabdal. Estem parlant, doncs, de grups en què tant la transformació de pràctiques com l'assimilació d'aquestes com a tradicionals podria trobar-se accelerada respecte a altres àmbits. Pot resultar molt il·lustratiu, per tal de copsar fins a quin punt això passa, el fet que en les darreres fases de la recerca ens hem adreçat de nou a grups amb els quals havíem tingut contacte durant les primeres, trobant-nos de vegades que la major part dels presents desconeixia totalment la nostra tasca. Efectivament, les primeres visites a colles vinculades a la recerca es remunten al 2014 i, per tant, en alguns casos el salt generacional s'ha produït gairebé del tot, i la nostra primera visita ja forma part, per a moltes d'aquestes persones, d'un passat remot amb el qual no estan directament connectats.

9.1.4. Distribució per gènere

Actualment, les formacions de percussionistes dels grups de foc al Barcelonès tenen una presència més alta de dones –un 56,4%– que d’homes –un 42’7%.



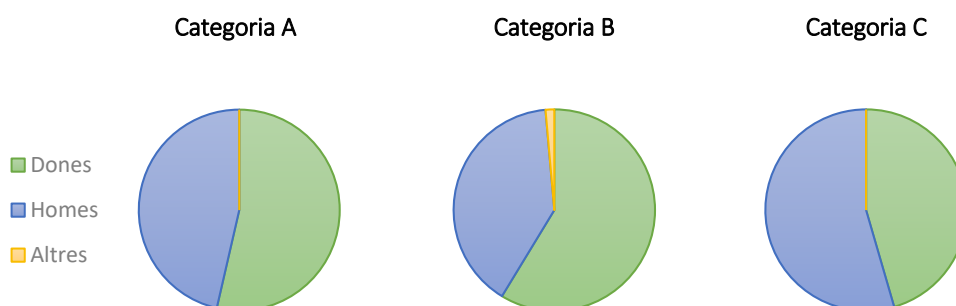
Aquesta dada adquireix especial rellevància quan tenim en compte que els instruments de percussió han estat vinculats tradicionalment, en la nostra cultura, al gènere masculí. Com a prova d’això, trobem també que, pel que fa a les dades extretes dels qüestionaris, tan sols un 18,5% de les dones havien tocat abans instruments de percussió, en front d’un 32,4% d’homes. Mentre que encara resulta difícil trobar dones percussionistes en les diferents tradicions musicals que ens envolten –clàssica (Setuain i Noya, 2010, p. 18-21),²¹ jazz, rock (Smith, 2014),²² etc.–, les colles de foc –i, en general, pel que s’ha pogut observar, els conjunts de percussió de carrer– estan absorbint gran quantitat de dones a través dels seus conjunts de músics, la qual cosa queda subratllada, a més, en les dades que hem obtingut sobre experiències prèvies en conjunts de percussió. D’entre les tabaleres que ja havien tocat aquest tipus d’instruments amb anterioritat, un 58,8% havien estat ja en una altra colla, mentre que en el cas dels homes estem parlant d’un 53,3%. Per tant, l’accés a la percussió per altres vies sembla ser molt superior en el cas dels homes que en el de les dones. Sembla, doncs, que aquest tipus de formacions està contribuint a normalitzar l’accés de les dones a aquest tipus d’instruments, tot i que, com veurem més endavant, no sense alguns hàndicaps a tenir en compte.

Pel que fa a les dades per categories, les diferències no són exageradament acusades, però observem diferències que podrien ser importants. Primerament, podem veure que la categoria B, que es correspon amb el model pentafònic, és la que compta amb un percentatge de presència femenina més elevat –♀:58,7%/♂:39,9%/A:1,4%– (podeu veure el detall de les dades a [Bloc 1:](#)

²¹ Aquest informe il·lustra el problema dins les orquestres simfòniques de l’estat espanyol, on les percussions tenen un nivell de presència femenina pràcticament nul.

²² L’obra d’Angela Smith ofereix una perspectiva històrica de les la relació de les dones bateries amb els àmbits del *blues*, el *country*, *jazz* i el *rock*.

Perfils, dins l'*Annex 6: Resultats dels qüestionaris*). A més, dins d'aquesta categoria, la subcategoria BB, que és alhora la més nombrosa i que estimem que representa un 46,8% del total de les colles, és la que presenta una desproporció més pronunciada, amb una representació femenina que arriba al 61,4% i una de masculina que no passa d'un 36,7%, decantant-se l'1,8% restant per altres opcions. És inevitable preguntar-se, també, sobre si existeix una relació entre el fet que aquesta subcategoria estigui quantitativament dominada per les dones i el de ser l'única en què han aparegut respostes decantant-se per altres opcions d'autoidentificació de gènere, però la mida de la mostra ens obliga a deixar aquesta possible relació en suspens.

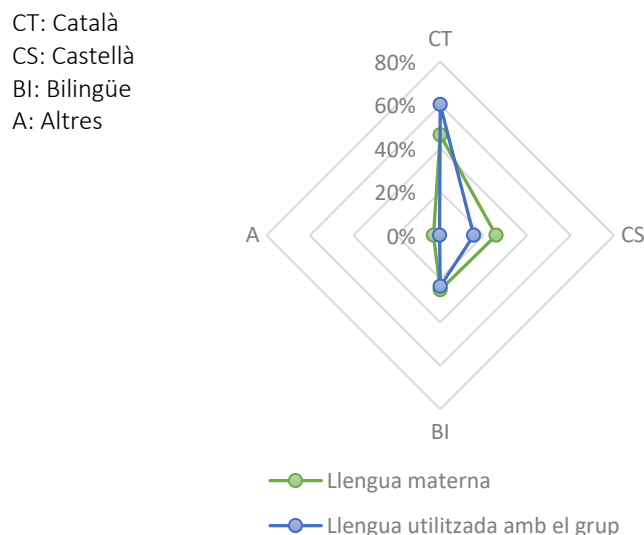


L'altra diferència notable en aïllar les dades per categories la podem observar en la categoria C, que mostra, proporcionalment, una major presència del gènere masculí - ♀:45,5%/♂:54,5%/A:0,0%. Naturalment, hem de tornar a recordar que el model neopenedesenc és el més minoritari –estimem que representaria un 10,6% de les colles- i, per tant, la mostra és també la més escassa, però en aquest cas l'observació durant el treball de camp, amb la qual hem pogut comprovar la presència de més homes que dones en aquests grups, ratifica aquesta tendència.

9.1.5. Procedència i llengua

Si una cosa és evident en la procedència territorial dels membres de les colles és que no és en absolut un reflex dels llocs d'origen de la zona en què s'ha desenvolupat la recerca. Mentre que al Barcelonès hi habita un notable percentatge de població migrada, el 90,5% dels membres dels grups és nascut a Catalunya. De les persones enquestades restants, un 2,1% prové d'altres zones amb presència de la parla catalana i un 4,0% de zones de l'estat espanyol sense presència del català. Del 3,3% restant, un 1,5% provenen de països de la Comunitat Europea i, per tant, la representació de països extracomunitaris es limita a un 1,8%, un percentatge evidentment diferent de la realitat social de la zona geogràfica. Pel que fa a la llengua materna, la llengua catalana ho seria en el 46,2% dels casos, la castellana en el 25,7% i el 25,1% es declararien

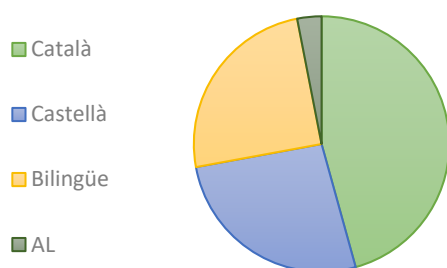
bilingües, mentre les persones que tenen altres llengües maternes representarien un 3,1%. Tot i així, les dades no es comporten de manera paral·lela pel que fa a l'ús de les llengües dins les colles, atès que el català és la llengua d'ús habitual dins el grup per al 60,2% dels enquestats, mentre que el castellà ho seria del 15,9% i el 17,8% les utilitzarien les dues indistintament.



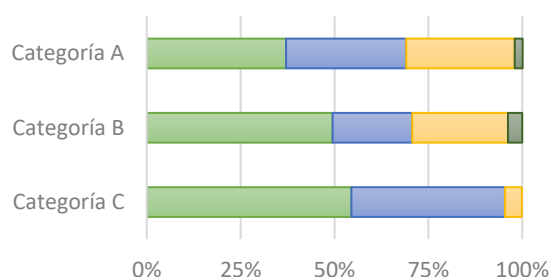
Tant el fet que una majoria tan acusada dels membres d'aquests grups siguin nascuts a Catalunya com la diferència entre la llengua materna i la llengua efectivament utilitzada en el si de la colla ens condueixen a una ràpida associació d'aquest tipus de grups amb el fet identitari. Recordem, en aquest sentit, que "participar d'una de les nostres tradicions" era un dels motius per incorporar-se al grup que comptaven amb més adhesió en les respostes dels qüestionaris, una motivació que pot estar potenciant la incorporació de persones que se senten interpel·lades per un projecte amb una càrrega simbòlica en favor de la catalanitat, però que pot alhora estar generant un rebuig en altres col·lectius.

Naturalment, un filtratge de dades al qual hem estat molt atents és el de llocs d'origen i llengües per categories, preguntant-nos fins a quin punt l'elecció d'un o altre model podia dependre d'un major o menor sentiment etnicitari lligat al lloc de naixement o a la llengua materna, i el cert és que les diferències existeixen. Pel que fa al lloc d'origen, les diferències són subtils i poc significatives, però les dades respecte la llengua materna sí que presenten una tendència.

Dades globals:



Dades per categories:

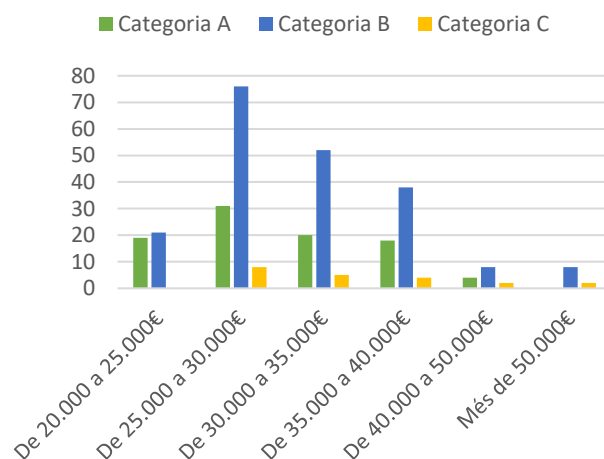


El percentatge pel que fa al català com a llengua materna, per exemple, és del 37,1% en el cas del model parabrasiler, del 49,5% en el cas del pentafònic i del 54,5% en el cas del neopenedesenc, i pel que fa a l'ús del català com a llengua habitual a la colla els percentatges són, respectivament, del 47,4%, el 66,3% i el 59%, unes proporcions que semblen no encaixar amb les que vèiem respecte a la llengua materna, però que en canvi sí que semblen relacionades amb el lloc d'origen dels membres (podeu veure el detall de les dades a [Bloc 1: Perfils](#), dins l'[Annex 6: Resultats dels qüestionaris](#)). Ara bé, l'observació realitzada durant el treball de camp ens obliga a evitar la temptació d'acomodar-nos en els paral·lelismes que semblen extreure's d'aquestes dades, atès que la realitat de les colles s'ha mostrat molt diversa. És a dir, que en totes les categories podem trobar grups amb un clar domini d'una o altra llengua materna, i tot sembla indicar que, malgrat no podem negar categòricament la possibilitat d'una tendència per models, les diferències pel que fa a la llengua es troben relacionades, a la fi, amb zones geogràfiques. Així, una colla situada en una zona de majoria castellanoparlant presenta una majoria de membres castellanoparlants, mentre que una que se situï en una zona amb més presència de catalanoparlants mostrarà la tendència contrària, per la qual cosa ens cal mantenir en suspens l'assimilació que model d'acompanyament i llengua caminen de la mà.

9.1.6. Nivell econòmic

Un problema similar el tenim quan intentem analitzar el nivell econòmic, però en aquest cas, a més, tenim el problema que l'única dada al respecte des d'un punt de vista de l'individu és una projecció a partir de la mitjana d'ingressos segons codi postal (Agència Tributaria, s.d.; Expansión, s.d.). Analitzant quantitativament a partir d'aquesta font no es dibuixen uns patrons clars per categories ni tampoc quan prenem les dades en global, la qual cosa resulta perfectament comprensible si tenim en compte que l'elecció de la mostra ha prioritzat una representació equilibrada per models per sobre de la representació territorial, alhora que el fet que resultés impossible contactar exitosament amb alguns grups va provocar en el seu moment que hi hagués

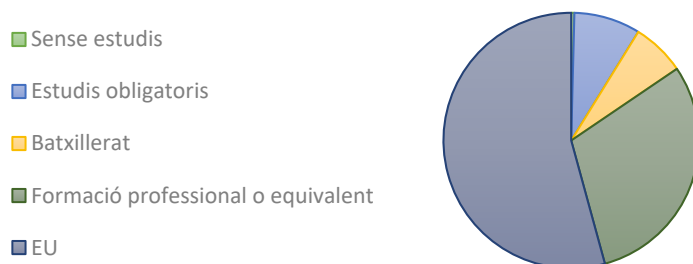
zones infrarrepresentades. Tot i així, ens cal precisar que, així com la infrarrepresentació es deu en alguns casos als problemes per accedir a les colles, en d'altres estan relacionades amb una escassetat real de grups de foc. Seria el cas, per exemple, dels residents en zones amb trams de poder adquisitiu més alt, que, com podem veure, compten amb una escassa representació pel que fa a enquestats i enquestades, però de manera clarament vinculada a la poca presència de colles en aquestes zones.



Per tant, i deixant ja de banda les dades extrems dels qüestionaris, és força evident una distribució no homogènia dels grups en la zona en què s'ha centrat la recerca, però també la representació dels diferents models, amb diferències que podem considerar notables entre els models parabrasiler i pentafònic. Així com el model pentafònic és especialment present a l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona i Sant Adrià de Besòs, el parabrasiler és pràcticament inexistent a l'Hospitalet de Llobregat, present a Barcelona –especialment a la zona nord-est-, i dominant a la zona de Santa Coloma de Gramenet i Badalona (podeu veure aquesta distribució geogràfica a l'[Annex 2: Plànol de dispersió geogràfica dels grups](#)). Això significa, efectivament, que els grups del model parabrasiler -i especialment els inclosos en la subcategoria AA- estan relativament agrupats en zones amb mitjanes d'ingressos baixes, però hem d'evitar la temptació de sobreentendre que l'apropiació d'un o altre model és fruit únicament d'aquest factor, perquè les diferències són en realitat molt poc pronunciades i hi ha moltes altres variables en joc. Un molt bon exemple ens l'ofereix l'Hospitalet de Llobregat, on és molt més senzill vincular el fet que la majoria comparteixin model -en aquest cas el pentafònic- i gran part del repertori a les relacions que històricament s'han donat entre colles.

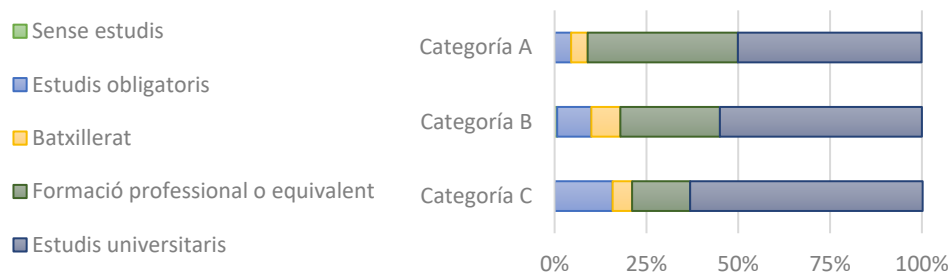
9.1.7. Capital cultural

Un problema de similars característiques el trobem en provar d'analitzar la distribució de capital cultural des del punt de vista de les dades quantificables. En aquest sentit, les úniques dades a la nostra disposició són les extretes del qüestionari sobre el seu nivell de formació acadèmica i que ens parlen, atenent tan sols a dades relatives a edats de 22 anys o superiors, d'un 59,6% de membres amb estudis universitaris seguit d'un 33,0% amb algun tipus de formació professional.



Parlem d'un grau de formació elevat si jutgem a partir de les dades oficials (Ministerio de Educación y Formación Profesional, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, s.d.) que comptabilitzen, a Catalunya, un percentatge de població amb estudis superiors -graus de formació professional i titulacions universitàries- del 42,4% en les edats compreses entre 25 i 64 anys. Sens dubte, aquesta diferència s'explicaria en part per la mitjana d'edat als grups, però cal tenir en compte que, altre cop a partir de les dades de l'INE, la mitjana a Catalunya se situaria en un 51'6% per a les edats compreses entre 25 i 34 anys, mentre que al col·lectiu que ens ocupa aquest percentatge ja és superat tan sols pel de les persones amb titulacions universitàries. Estaríem parlant, doncs, d'un col·lectiu amb un nivell de formació notablement superior a la mitjana.

Les dades presenten també diferències en ésser filtrades per categories, malgrat aquestes requereixen, altre cop, de certa prudència en la seva interpretació. És possible observar, per exemple, una tendència a un menor percentatge de membres amb estudis superiors en desplaçar-nos des de la categoria A cap a la categoria C.



És fàcilment identificable, també, una diferència clara entre categories pel que fa a l'elecció entre estudis universitaris –A: 50,0%; B: 55,0%; C: 63,3%- i altres tipus de titulacions –A: 40,9%; B: 27,1%; C: 15,8%-, de manera que es produeix un moviment invers a mida que anem d'una categoria a l'altra i les categories on veïem un percentatge més alt de membres sense estudis o amb estudis obligatoris són alhora les que presenten un percentatge més alt amb estudis universitaris. No tenim per a aquestes variacions una resposta clara, i podria estar relacionada, per exemple, amb la distribució de les edats, segons quines haguessin estat en el seu moment les tendències en quant a formació per a cada grup d'edat, però respondre això correctament voldria d'una anàlisi molt profunda que aquí no hem considerat escaient. Tot i així, i pel que fa per exemple a la tria dels estudis universitaris, també ens hem de preguntar si el poder adquisitiu, molt relacionat amb aquests, pot ser un factor també relacionat amb els diferents models d'acompanyament musical. Ara bé, també cal tenir en compte que aquesta relació, tan clara en aparença, no presenta una correspondència quan prenem les dades per subcategories, sinó que, ben al contrari, aquestes mostren un comportament aparentment capriciós i desconnectat d'una tendència general que semblava clara. Aquest factor tan sols pren sentit quan observem les dades de cada colla i veïem que el nivell formatiu depèn molt de cadascuna de les formacions, la qual cosa és evidentment relacionable amb el nivell de poder adquisitiu de la zona on aquesta desenvolupa la seva activitat. És a dir, que les correspondències entre models d'acompanyament i formació acadèmica existeixen, però aquesta correspondència és paral·lela al poder adquisitiu de la zona on ens trobem, la qual cosa, i malgrat un relatiu desviament a partir dels models, depèn a la fi de la colla en què ens fixem.

9.1.8. Adscripcions polítiques

Les adscripcions polítiques són per a nosaltres un altre factor sens dubte important, però hem de reconèixer que altre cop ens hem de basar en dades indirectes. És a dir, que no hem preguntat als membres de les colles per les seves idees i conviccions polítiques o, com a mínim, no en el sentit més transparent del terme si tenim en compte que les idees sobre la importància de la

identitat o de la tradició no deixen de ser, a la fi, posicionaments polítics. La deducció de les adscripcions polítiques dels subjectes que formen part de l'objecte d'estudi no deixa de suposar, doncs, un procés de tipus molt intuïtiu que no sempre es basa en dades que puguem demostrar empíricament, però sí que hi ha alguns indicis que ens permeten realitzar, malgrat amb prudència, certes asseveracions.

Segurament la que requereix de menys prudència sigui la que té a veure amb el perfil catalanista, atès que parlem ja d'un entorn on es defensa i es promou de manera molt evident la cultura catalana. Com veurem més endavant, el més corrent no és sentir parlar directament de la "cultura catalana" ni de la "tradició catalana", i és més habitual sentir parlar de "la nostra cultura" -o "la cultura"- i de "les nostres tradicions" -o "les tradicions"-, però en un context on tothom és sabedor de participar i promoure manifestacions culturals que tan sols es donen amb aquesta forma en una zona geogràfica concreta. D'altra banda, els darrers anys s'ha tornat habitual que les colles de diables i bestiari de foc prenguin posicionaments clars molt vinculats als moviments sobiranistes, la cara més visible dels quals segurament sigui la participació de colles de diables o bestiari de foc, i precisament en especial dels tabalers i les tabaleres, en tot tipus de concentracions d'aquest tipus. Aquests actes, especialment des de la manifestació del 10 de juliol de 2010 en contra de la resolució del Tribunal Consitucional sobre el nou Estatut d'Autonomia, compten amb la presència habitual de colles castelleres, conjunts de gralles i, també de manera molt clara, conjunts de percussió vinculats a grups de foc o, cal dir-ho, també sovint sense cap vinculació. Quan aquests grups hi participen, a més, ho fan de manera molt general amb l'abillament habitual, el que els identifica com a colla, la qual cosa revela un clar posicionament com a entitat. Alhora, i si bé aquests temes no resulten centrals en la comunicació de la colla amb el seu entorn, sí que apareixen de vegades comunicats oficials de les entitats, especialment a través de les xarxes socials, en ocasions especialment significatives. En podem trobar nombrosos exemples quan ens remuntem a esdeveniments d'especial rellevància política, com els dies anteriors al referèndum de l'1 d'octubre de 2017 -quan moltes colles van defensar públicament el dret a vot-, els dies posteriors -quan les colles es van posicionar de manera molt clara contra el paper de l'estat espanyol- o amb l'empresonament de líders del moviment sobiranista -que van rebutjar de manera molt frontal.

Ara bé, cal tenir en compte que aquest catalanisme sembla presentar-se en diferents formes i, possiblement, graus. En els posicionaments com a colla les formes són normalment similars entre elles, i són sovint molt clares quan es parla de temes relacionats amb drets col·lectius, però mai veurem recolzament directe a cap partit polític i molt rarament un posicionament explícit, per exemple, sobre la independència de Catalunya, tot i que sovint aquest posicionament es pugui

sobreentendre. Altra cosa és quan ens referim a opinions individuals i, malgrat en cap moment hem ideat preguntes al respecte, cal tenir en compte que tot el treball de camp ha estat realitzat durant en una època en què l'estatus polític de Catalunya i la seva relació amb la resta de l'estat era una tema de conversa recurrent, i per tant en molts moments hem pogut presenciar converses sobre aquests temes, podent concloure amb prou claredat que, a títol individual, els tabalers i tabaleres de les colles són com a norma general catalanistes, sobiranistes i en la major part dels casos obertament partidaris de la independència de Catalunya, si bé en alguns casos amb certs matisos. D'altra banda, sembla evident que el tipus de catalanisme al quan es referim depèn, altre cop, de cada colla en concret, i certs factors com la llengua majoritària dins de cada entitat poden ser indicadors de diferents maneres de relacionar-se amb la identitat catalana, fins i tot tenint en compte que l'ús de la llengua catalana i la seva presència tenen importància, com veurem en breu, fins i tot quan aquesta no és la llengua emprada pels seus membres. Altre cop, la manera concreta en què aquest catalanisme -sembla que en general sobiranista- es presenta depèn molt de cada colla, de manera relativament relacionada amb la zona en què la colla desenvolupa la seva acció.

D'altra banda, existeixen també altres indicadors que ens permeten relacionar aquests grups amb les ideologies d'esquerres, si bé altre cop aquestes ideologies prendrien formes diferents. Ja hem parlat, per exemple, de la presència de grups de tabalers i tabaleres en manifestacions de tipus sobiranista, però cal recordar que són habituals també en altres tipus de reivindicacions públiques vinculades als moviments veïnals, ecologistes, feministes, etc. És cert que l'assistència a aquests actes, sovint massius, dona visibilitat a les colles, i també que resulten un escenari ideal per posar a prova els repertoris, però sembla clar que aquesta mateixa participació no la veurem en manifestacions a favor de la unitat d'Espanya o en contra de la immigració, per la qual cosa cal entendre que es tracta de posicionaments reals i compartits entre els seus membres. D'altra banda, el tarannà polític dels membres de les colles pot endevinar-se sovint en detalls com la indumentària, que inclou de vegades samarretes amb missatges polítics més o menys explícits i també, si parem atenció, en els adhesius que podem veure en alguns instruments, especialment quan aquests no són nous. Com si es tractés d'una maleta de viatges, alguns instruments donen fe de la participació –del tabal o de qui el toca- en actes reivindicatius vinculats de diferents maneres als moviments d'esquerres, i hi podem trobar tant símbols feministes, com lemes antimonàrquics, com missatges en contra del desallotjament d'una casa okupa. El simple fet que apareguin ja no tan sols en la samarreta d'una persona, sinó també en un instrument que és propietat de la colla i utilitzat per diferents persones, sembla un indicatiu prou clar que, malgrat no existeixin certs posicionaments explícits com a colla, sí que hi ha una acceptació general del

missatge per part de la resta de membres. Per posar un exemple, si observem en l'actualitat que el bombo d'una colla llueix una enganxina ja força descolorida amb una corona tatxada i el lema "M'importa una merda la boda de la infanta", podem entendre que aquesta ha sobreviscut a diverses generacions de tabalers durant més d'una vintena d'anys, des que es va utilitzar aquest lema el 1997 arran del casament a Barcelona de la Infanta Cristina, sense que ningú hagi posat en qüestió -com a mínim amb èxit- si era procedent que hi fos.

Un altre indicatiu clar d'aquestes posicions polítiques el podem trobar en les relacions històriques, però també actuals, entre els grups de foc d'aquesta zona i les associacions veïnals, el moviment escolta i els ateneus independentistes o llibertaris. Molts dels grups de foc actuals han tingut el seu origen en diversos d'aquests moviments, però podem confirmar que les relacions són encara sovint vigents, ja sigui perquè s'hi relacionen sovint en projectes o reivindicacions de barri o senzillament perquè comparteixen membres. Jordi Pablo (2000), en descriure el Correfoc de la Mercè i la importància de la seva expansió com a model de ball de diables, ja ens parlava de l'aparició de certs perfils, i ho feia de la següent manera:

"Possiblement, el valor més important d'aquesta nova activitat festiva és que ha estat detonant per fer sorgir tot un moviment associatiu juvenil de característiques úniques, que ha integrat en la festa, amb un paper de protagonistes, un sector de la població sovint marginat. El risc amb el foc, l'exhibició pirotècnica i la representació d'éssers monstruosos deuen haver tocat alguna fibra important de l'inconscient col·lectiu entre l'estètica punkie, els hippies desarrelats i el catalanista radical. El bestiari fantàstic ha estat durant segles una expressió col·lectiva de l'inconscient i tal com magistralment expressa Joan Perucho, 'l'aparició del monstre es produeix quan hi ha un desequilibri entre la raó i la vida, més enllà del sentit tradicional, i en el qual també es presenten aspectes de societats inquietants d'un pròxim futur.'" (p. 113-114)

Pablo es mostra sorprès per la presència de certs perfils que ell detecta a partir de paràmetres estètics que, efectivament, trobem més en un correfoc que en altres manifestacions considerades tradicionals dins de la mateixa àrea geogràfica, però a banda d'aquests paràmetres trobem altres indicis en comportaments concrets. Un d'ells seria, per exemple, l'adopció de la característica dels moviments *punk* d'utilitzar la lletra K per a qualsevol so /k/ i que veiem, per exemple, en alguns noms propis com el de l'Skamot Diabòlik o dels "Perkutas" -així ho escriuen ells i elles- dels Diables de Sant Andreu, i també hem vist en ocasions com en les estones posteriors a una actuació, ja amb una cervesa a la mà, de vegades es recorre també a pràctiques com corejar junts cançons pròpies d'aquesta cultura. Ara bé, i si bé certes pràctiques es poden

identificar amb col·lectius molt concrets, altres són relacionables amb moviments i sectors més amplis, en general també ideològicament posicionats, com en fixar-se en detalls com el molt estès ritual de comprar llaunes de cerveses per a les esperes prèvies a una actuació. Així com apareixen certs diferents rituals -el cigaló, el *quinto* al bar, la bota de vi per al camí- precedint molts actes vinculats al concepte de cultura tradicional, en les actuacions de grups de foc -i si bé hi podem trobar molts membres de colles als bars dels carrers propers- és molt habitual trobar cercles de persones assegudes a terra amb llaunes de cervesa a la mà, molt sovint comprades en grans quantitats i compartides entre diverses persones. Aquest acte pren més rellevància quan fa anys que el consum d'alcohol en actuacions amb pirotècnia està expressament prohibit i, malgrat molts dels que en participen són tabalers i tabaleres, molts altres no ho són, a banda que cal recordar que es tracta d'un consum d'alcohol en llauna, realitzat a la via pública -molt perseguit, especialment a Barcelona, per les ordenances municipals- i en actes amb una presència notable de la Guàrdia Urbana. És a dir, que ens trobem davant d'una part del ritual que pot passar desapercebut, però que té un fort component simbòlic com a acte de desobediència col·lectiva i sabuda a una autoritat sempre present, però també com a marcador de classe en diferenciar-se d'altres pràctiques com el consum en una terrassa. Podem trobar altres marcadors, per exemple, en els vestits de diables i tabalers, en què certes colles contenen elements estètics que ens poden evocar col·lectius concrets -el *punk*, sí, però també altres com el *heavy*, també molt present- tant en el disseny original -logos, colors, iconografia...- com en el seu estat. No és estrany veure membres concrets o colles senceres amb els vestits foradats, notablement desgastats o amb les mànigues retallades, maneres de fer que sens dubte són plenament acceptades en molts grups de foc -de manera aparentment desconnectada del model d'acompanyament musical - i que rarament trobarem en colles d'altres tipus.

D'aquestes diferències en el comportament dels membres dels grups de foc i els de les colles d'altres tipus ens en parlava un testimoni relacionant-les amb l'origen de les primeres colles de l'àrea metropolitana, que estaria molt vinculat a la participació en certs moviments polítics:

“Si tu vens d'un moviment molt actiu, en la cultura popular *lo* més proactiu són els diables. Això és *lo* que jo penso. Clar, la cultura popular hi ha de les que són més... més moderades -no per dir de dretes, sinó més moderats- i més *destroyers*, i llavors tu tens els geganters, els bastoners, els dansaires, els grups de sardanistes... Clar, vas tirant, llavors arribes a geganters, arribes a bestiar i arribes a diables. Bueno, i els castellers estan al mig, perquè... Però no vull dir que siguin més de dretes i això, però la manifestació ho és, de més moderada, dins de tot. (...) Llavors els que han sigut molt més

anàrquics sempre doncs han sigut els diables. I llavors, diguem, és tot el reguitzell aquest. Clar, això dona unes diferents formes de ser.”

Ara bé, aquest testimoni ens parlava també de diferències, en un inici, entre les diferents tendències polítiques de les colles, atenent a motius relacionats amb les vinculacions polítiques dels seus membres fundadors, i de com aquestes diferències provocaven que unes colles es relacionessin més que altres pel senzill motiu que hi havia més afinitat amb la colla en què hi havia persones amb una relació prèvia:

“A les colles hi havia els que eren més nacionalistes, per exemple, i ells normalment les seves relacions les tenien amb els seus grups, i els que érem més internacionalistes, que teníem més relació, també. Clar que de vegades ens trobàvem, però no era *lo* corrent. Per exemple, nosaltres a Sants, a Sant Boi, a la Barceloneta... Anàvem cada any. Al Clot, anàvem cada any. Cada any, cada any. Perquè clar, érem gent que ens coneixíem i havíem muntat la nostra estructura.”

És a dir, que tot i que es parla d'una ideologia que podem entendre com catalanista i d'esquerres, hi havia diversitat respecte en què es traduïa exactament això, atès que les sensibilitats eren heterogènies. De la mateixa manera, malgrat fruit d'un context diferent i de manera mai explicitada, les colles actuals mostren també aquestes tendències catalanistes i d'esquerres, però també s'endevina una realitat diferent per a cada colla que, a més, no sembla tampoc homogènia dins de cadascuna de les entitats. Cal tenir en compte, també, que el fet que concloquem que existeix de manera molt clara una tendència no implica necessàriament que totes i cadascuna de les persones s'hagin de sentir representades per aquestes etiquetes, alhora que molts comportaments de persones o grups concrets, tal com veurem més endavant, mostren de vegades direccions contràries, com en el cas de certs discursos sobre la cultura pròpia que s'acosten de manera molt clara als pressupòsits del catalanisme conservador, o fins i tot d'asseveracions sobre els préstecs culturals que de vegades podríem considerar en el llindar de la xenofòbia. Però aquest tema el tractarem a fons més endavant.

9.2. Lèxic

Un altre factor clau per a l'anàlisi dels grups ha estat l'ús que fan del llenguatge oral. Semblava clar que, sí volíem comprendre el fenomen que investigàvem, tant important era el que els seus actors deien com el com ho deien. No s'ha dut a terme, però, una anàlisi profunda que tingui en compte certs elements sens dubte interessants –com els registres, el recolzament en el

llenguatge corporal, etc.-, atès que la tasca hauria estat molt més difícil i, naturalment, desbordava la base teòrica amb què es comptava. Ens hem limitat, per tant, a una anàlisi del lèxic específic utilitzat.

Al [Glossari](#) annex s'hi ha inclòs una gran quantitat de vocabulari, sovint per tractar-se de paraules de tipus tècnic de l'àmbit de la percussió i que el lector o la lectora no té per què conèixer prèviament, però també sovint per constituir un vocabulari específic i propi d'aquests conjunts de percussió o dels grups de foc en general. Tot i així, en certs casos l'ús que es fa del llenguatge, i la tria d'una o altra paraula per referir-se a un concepte en concret, ens pot oferir molts indicis de cara a respondre les preguntes que ens hem formulat. El que segueix a continuació és un recull de les especificitats que hem considerat rellevants des d'aquesta perspectiva.

9.2.1. El col·lectiu, els models i els repertoris

De manera força majoritària, els membres de les formacions que acompanyen grups de foc, i també la resta de membres del grup de foc, anomenen “tabalers” o “tabaleres” les persones que s'ocupen de l'acompanyament musical, i de vegades “percuss”, mentre que no s'observa gairebé l'ús de “percussionistes” i pràcticament mai el de “timbalers”. Tot i que aquesta informació haurà de ser matisada en parlar del sentit de la paraula “tabal” en el model pentafònic, podem dir que el terme “tabalers” és d'ús força generalitzador, podent servir com a exemple la participació en “tabalades” dels conjunts de model parabrasiler o el fet que alguns d'ells tinguin càrrecs com el de “vocal de tabalers”. Tot i així, també hem trobat un ús poc freqüent, però que pot ser rellevant, de “tabalada” com a terme que es referiria a qüestions d'estil, en el sentit que hi hauria grups – els de model parabrasiler- que farien “batucada”, mentre la resta farien “tabalada”.

El lèxic específic i diferenciador arriba quan aquests “tabalers” es refereixen al que nosaltres hem anomenat models. En aquest sentit, es parla dels que fan “samba” o, sobretot, “batucada” per referir-se als grups de model parabrasiler, i de vegades, en un sentit que normalment s'entén com a pejoratiu, de “samberos” o de “batuqueros”. D'altra banda, hem vist també com són d'aparició freqüent termes que, tot i no ser d'ús habitual, tothom comprèn ràpidament i que es caracteritzen per simplificar-ne les característiques, com el fet d'anomenar-los “txiqui-txiqui” o “carnaleros”. També hem vist en alguns casos com el terme “batucada” s'utilitza, prenent una connotació que es dedueix negativa pel context, per referir-se especialment als grups amb característiques pròpies del model parabrasiler però no vinculats directament a grups de foc. És a dir, que una mateixa persona pot parlar de “colla”, o de “grup de tabalers” o “de percussió”, per referir-se a un grup de model parabrasiler vinculat directament a un grup de foc, però parlar d'una “batucada” quan parla, per exemple, d'un grup contractat per una colla.

Pel que fa al grups del model pentafònic, es diu normalment que fan “tradicional”, “tradi”, “toc tradicional” o, darrerament i poc freqüent, “toc tradicional de correfoc” –aquest darrer cas tan sols des del propi model-, i per als grups que toquen aquest tipus de repertori s'utilitzen en general els termes de “tradicional” o “tradis”. Tot i així, ens hem trobat també amb algun cas en què des del model pentafònic es deia estar fent “batucada”, alhora que algun cas de membres de formacions de model neopenedesenc que estaven entenent com a “batucada” –mai “samba”- tant el que es feia dels del model parabrasiler com des del pentafònic. En el cas de referir-se al model pentafònic, no trobem paraules que s'utilitzin en general de manera pejorativa i, si algú en parla amb aquesta intencionalitat –cas molt menys freqüent que l'invers-, normalment el matís es nota en el to o, directament, ja en l'ús de terminologia no específica i no vinculada a les característiques del model en si: “plastes”, “listos”, etc. El cas del model neopenedesenc és molt similar al del pentafònic, i en aquest sentit també són “tradicional” o “tradis”, malgrat trobem sovint una diferenciació de grau: “aquests són tradicionals tradicionals”, “molt tradicionals”, etc. En el cas del repertori, també se l'anomena “tradicional”, “tradi” o “toc tradicional”, amb una mica més de presència d'aquest darrer terme que en el cas del pentafònic, mentre que mai s'ha observat, per ara, que se l'anomeni “toc tradicional de correfoc”.

A les peces que integren els repertoris se les anomena en general, de manera compartida entre models, “temes”, “ritmes” o “cançons”. La paraula “toc”, d'ús habitual quan es parla del model penedesenc, és pràcticament d'ús inexistent –amb excepció d'algun ús en el títol d'algunes peces- tant en el model parabrasiler, com en el pentafònic, com en el neopenedesenc, malgrat aquest darrer n'emuli els paràmetres més visibles.

9.2.2. Paraules traduïbles i no traduïbles

Una de les particularitats del llenguatge parlat d'aquests conjunts de percussionistes, però també dels grups de foc en general, és l'existència de paraules no traduïbles, és a dir, de paraules que es diuen en català sempre i sigui quina sigui la llengua que està utilitzant la persona que parla. En alguns casos aquesta omisió de la traducció es podria deure al desconeixement de l'equivalent exacte en l'altra llengua, com en el cas del “botafoc”, però molt sovint això passa en termes que tindrien una traducció més o menys clara i coneguda en llengua castellana. Trobem, per exemple, que una colla és sempre una “colla”, i la paraula “grupo” només es fa servir en formacions en què en català també s'utilitza la paraula “grup”. Els tabals gairebé sempre són “tabals”, i si se'n parla en castellà s'acostuma a parlar de “los tabals” i molt poc sovint de “los tambores”, de la mateixa manera que els dracs i diables no són normalment “dragones” ni “diablos”. En una ocasió, quan vam explicar a una colla que algunes de les conclusions a les que s'anava arribant amb la recerca

serien exposades en un congrés a Madrid, l'afirmació va provocar rialles i tot tipus de bromes, però en cap cas posant en dubte si el tema podia ser d'interès o ben rebut, sinó senzillament fent al·lusions a l'ús del llenguatge: "I de què els parlaràs? De *los diablos*?" De vegades una anècdota resulta més explicativa que una desena d'exemples, però, a més, la pregunta era totalment encertada, perquè cal reconèixer que les vegades que hem parlat en congressos sobre aquest tema –i aquí es fa molt visible fins a quin punt qui duia a terme la recerca comparteix la perspectiva èmica amb els actors de l'objecte d'estudi–, provar de traduir aquestes paraules ha resultat significativament incòmode, i s'ha optat finalment per oferir una traducció inicial per passar després a parlar de "diables" i de "dracs".

Les experiències viscudes al marge d'aquesta recerca ens permeten afirmar que aquesta manera d'expressar-se té clars paral·lelismes en la resta d'entitats dedicades a manifestacions culturals que es desenvolupen en l'espai públic i lligades a la idea de tradició, en què es parla amb absoluta naturalitat de "*los castells*", "*los gegants*", "*los grallers*", etc. Sens dubte, aquest comportament és un clar indicatiu de fins a quin punt l'ús de la llengua catalana, com a mínim per a certa terminologia, esdevé un símbol identitari en aquest tipus de grups, fins i tot des del punt de vista de l'individu castellanoparlant. Malgrat el castellà és un idioma molt utilitzat a les colles, i en moltes d'elles d'ús majoritari, existeixen certes paraules que es mantenen en una llengua que hem d'entendre que se li considera pròpia. Ja hem parlat de com la identitat catalana ha tingut, des del moviment de la Renaixença, la llengua com un dels seus pilars fonamentals, però mai en tots els àmbits d'igual manera. En un inici, per exemple, els impulsors d'aquest moviment optaven per l'ús de la llengua catalana en la poesia, per recuperar les cançons que la utilitzaven, etc. És a dir, que era utilitzada en àmbits que es consideraven contenidors de l'essència del poble, però no, per exemple, per als textos de caràcter científic (Prats, 1988, p. 58-59). De la mateixa manera, les colles mostren un comportament irregular en l'ús de la llengua, força bilingüe en termes generals, però amb un clar domini del català per a alguns termes molt concrets. Podríem entendre, per tant, que en certa manera s'estan sacralitzant certs conceptes que identifiquen el col·lectiu. Prioritzant el català per a alguns elements, l'individu els identifica com a propis davant del grup: "*los diables*" no són uns diables qualsevols, que llavors podríem anomenar "*los diablos*"; "*los diables*" són, a la pràctica, els nostres diables. Però també podríem interpretar, invertint el camí, que el grau en què una paraula s'acostuma a traduir pot ser un bon indicador de fins a quin punt un element esdevé sagrat o no per al grup. En aquest sentit, els diables i dracs serien sens dubte els principals elements sacralitzats, els símbols d'identitat per excel·lència, mentre que altres elements, com els tabals, ho serien en menor mesura –malgrat, com veurem, uns més que altres– i altres elements aparentment gens, com la major part d'utensilis que, malgrat molt

específics, no tindrien un marcat caràcter identitari, atès que només s'utilitzen sense traduir en el cas dels que tenen una traducció pràcticament desconeguda per a la població en general.

Fora dels elements que aquí interpretem com a sagrats, el comportament lingüístic és tot un altre, no només en el sentit que s'accepta la traducció en la major part d'elements, sinó també perquè s'incorporen alguns elements en castellà i que mai es mostra interès per traduir al català, com els títols de moltes peces dels repertoris, i fins i tot l'apropiació de lèxic provinent de llengües estrangeres. Aquest segon cas és força general en les paraules brasileres adoptades, com els noms dels instruments o dels gèneres, però també d'altres elements relacionats amb el repertori, com l'anteriorment esmentada *chamada*, tècniques com el *virado*, etc. D'altra banda, cal dir que també existeixen, pel que fa a aquest tipus de lèxic, castellanitzacions –com la de “llamada”- i catalanitzacions –“girat” per al *virado* o “marcació” com a equivalent a la *marcação*. Aquestes adopcions o adaptacions són força característiques del model parabrasiler, en el qual sembla existir certa tensió entre l'emulació de les manifestacions culturals de les quals sovint beuen i una adaptació de diferents elements al propi entorn cultural, essent evidents les divergències entre l'elecció d'un camí o altre segons el grup al qual s'observi, però també de vegades dins el mateix grup. Però aquesta tensió quedarà més clara en parlar de la diversitat de nomenclatures a l'entorn de les instrumentacions.

9.2.3. Diversitat de nomenclatures en la instrumentació

Un dels trets més destacables pel que fa al llenguatge propi dels tabalers i les tabaleres és la nomenclatura a l'hora de parlar de la instrumentació, tant pel que fa als instruments pròpiament dits com pel que fa a la funció que compleix cadascun d'ells dins la formació. Per tal d'analitzar aquest lèxic, els resultats de l'observació han estat fortament recolzats pels del qüestionari, on s'havia inclòs una pregunta que interrogava els enquestats i enquestades sobre quin instrument tocaven a la colla i quins altres instruments hi havien tocat prèviament, alhora que es demanava que ordenessin els instruments segons una sèrie de criteris. Malgrat aquestes preguntes obeïen principalment a altres objectius, les respostes han estat molt útils per poder analitzar com es refereixen aquests instrumentistes als seus instruments.

La paraula “tabal” és d'ús totalment generalitzat per referir-se als instruments del model neopenedesenc, i rarament s'utilitza la paraula “timbal”, que sí que seria el terme més habitual per al mateix tipus d'instruments en el model penedesenc. En tot cas, s'estaria utilitzant el mateix terme per referir-se a instruments de característiques molt similars que, a més, compleixen tots la mateixa funció instrumental dins el repertori, però això és precisament la característica que

diferència de manera més visible aquest model i, per tant, el lèxic que es refereix a la instrumentació presenta formes molt més complexes en els models parabrasiler i pentafònic.

El model parabrasiler: assimilació vs. adaptació

En el cas de les formacions del model parabrasiler observem, per exemple, una instrumentació molt més variada. En aquestes formacions el lèxic propi passa generalment pel manteniment dels noms originals dels instruments, però que han passat en alguns casos per transformacions, ja sigui a través de diminutius –“repe” per al *repenique* o “contra” per al *contrasurdo*- o a partir de processos d’altres tipus, com les catalanitzacions o castellanitzacions. Un cas paradigmàtic seria el del *tamborim*, que trobem sovint anomenat “tamborín”, o fins i tot “tamborí”, i el nom del qual va ser objecte de debat en diverses ocasions entre els destinataris dels qüestionaris. Altres vegades les diferències de nom estan relacionades amb una major o menor especificitat, i podem trobar instruments concrets anomenats amb termes més genèrics. Seria el cas habitual del terme “campana” per a l’esquellot, de “campanes” per a l’*agogô*, o de l’ús de “shaker”, que es podria referir a una gran quantitat d’idiòfons sacsejats- per referir-se a un *rocar*.

• <i>Repenique</i>	Repenique, repe
• <i>Tamborim</i>	Tamborim, tamborín, tamborí, tamborino
• <i>Agogô</i>	Agogô, campanes
• <i>Esquellot</i>	Esquellot, esquella, campana
• <i>Caixa</i>	Caixa
• <i>Rocar</i>	Rocar, rocalho, chocalho, shaker, shekere, txapes
• <i>Timba</i>	Timba, timbau
• <i>Surdo 3</i>	Surdo, cortador
• <i>Surdo 2</i>	Surdo, contrasurdo, contra
• <i>Surdo 1</i>	Surdo, zurdo

Pel que fa a la pronúncia d’aquests termes, s’utilitzen de vegades pronunciacions similars a les brasileres, però el més habitual és que aquesta estigui castellanitzada, com en el cas del *surdo* – /s’urðo/ en lloc de /s’uɦdʊ/- o del *repenique* –/repen’ike/ en lloc de /ɦepin’ikɪ/.

També hem vist com, sovint, existeix una assimilació entre el nom de l’instrument i les seves característiques organològiques, i fins i tot en algun moment la característica organològica – “campana”, “shaker”...- esdevé nom. Trobem algun cas, però, en què existeix una clara relació entre el nom donat i la funció que desenvolupa la seva secció instrumental. Segurament el cas més clar sigui el dels *surdos*, que apareixen sempre en tres mides diferents que equivalen, ahora,

a tres funcions diferents anomenades normalment *surdo*, *contrasurdo* i *cortador*, la qual cosa crea de vegades confusió, atès que no sempre està clar, quan es parla de *surdos*, si es fa referència a tots els instruments que reben aquest nom o només als que compleixen una funció concreta. Aquesta ambigüitat entre característiques organològiques i funció instrumental ve acompanyada sovint d'una major complexitat en les formacions que utilitzen alhora *goliats* –i que per tant incloem en la subcategoria AB del model-, ja sigui substituïnt o complementant el *cortador*. En aquests casos, l'instrument pot ésser anomenat atenent a les característiques organològiques de l'instrument –“goliat”-, a la funció instrumental desenvolupada en el model parabrasiler –“cortador”- o a la funció instrumental que desenvoluparia en el model pentafònic –“greu”. Cal recordar que, en descriure les formacions de model parabrasiler que incorporaven *goliats*, i fins i tot quan la formació no compta amb *surdos* que facin funció de *cortador*, els *goliats* desenvolupen normalment una funció més propera a la del “greu” del model pentafònic que a la del “cortador” del model parabrasiler. Aquest darrer fet pot explicar per què en el model parabrasiler, i oferint encara una quarta possibilitat, el *goliat* també és anomenat de vegades “tabal”, però això apunta cap a problemes més complexos que requereixen d'una descripció prèvia de les nomenclatures del model pentafònic.

El model pentafònic: organologia vs. funció instrumental

El cas dels grups que compleixen les característiques pròpies del model pentafònic és força més complex perquè, malgrat la manera d'organitzar les seccions instrumentals és força compartida, la instrumentació efectivament utilitzada resulta molt variada. En aquest model, a més, existeix una ambigüitat major de cara a diferenciar si el nom de cada instrument es refereix a característiques organològiques o a la funció desenvolupada per la seva secció instrumental dins el repertori. Com ja hem explicat anteriorment, aquest model parteix generalment d'una distribució en cinc veus instrumentals, de les quals havien estat anteriorment les més allunyades la de caixa i la de bombo, mentre que la resta constituïen tres veus centrals –en el sentit que se situaven en el centre de l'espectre de freqüències- que eren anomenades “agut”, “mig” i “greu”. La primera notícia que tenim d'aquest tipus de nomenclatura és al repertori d'Atabalament. Si bé ja l'havíem pogut veure en les partitures revisades fa pocs anys, recentment hem pogut accedir també als papers originals que es van distribuir a les colles a finals de la dècada dels 90.²³ En aquestes partitures els instruments apareixen ja anomenats d'aquesta manera –“caixes”, “aguts”, “mitjos”, “greus” i “bombos”, sense precisar a quin tipus d'instrument es fa referència quan s'esmenten les tres veus centrals-, i cal contemplar la possibilitat que aquest

²³ Cal agrair la cessió d'aquesta valuosa documentació a en Joan Artés, membre de Percúdiu i dels Malignes del Guinardó.

ús de la nomenclatura sigui deguda en gran part a que ja s'estaven utilitzant instruments de diferent naturalesa dins de les colles. Cal afegir, com a recolzament a aquesta hipòtesi, que els dos únics instruments que s'anomenen en aquests documents a partir de les característiques físiques i no de la seva funció en el grup són la caixa i el bombo, que en aquell moment no tenien instruments que els substituïssin –els *surdos* no tenien encara presència a Barcelona, a banda d'algun cas molt concret en què es tenia, a més, dificultats per obtenir-los. Històricament, les tres seccions instrumentals centrals han estat ocupades per instruments amb característiques organològiques diferents segons la colla –tabals de tensió de corda o de vares, *toms* de bateria i, en els darrers anys, *repeniques*–, però també en altres casos combinant instruments de diferent naturalesa dins una mateixa colla o fins i tot dins una mateixa secció instrumental. Segurament això ha conduït a la utilització més comuna dels noms que es refereixen en origen a la funció instrumental –“agut”, “mig” i “greu”, que s'utilitzen normalment com a substantius i no com a adjectius– que els que es refereixen a característiques organològiques concretes, fins el punt que en alguns casos hem vist com una formació que funcionava amb alguna veu menys –per exemple amb caixa, bombo i dues veus centrals– continuava mantenint una nomenclatura que tenia en compte la no existent: “caixa”, “mig”, “greu”, “bombo”.

Aquest ús divers en la denominació segons característiques organològiques o segons funció instrumental s'observa de vegades, també, en els *surdos*, que sovint trobem anomenats “bombos”. Naturalment, podem pensar que en alguns casos senzillament es cregui que “bombo” és el nom de l'instrument en si, però hem trobat algun cas en què es combinaven els dos instruments i en què es parlava de “bombos” per referir-se a la secció instrumental i de “surdo” per parlar d'un instrument en concret, i fins i tot una colla en què els dos noms s'alternaven per a un sol instrument, i s'entenia per les converses que s'estava parlant de “surdo” per referir-se a l'instrument i de “bombo” per referir-se al paper que l'instrumentista executava: s'agafava el *surdo*, el *surdo* no sonava bé, però “el bombo fa així”, “això va després del bombo”, etc. Aquestes particularitats fan pensar que el sistema de nomenclatures a partir de funcions instrumentals podria ésser rellevant, pel que fa a les preguntes que ens ocupen, no tant quan es compleix la norma al cent per cent com quan aquesta és utilitzada tan sols parcialment, atès que hi ha una molt important quantitat de grups que actualment l'apliquen a uns instruments i no a uns altres, un comportament lingüístic que cal desgranar lentament.

En general, quan els membres dels grups parlen de “tabalers” o de “tabaleres”, es refereixen a tots els membres del grup, toquin l'instrument que toquin i en general sigui la instrumentació del tipus que sigui, malgrat amb una menor tendència a parlar de “tabalers” o “tabaleres” en els

grups del model parabrasiler que hem categoritzat en la subcategoria AA. Així ho hem comprovat en les observacions, però també és evident en els noms que es donen alguns d'aquests grups, com els Tabalers del Poble Sec –model pentafònic- o els Tabalers de Les Corts –model parabrasiler. Com a norma, s'utilitza el terme “tabals” quan es parla dels instruments en general, però no quan es parla de certs instruments concrets. No es parla mai d'un tabal per referir-se a un idiòfon, com un *rocar* o un esquellot, ni a un membranòfon que no es penja, com un *tamborim*, i en aquest sentit existeix certa correspondència amb l'ús que la població en general faria d'aquest terme, és a dir, com un membranòfon que es toca amb baquetes i generalment penjat, relativament en el mateix sentit –amb matisos segons la zona geogràfica- que es dona a la paraula “timbal”. A partir d'aquest sentit de la paraula “tabal”, les tres seccions centrals són anomenades de vegades “tabal agut”, “tabal mig” i “tabal greu”. Però aquest ús de la paraula “tabal”, que de vegades està identificant aquest terme amb tots els membranòfons que es toquen penjats, és més habitual que vagi lligat a una exclusió únicament dels instruments d'origen brasiler. És a dir, que un *tom* de bateria s'anomena “tabal”, però no un *repenique* ni un *surdo*. Per eliminació, els instruments que s'anomenen d'aquesta manera són els de tensió de corda, els de tensió de vares amb cercol de fusta i els *toms* de bateria.

La identificació de la paraula “tabal” amb les peces de bateria la vam trobar ja en una de les primeres entrevistes, quan demanàvem a un dels informants que ens proposés exemples de formacions que entengués que tocaven “tradicional”. Després de diversos exemples, l'entrevistat recorre a les preguntes per trobar-ne més:

“- Hòstia, m'estàs matant, perquè he perdut molt el contacte amb tots plegats, eh?

(...) Afortunadament n'hi ha força que... Collons, [redacted] encara toca?

- Sí.

- Però què toca [redacted]? Sí, toca amb tabals, no?

- Toca amb *jinbaos*.²⁴

- Veus? De puta mare. I [redacted], em fa l'efecte. O [redacted] ja ha fet el canvi?”

Veiem, aquí, una clara identificació de les peces de bateria amb la paraula “tabal” i, de retruc, com aquesta identificació ve acompanyada de l'assumpció que l'ús d'aquestes per a les tres veus centrals camina de la mà amb la idea tradicionalitat. Aquest ús lèxic és molt recurrent, però la relació del terme amb cadascuna d'aquestes veus instrumentals és diferent. En molts casos, els membres de les colles, quan se'ls pregunta quin instrument en concret toquen dins el grup,

²⁴ La paraula “jinbaos” es refereix als instruments de la marca Jinbao –una empresa xinesa dedicada a la construcció de bateries-, que, per tractar-se d'instruments molt econòmics, són utilitzats per moltes colles.

responen que toquen el tabal quan toquen *goliats* o *toms* de mida mitjana (12-14'' de diàmetre). És a dir, que parlen de "tabal" com a una secció instrumental quan aquesta compleix la funció instrumental que en general s'anomena "mig" o "greu", però mai quan compleix la d'"agut". La secció que compleix aquesta funció normalment pot ser anomenada "agut" o, fins i tot, "tabal agut", però mai és anomenada senzillament "tabal" com a secció. A més, quan aquesta funció és complerta amb un *repenique*, el nom de "tabal agut" desapareix i, molt sovint, també el d'"agut", passant a ser anomenat l'instrument, i la secció, senzillament "repenique". Podem deduir, d'una banda, que s'entén que l'instrument que fa funció d'agut, i que cal recordar que és, de les tres veus centrals, la que més ha variat el so amb els anys, no és un tabal d'igual manera que els altres, malgrat compleix la funció de "tabal agut"; és a dir, que no és un tabal, però s'assumeix que fa de tabal. D'altra banda, això no és així quan l'instrument és concretament un *repenique*, és a dir, l'únic instrument d'origen brasiler que podem trobar entre les veus centrals. En aquest cas, cal entendre que en certa manera es considera que deixa també de complir la funció, atès que sovint ja no és ni tan sols un "agut". Aquesta diferència es pot observar en moltes colles en què una de les tres veus centrals ha perdut el nom (*repenique/mig/greu*, *repenique/tabal mig/tabal*, etc.), però algunes nomenclatures de colles en concret resulten especialment reveladores, com la dels Diables de Sants, que anomenen els instruments que fan funció de mig i greu, respectivament, "tabal nena" i "tabal nen", unes denominacions que deixen un escàs marge a l'assimilació d'algun altre tipus de "tabal".

	Caixa	Agut	Mig	Greu	Bombo
• <i>Caixa</i>	Caixa	Agut			
• <i>Tom de 12"</i>		Agut Timbala			
• <i>Tom de 10"</i>		Agut			
• <i>Tabal de vares de 10-12"</i>		Agut	Timbala		
• <i>Repenique</i>		Agut Repenique Repe			
• <i>Tom de 12-14"</i>			Mig Tabal Nena		
• <i>Tabal de vares de 12-14"</i>			Mig Tabal Goliat mig		
• <i>Tom de 16" (o goliat)</i>				Greu Tabal Nen Baix	
• <i>Tabal de vares de 15-16"</i>				Greu Tabal	
• <i>Bombo de cercavila de 20-24"</i>					Bombo
• <i>Bombo "de cofradia" de vares</i>					Bombo
• <i>Surdo</i>					Surdo Zurdo Bombo Subgreu Mufla (quan duu sordina i fa funció de cortador)

D'altra banda, i tot i que els *toms* de mida mitjana i els *goliats* són els principals candidats a rebre el nom de "tabal", cal subratllar que, en realitat, aquest segon instrument és amb molta diferència el que rep més sovint aquest nom com a instrument concret. En moltes colles el nom de "tabal" substitueix el de "greu" o "tabal greu", esdevenint directament el nom de la secció: agut/mig/tabal, repenique/tabal mig/tabal, etc. Curiosament, això passa poc en grups que toquen amb tabals de tensió de vares, en què tots ells reben el nom de tabals d'igual manera, i força en

els grups que toquen amb *toms* de bateria. En aquests casos, molt sovint “tabal” sembla utilitzar-se com a sinònim de “goliat”, tal com hem anat veient als qüestionaris respostos per membres de grups de model pentafònic, però també tal com ens confirmava una conversa entre membres d’una colla de model parabrasiler mentre els responien.

“- ¿Cómo se llama ese instrumento mediano que tocan los Diables de Les Corts?²⁵

- Tabal.

- No, tabal no.

- Goliat?

- ¡Eso, goliat!

- Goliat i tabal és el mateix.”

Quan no és presa la paraula “tabal” com a sinònim de “goliat”, aquest instrument manté encara una posició privilegiada de cara a ser anomenat d’aquesta manera. Per exemple, un entrevistat que ens parla sobre el Concurs de Percussió de Barcelona i la seva divisió en categories ens explicava que des d’un principi “un tabal de bateria, o un *goliat* de bateria, o una timbala de bateria entrava com un instrument possible de tradicional del món del foc”, i aquí hi veiem tant l’ús de la paraula “tabal” per referir-se a les peces de bateria com l’ús de “goliat” com el primer terme que substitueix “tabal”, la qual cosa insinua, en aquest context, una identificació entre el model i aquest instrument en concret. Durant una entrevista a un membre d’un grup de model parabrasiler es tornava a fer evident, malgrat criticar-la, la relació entre aquests dos conceptes, però a més se sobreentenia que l’ús del *goliat* es pren com a instrument característic dels grups del model pentafònic, quedant en segon terme la resta d’instruments:

“La gent que es diu que toca tradicional (...) et fan ritmes que no són tradicionals, però els toquen amb tabals. Perdó, amb tabals no; els toquen amb *goliats*! Per tant, mentre toquis amb un *goliat* a mi no em diguis que toques tradicional.”

Tant l’assimilació conceptual entre “goliat” i “tabal” com el fet que el *goliat* sigui l’instrument assimilat com a característic del model que acostuma a anomenar-se “tradicional” ens condueix a la idea que el *goliat* –juntament amb els tabals de tensió de vares, que sovint s’anomenen “tabals tradicionals”- es vincula de manera força clara a la idea de tradició. Aquesta idea, a més, estaria recolzada pel fet que els únics instruments del model pentafònic que s’adopten des del model parabrasiler són, precisament, els *goliats*. Aquest tipus de grups han estat categoritzats

²⁵ Cal aclarir que els Diables de Les Corts anomenen la secció de *goliats* com a “mitjos”, ja que entenen com a “greus” la secció de *surdos* i com a “aguts” el *repenique*, la caixa, el *rocar* i els *tamborims*.

com a model parabrasiler perquè s'entén en general, des dels dos models, que “no fan tradicional”, però en canvi són molt sovint anomenats –i autoanomenats– “tabalers”, mentre que, com hem avançat, això passa molt menys amb els grups que hem inclòs a la subcategoria AA, que es diferencien dels de la subcategoria AB, a efectes pràctics, per no incloure aquests *goliats*.

Pel que fa als noms dels instruments brasilers, els membres d'aquests grups tendeixen també a assimilar-ne els noms originals, i també amb una pronúncia que tendeix a la castellanització. En aquest cas, a més, el *surdo* és anomenat de vegades /θ'urđo/, molt probablement per un error d'interpretació sobre el significat de la paraula, que equivaldria a “sord”.

9.3. Tipologies de relacions jurídiques

En el cas dels grups de percussionistes que ens ocupen, estem parlant en tots els casos, com a mínim si jutgem a partir de les nostres observacions, d'associacions sense ànim de lucre, i per tant estem davant d'entitats jurídiques sotmeses a l'obligació legal de disposar d'estatuts i de junta, que reben habitualment subvencions, que han de regir-se per pressupostos anuals i amb socis i sòcies que de manera molt general paguen quotes. Tot i així, existeixen certes diferències pel que fa a la vinculació al grup de foc que acompanyen i també, de vegades, pel que fa a l'accés dels nous membres.

Els tipus de vinculació amb el grup de foc són diversos i heterogenis, atenent a la realitat del teixit associatiu de cada zona i també a processos històrics que poden singularitzar molts casos, però sense presentar una correspondència entre tipologies i models concrets. Tot i així, hem de fer al·lusió a aquesta varietat, perquè de la relació jurídica amb el grup de foc en depenen factors molt importants en la vida de cada grup, com la presa de decisions, els organigrames interns i la relació amb altres ens.

Pel que fa a la vinculació amb el grup de foc, classifiquem aquestes formacions en tres grups:

- **Formacions integrades en el grup de foc.** Són formacions els membres de les quals formen part de la mateixa entitat jurídica que els membres cremadors o portadors.
- **Formacions associades al grup de foc.** Es tracta de grups de tabalers que constitueixen una persona jurídica diferent dels diables o la bèstia que acompanyen, però sota el paraigua d'una entitat mare que les engloba i en vehicula la relació.
- **Formacions independents.** Per independents entenem aquí les que, tot i acompanyar habitualment un grup de foc, no mantenen amb aquest cap mena de vinculació jurídica.

Existeixen certes relacions entre aquests diferents tipus de vinculació jurídica i els sistemes d'organització interna, tot i que no podem afirmar en absolut que trobem patrons fixes. Ben al contrari, cada grup presenta característiques pròpies, els mètodes de funcionament i els graus de relació són variats, i aquestes diferències no sempre caminen en paral·lel amb la relació de tipus jurídic. Sí que és cert que el grau de vinculació jurídica acostuma a anar lligat a una major o menor llibertat del conjunt a l'hora de prendre decisions, com a mínim pel que fa a aquelles que no involucren el grup de foc. Alhora, cal considerar com a element clau el fet que una formació no vinculada jurídicament al grup de foc funciona de manera autònoma pel que fa els seus pressupostos, la qual cosa significa que té absoluta llibertat pel que fa a les decisions sobre els seus ingressos i despeses, però alhora que s'ha de desenvolupar sense beneficiar-se –com a mínim directament- dels ingressos de l'entitat que acompanya.

Ens cal aclarir aquí que no semblen existir relacions entre aquestes tipologies i el model d'acompanyament escollit. De fet, els aspectes relatius a l'organització dels grups semblen no seguir pautes concretes pel que fa a aquests models, i en descriure els sistemes d'organització interna ens estarem referint, a la fi, a tendències generals comunes que podrem entendre que es presenten en tots els models. Si bé, com veurem, els aspectes organitzatius poden presentar-se sovint de manera heterogènia, aquesta heterogeneïtat no es relaciona amb el tipus d'acompanyament musical.

9.4. Organització interna

Quan parlem d'organització interna ens referim, en aquest capítol, a l'organització que té a veure directament amb el funcionament del grup de tabalers i tabaleres. Tot i que en els casos en què aquests grups es troben integrats en un grup de foc podríem considerar que quan parlem de coordinació entre tabalers i cremadors, per exemple, estem parlant d'organització interna, hem preferit referir-nos amb aquest concepte a l'organització pròpia del nostre objecte d'estudi, és a dir, del grup de tabalers. Cal dir que segurament alguns dels membres d'aquests grups –com a mínim els que ens han subratllat que “un tabaler també és un diable”- no compartrien aquest ús dels conceptes d'intern i extern, però aquí ens és útil perquè ens permet tractar tots aquests col·lectius, que no sempre comparteixen perspectives, a partir dels mateixos paràmetres.

Per comprendre els sistemes d'organització interna d'aquest tipus de grups és important tenir en compte que parlem de grups de persones que es veuen setmanalment. El més habitual és que realitzin, com a mínim, un assaig setmanal –de vegades dos- que pot durar entre una i tres hores, amb una durada molt compartida de dues hores. A aquests assajos cal sumar-hi les actuacions,

que no compten amb una periodicitat regular, però que en alguns períodes de l'any –que canvien segons el grup- esdevenen una activitat força constant. En aquest sentit caldrà diferenciar molt el grup de tabalers de la resta de la colla, que, si bé també té activitat –actuacions, reunions, treball de comissions, etc.-, aquesta no és en absolut tan intensa, com a mínim per a la majoria dels seus membres.

9.4.1. Repartiment de tasques

La major part dels grups, que compten amb una quantitat de membres que normalment va des de la desena fins a la trentena de persones, funcionen a partir de sistemes de repartiment de tasques i funcions que poden ser explícites o implícites. Diem que són explícites quan la funció a desenvolupar té un nom que el grup coneix i es nomena una persona o un grup de persones perquè les dugui a terme –el que s'acostuma a conèixer com a “càrrecs” o “comissions”- i implícites quan el desenvolupament d'aquestes tasques deriva de la iniciativa d'una persona o grup de persones que assumeixen una funció de la qual el grup pot ser conscient o no, però a la qual no es dona normalment un nom.

Pel que fa a les tasques explícites, i tot i que els grups presenten diferències entre ells, n'hi ha algunes de molt compartides:

- Direcció o coordinació musical, normalment anomenat director/a musical, cap de tabalers o comissió de direcció. És la persona o grup de persones que s'ocupen de la direcció dels assajos –seqüenciació, resolució de problemàtiques, etc. Normalment també realitza tasques de direcció en les actuacions al carrer, malgrat aquest aspecte es pot presentar en graus molt diversos.
- Coordinació general, sovint anomenat cap de tabalers o, senzillament, coordinació. És una figura que difereix molt entre colles, però que s'ocupa de la coordinació en aspectes més similars als de la secretaria –convocatòries, comunicació amb el grup de foc, etc. Un dels noms amb què apareix de vegades és compartit per la tasca de direcció musical, la qual cosa pot conduir a confusions tant a l'observador extern com als membres del grup no avesats al sistema de funcionament. A banda que aquestes funcions de vegades són compartides per una sola persona o grups de persones i de vegades no, cal tenir en compte que la tasca de direcció musical té molta visibilitat, atès que es desenvolupa visiblement durant l'assaig, mentre que la de coordinació té lloc normalment fora de l'assaig.

- Vocal de tabalers. És una figura específica dels grups que formen part de la mateixa entitat que el grup de foc que acompanyen, i que fa de representant del grup de tabalers i tabaleres en les reunions de l'entitat.
- Responsable de material o comissió de material. És la persona o grup de persones que s'ocupa, normalment, de la compra de material i del manteniment dels instruments.
- Responsable de xarxes socials. Normalment és una sola persona que administra els perfils del grup a les xarxes socials, on es publica contingut sobre properes actuacions, material fotogràfic o audiovisual d'actuacions recents, etc.

Aquestes són les tasques explícites més habituals i compartides entre grups, però de vegades en podem trobar d'altres de caràcter més o menys específic, com els responsables o les comissions de vestuari, de convocatòries, de coreografies o, fins i tot, algunes de destinades als actes lúdics i desvinculats de la tasca musical dels membres de la colla. Naturalment, els sistemes de funcionament i la quantitat de càrrecs o comissions varien en funció de molts factors, però el sistema depèn de manera molt especial de la quantitat de persones amb què es compta. Així, veiem per exemple que els grups que es mouen al voltant de la trentena de persones mostren un repartiment explícit de tasques molt més elevat que les que compten, per exemple, amb deu membres.

Pel que fa als càrrecs implícits, que poden ser alguns o, molt excepcionalment, tots, les tasques a desenvolupar i desenvolupades són, a grans trets, les mateixes. El més habitual és que existeixi certa quantitat de càrrecs explícits i que els implícits suposin una quantitat relativament petita de tasques a desenvolupar, i que aquestes siguin assumides voluntàriament per persones que, cal dir-ho, acostumen a tenir ja algun càrrec explícit. Sobre les problemàtiques que deriven dels diferents mètodes de repartiment de tasques en parlarem més endavant, atès que no podem fer-ho sense parlar abans dels sistemes de presa de decisions.

9.4.2. Presa de decisions

Els conjunts de percussionistes vinculats a grups de foc funcionen, en la seva gran majoria, a partir de sistemes de presa de decisions basats en l'horitzontalitat. Existeix, és clar, un imperatiu legal que obliga les entitats a escollir una junta amb una sèrie de nomenaments obligats -presidència, secretaria i tresoreria-, però l'existència d'aquests càrrecs no afecta normalment de manera directa els sistemes de presa de decisions en aquests tipus de grups pel que fa al propi funcionament intern. En el cas dels grups que constitueixen una entitat independent, la junta i els càrrecs que la formen esdevenen en certa manera simbòlics. La junta no es reuneix periòdicament, no es parteix de la seva composició a l'hora de prendre decisions i acaba tenint

repercussions tan sols a efectes de representació legal davant de l'administració. En el cas de les formacions que formen part d'una entitat més gran, l'entitat presa en el seu conjunt pot presentar ja altres formes, per la qual cosa reprendrem aquest tema en parlar de l'organització externa, i ens centrarem ara en la presa de decisions interna, és a dir, la que queda en l'àmbit del grup de tabalers i tabaleres. En aquest àmbit, i de manera força general, els acords i línies de treball que afecten el grup es consensuen a partir de reunions en les quals poden participar tots els membres i que presenten diferents nivells de formalitat: tant aviat podem trobar-nos amb reunions convocades com a tal, amb un ordre del dia preestablert, com amb reunions relativament espontànies que tenen lloc durant el tram horari previst per a l'assaig, malgrat els temes que s'hi parlen no acostumen a ser molt diferents.

Durant el treball de camp, tant pel que fa a les múltiples visites a assajos dutes a terme durant les primeres etapes de la recerca com en les observacions continuades en les darreres, hem pogut assistir a una quantitat considerable d'aquestes reunions, especialment de la segona tipologia. Parlem de reunions relativament espontànies perquè, evidentment, sempre són proposades per algú que, de vegades, ja arriba apuntant la necessitat de reunir-se per resoldre un problema o per compartir informacions, però hem vist també com les converses entre els membres del grup quan van arribant al lloc d'assaig acaben derivant sovint en una decisió col·lectiva de reunir-se per tal d'abordar un tema en concret amb tot el grup. Diem també que aquestes reunions tenen un baix nivell de formalitat en el sentit que no existeix normalment una convocatòria ni un ordre del dia previst en el sentit estricte d'aquests termes, i també perquè és habitual que aquestes reunions es realitzin asseguts a terra i que es permetin certs comportaments, com beure una llauna de cervesa. Tot i així, i malgrat parlem d'un nivell de formalitat baix, això no vol dir que aquestes reunions no impliquin tot un ritual amb protocols i llenguatges simbòlics clars.

Hem vist moltes vegades, per exemple, com en iniciar una reunió tothom seu a terra en rotllana de manera aparentment automàtica, la qual cosa suposa el coneixement profund d'un ritual interioritzat amb un llenguatge propi. La rotllana –sens dubte el format més comú– suposa igualtat en les posicions, una distribució no jeràrquica. El fet de fer-la a terra és, de vegades, l'única opció quan al lloc on s'assaja no es disposa de cadires, però hem vist també com, en espais amb desenes de cadires, el grup seia igualment a terra, per la qual cosa cal pensar en un valor simbòlic afegit. En el nostre entorn cultural, la rotllana a terra es relaciona amb la germanor, i en aquest sentit cal tenir en compte la vinculació que històricament han tingut, i tenen encara sovint, els grups de foc amb casals, esplais i agrupaments escoltes, per la qual cosa no s'ha de fer estrany que existeixin pràctiques i símbols similars. Ara bé, i tenint en compte el valor simbòlic de la rotllana, cal pensar també en les excepcions a aquesta. En alguns casos podem veure com alguna

persona es manté en una posició exterior a la rotllana, en una cadira o dreta, i com aquesta o aquestes persones acostumen a ser detentors de càrrecs explícits o implícits de direcció o coordinació, la qual cosa suposa també tot un símbol de diferenciació i de control sobre el col·lectiu. No podem obviar, tampoc, les vegades que la rotllana no és tal i, normalment progressivament, s'acaben dibuixant formes similars a un semicercle que apunten cap a una persona o grup de persones que centren l'atenció de la majoria. Tot i aquestes disposicions menys freqüents, que tant poden manifestar una voluntat de poder com una acceptació del mateix per part del col·lectiu, el cert és que en la major part dels casos les resolucions preses acostumen a arribar a partir de processos que faciliten força el consens, si bé és clar que sovint es tenen més en compte les opinions d'unes persones que d'unes altres, normalment en favor de les que fa més temps que formen part del grup.

També és evident que el fet que la major part de sistemes de presa de decisions es basin en un principi d'horitzontalitat no implica que efectivament aquesta sigui tal, i en alguns casos en què se'ns ha descrit el grup com a assembleari, o com un col·lectiu on tot es decidia entre tothom, la realitat en diferia molt. Una eina molt útil de cara a comparar sistemes de funcionament i de presa de decisions ha estat la concertació de cites amb les colles per tal de realitzar visites i entrevistes, una fase que *a priori* es contemplava com a prèvia a l'observació però que ha resultat cabdal per copsar detalls del funcionament d'aquestes. Així com en molts casos se'ns ha comunicat la necessitat de fer una consulta a tot el grup i l'intercanvi de comunicacions s'ha dilatat durant setmanes, en d'altres una primera conversa ha desembocat en una ràpida decisió sobre quan i on ens podíem reunir i concretament amb qui. Si bé és clar que aquest segon tipus de casos ha agilitzat la nostra tasca, també ho és que molt sovint es produïa una contradicció quan posteriorment els entrevistats o entrevistades ens explicaven que ho decidien tot entre tots els membres del grup. D'altra banda, aquestes contradiccions s'han reproduït també en algunes visites a assajos o reunions, on hem pogut comprovar com hi havia, a la pràctica, decisions preses per una o diverses persones i que es presentaven, o senzillament s'executaven, sense ser sotmeses a cap mena de discussió o obviant les veus discrepants. Malgrat aquests casos, però, el més comú és que les decisions unilaterals acostumin a donar-se tan sols en el desenvolupament de les tasques assignades a persones concretes, i a partir normalment d'unes línies mestres assumides pel grup, ja sigui perquè les ha debatut prèviament o perquè han estat heretades per inèrcia de generacions anteriors.

9.4.3. Assajos

Els assajos representen el gruix majoritari de l'activitat del grup. Es tracta d'assajos setmanals d'entre una i tres hores que normalment tenen lloc en dies laborables i no abans de les vuit del vespre, a excepció d'alguns grups que assagen els matins de dissabtes o les tardes de diumenge i que acostumen a coincidir amb les colles infantils o que accepten infants. Veiem aquí una primera característica d'adequació dels horaris a partir dels perfils dels membres –vespres per a adults per adequar-se a uns horaris habitualment no laborals i caps de setmana per adequar-se als infants-, però tampoc podem obviar la possibilitat que els horaris escollits acabin, a la llarga, per modelar els perfils.

La seqüenciació i la feina realitzada en un assaig depèn molt de cada grup, però en general podem dir que s'hi duen a terme dos tipus de tasca diferents:

- Manteniment del repertori. Es toca el repertori ja assumit pel grup en general, i serveix tant de repàs per als membres veterans com perquè els membres incorporats més recentment el vagin assimilant.
- Creació o assaig de nou repertori. S'assaja una nova peça, creada prèviament per algú o, en alguns casos, col·lectivament.

Direcció

Els assajos estan generalment –no sempre- dirigits en un o altre grau per una o dues persones que van decidint la feina a realitzar i la seqüenciació. Les seqüenciacions, com hem dit, són molt variables d'un grup a un altre, però el més habitual és que es toqui una peça i posteriorment es pari atenció a aclarir les parts en què alguna cosa no ha sortit com s'esperava, repetint-les si cal, i un cop resolt el problema es passa al següent tema. D'altra banda, també hi ha grups que dediquen una bona estona de l'assaig a treballar en profunditat un o dos temes per després dedicar els darrers minuts a tocar algunes altres peces més seguides, ja sense aturar-se a resoldre problemes.

El més freqüent és que els assajos tinguin lloc amb una disposició instrumental similar a la que té lloc en les actuacions, per la qual cosa la posició de qui dirigeix és variable d'un grup a l'altre depenent, especialment, de l'instrument que toca, però el fet és que la major part d'aquestes persones toquen instruments de caràcter solista, per la qual cosa les veiem normalment a primera línia i de cara a la formació. Hi ha també diverses formacions que tendeixen a assajar en rotllana.

Fins i tot en els grups en què se suposa que la direcció es duu a terme des d'un equip de persones, el més habitual és que durant l'assaig el rol de director o directora l'ocupi una sola persona que

és, alhora, qui es comunica amb el grup i a qui es dirigeixen normalment els seus membres quan tenen algun dubte o detecten algun problema a resoldre. És a dir, que com a observadors tindríem normalment la sensació que existeix una persona dedicada a la direcció i no pas un equip. Ara bé, no vol dir això que la comunicació durant un assaig sigui sempre unidireccional, sinó que sovint podem veure com altres membres del grup aclareixen dubtes als seus companys i companyes, especialment entre els que ocupen la mateixa secció. És a dir, que existeixen múltiples moments en què la comunicació entre la persona que dirigeix i el grup és substituïda o complementada amb la comunicació entre membres d'una mateixa secció instrumental, de vegades amb participació de persones d'altres seccions, normalment membres veterans, en un teixit de fils de conversa que de vegades es poden acumular i esdevenir un cúmul de processos de comunicació simultanis en seccions instrumentals diferents.

Un altre mètode de funcionament a tenir en compte, malgrat molt menys freqüent, consisteix a delegar part d'aquestes funcions a una persona externa al grup a canvi d'una remuneració econòmica. Es tracta d'una figura que les colles anomenen normalment "professor" –i ho diem tan sols en masculí perquè fins ara l'observació de presència femenina cobrint aquesta figura s'ha mostrat nul·la-, però que compleix normalment també altres funcions, atès que el suport no consisteix tan sols a transmetre coneixements teòrics i tècnics, sinó també a assegurar el manteniment del repertori, proposar arranjaments i fins i tot de vegades compondre peces. A la pràctica, molt sovint les tasques d'aquesta persona dins l'assaig resulten gairebé idèntiques a les del director o directora, substituint-ne la figura, malgrat aquest paper mantingut en els assajos passi a un membre del grup durant les actuacions.

Sistemes d'ensenyament-aprenentatge

Tot i que parlem, en termes generals, de dues tasques principals a les quals es pot dedicar el temps d'assaig –manteniment o creació/aprenentatge de repertori-, la primera d'aquestes tasques és la que acostuma a ocupar la major part del temps d'assaig, fins el punt que ens podríem passar mesos observant una colla sense veure cap nou procés de creació o, com a molt, assistir a un petit canvi en l'estructura d'una peça o algun dels seus patrons. Per entendre el perquè d'aquesta insistència en el manteniment cal recordar que la supervivència d'aquest tipus de grups depèn de manera molt clara de l'entrada regular de nous membres. El més freqüent és que aquestes noves incorporacions no tinguin coneixements instrumentals previs i, evidentment, desconeixen el repertori de la colla, per la qual cosa sempre hi ha uns quants membres del grup que es troben en procés d'assimilació del repertori, quan no la majoria. És a dir, que la vida del grup es troba constantment condicionada per un continu procés d'ensenyament/aprenentatge

en què uns quants membres experimentats han de garantir que els membres novells assimilïn el repertori i esdevinguin solvents en les actuacions el més aviat possible.

El sistema d'ensenyament/aprenentatge es basa en la transmissió oral. Si bé ja és força excepcional que un grup tingui escrit el seu repertori, la utilització d'aquestes transcripcions en els assajos és pràcticament inexistent. A canvi, els patrons i arranjaments s'expliquen o bé verbalment i amb un llenguatge onomatopèic o bé tocant-los, en un procés molt basat en l'aprenentatge a partir de la imitació. Malgrat sabem que en molts dels grups hi ha persones amb coneixements teòrics, la teorització dels patrons o del llenguatge musical –parlar de corxeres, de subdivisions, etc.- gairebé no s'observa, entenem que perquè el llenguatge teòric no és un llenguatge compartit, mentre que el llenguatge musical com a praxi o bé ho és o es pretén que ho sigui. No vol dir això que certs conceptes quedin oblidats; encara que aquests no es teoritzin sovint en el sentit que no es defineixen ni se'ls posa nom, sí que tenen una presència en la tasca desenvolupada durant l'assaig. Segurament l'exemple més clar tingui a veure amb el concepte de pulsació: tot i que no es defineix generalment el concepte i no es parla de la posició concreta respecte aquesta, sí que és habitual que quan un ritme no s'executa del tot correctament es recorri a marcar-la –normalment fent xocar les dues baquetes entre elles, però també és recurrent l'ús d'un esquellot- per tal d'encaixar-hi el patró. És a dir, que existeix un procés d'aprenentatge de les relacions entre els diferents patrons i les seves respectives pulsacions, però gairebé sempre a partir de mecanismes que es vinculen únicament a la seva posada en pràctica.

Ara bé, aquestes tècniques utilitzades, i si bé de vegades condueixen els grups a resultats que els són satisfactoris, condueixen en moltes altres a moments de frustració. Si bé ja hem deixat clar que no sempre hi ha membres amb coneixements teòrics en el grup, i que molt sovint aquesta mancança es resol a través de processos de comunicació merament intuïtius, també és cert que la transmissió dels respectius repertoris a la següent generació depèn en gran part de la destresa a l'hora de comunicar-los i d'oferir eines per al seu aprenentatge, i sovint la manca de recursos didàctics condueix a situacions difícils de superar. Això es fa evident de vegades en els grups que es basen únicament en la repetició com a única eina de transmissió i, quan la persona que ha de repetir un fragment mostra dificultats per fer-ho correctament amb aquest sistema, la manca d'alternatives condueix sovint a atzucacs i a acabar per deixar el problema sense resoldre.

9.4.4. Creació de repertori

Els processos de creació de repertori són diversos i difícils tant de sintetitzar com, fins i tot, de conèixer. Això és així no tan sols perquè l'observació ens pot conduir a hores d'observació de manteniment de repertori preexistent i a cap rastre de temps dedicat a la seva concepció, sinó

també perquè, quan preguntem als tabalers o tabaleres pel procés de creació del seu repertori actual, molt sovint en desconeixen totalment l'origen: "quan vaig arribar ja ho tocàvem". Això ens condueix a la conclusió que parlem de repertoris que acostumen a ser duradors i a passar d'una generació a una altra fins el punt que tot un grup pot acabar per estar desconnectat del seu origen, però també a la idea que no existeix un especial interès en conèixer aquest origen o, com a mínim, en fer-ne coneixedora la generació següent per part de les persones que generen o arranquen un repertori.

El rastreig d'alguns repertoris fins el punt d'origen ens ha ajudat a concloure que la creació de peces originals és no tan sols una pràctica escassa, sinó també relativament moderna, amb presència clara només a partir de finals de la dècada dels noranta i mantinguda tan sols per algunes formacions durant les darreres dues dècades. En la major part dels casos estaríem parlant d'adaptacions a partir de tot tipus de músiques, ja sigui de manera total o parcial, i en molts altres de traspassos de repertori d'una colla a una altra a partir de processos diversos i amb existència o no de rearranjaments. Altra cosa és si els membres de les colles són conscients d'aquestes adaptacions i dels traspassos de repertori, atès que ens hem trobat en múltiples ocasions amb tabalers i tabaleres que creuen estar tocant un repertori totalment genuí i exclusiu de la seva colla quan es tracta d'adaptacions i de repertori compartit.

La creació de nou repertori, ja es tracti de peces totalment originals o d'adaptacions que no han dut a terme altres colles, acostuma a ser una tasca desenvolupada per una o poques persones i que acostumen a coincidir amb qui desenvolupa les tasques de direcció musical, però normalment es tracta d'una tasca individual. De vegades estem parlant de propostes que s'escriuen amb un editor de partitures, però també hem vist altres processos, com l'enregistrament de les diferents veus en un telèfon mòbil, captures de pantalla a partir d'un seqüenciador o fins i tot ocasions en què la persona en qüestió s'ha limitat a retenir a la memòria les seves idees. En tot cas, aquestes propostes poden estar més o menys acabades, i tant hem vist casos en què la peça ja està concebuda i estructurada de principi a fi amb totes les seves veus com altres en què es tracta d'una sèrie d'idees que es desenvolupen en col·laboració amb la resta del grup durant l'horari d'assaig, malgrat les decisions finals acabin depenent normalment d'unes poques persones. Durant l'època en què la nova peça s'està concebant o està essent assimilada pel grup, aquesta tasca es tracta de manera força específica durant una quantitat d'assajos per, després, passar a formar part del corpus de repertori a mantenir.

Un aspecte dels processos de creació de nou repertori que ens ha cridat molt l'atenció és que, tot i que sovint la nova peça conté patrons extrets directament d'altres composicions, o fins i tot

adaptacions molt clares de peces procedents d'estils musicals molt variats, aquest origen no sempre s'explica a la resta del grup. No parlaríem, però, d'un plagi entès com un manlleu que s'oculta per considerar-se èticament reprobable, sinó que al nostre entendre és un detall al qual, senzillament, no es dona una especial importància. L'adaptació o el préstec pot no ser explicitat a l'hora de presentar la nova composició a la resta de la colla, però això no treu que la dada pugui sortir a la llum en una conversa posterior a l'assaig, o al cap d'un temps durant una conversa distesa i entre rialles o, senzillament, quan es pregunta a la persona que ha aportat la proposta. Sembla clar, per tant, que no existeix un especial interès en fer públic aquest manlleu, però sovint tampoc en amagar-lo, i aquesta posició condueix, per exemple, al fet que en els títols de les peces hi trobem posicions diferents, des de qui l'anomena igual que la peça d'origen –seria el cas del molt compartit *Matador* o del *Màgic* d'Atabalament- fins a qui l'anomena d'una manera totalment diferent –com en el cas de l'adaptació de *Take de Time* a *L'Honorable* de la Colla Vella de Gràcia o de *Jingo* a *Horta-Carmel* dels Tabalers de FOC-, passant per títols que hi remetent d'una o altra manera –com en el cas de *Nait Fait*, l'adaptació de *Night Fight* de Ku-kum-ku, o el *Rocky* de la Malèfica del Coll, adaptació d'*Eye of the Tiger*, de *Survivor* (1982). En tot cas, i a partir tant de l'observació del procés com de les converses amb els membres de les colles, el que sembla clar és que no existeix en gairebé cap cas preocupació pel concepte de propietat intel·lectual. Adoptar o adaptar repertori es viu amb naturalitat, i mai hem observat cap tipus de conversa al respecte de si el mètode es pot considerar lícit o de si la peça es pot considerar o no de la colla. La importància de la originalitat, així, passa molts cops a un segon terme, ja sigui perquè no es considera important o perquè es viu com un objectiu poc a l'abast, tal com ens explicava un membre d'una colla entrevistada:

“En aquest cas encara estem portant repertori *hereditat* d'altres anys, de la gent que hi havia aquí. Sí que anem fent modificacions, i ara mateix la nova línia que estem tocant estem agafant bàsicament Youtube, coses que veus tu pel carrer, coses que sents... "Hosti, m'agrada aquesta cançó de Metallica. Hòstia, apliquem aquest patró." I l'apliques, però és el que escoltes. És a dir, partim bastant, els que estem amb això, com a mínim en el nostre grup, que no crearem res de nou, sinó d'allò que et pot agradar, aquella llenya que pot seguir, que pot agradar... 'Hòstia, aquest *rimshot* em *mola cacho*, introduïm-lo en algun lloc.' I l'introdueixes. Però no és allò que diguis 'no, no, jo vaig a crear *algo* de zero', perquè, siguem conscients, no tenim ni idea de formació ni les capacitats per crear realment, a nivell de percussió, *algo* que no s'hagi creat. *Naltros* com a mínim.”

Efectivament, en una altra ocasió vam poder veure, per exemple, com un grup aturava un assaig per resoldre un dubte sobre la distribució de les veus en un tall, la qual cosa feia consultant un vídeo d'una altra formació a la plataforma Youtube, i de vegades se'ns ha explicat com aquest tipus de fonts havien servit per construir part del repertori. Però aquí ens trobem amb l'altra cara de la moneda, perquè aquest tipus de pràctiques també són vistes de vegades amb hostilitat des de la resta de colles. Se'ns han descrit casos, per exemple, en què els membres d'una colla s'havien incomodat en sentir-ne una altra que utilitzava algun dels seus patrons o talls, així com se'ns ha mostrat desaprovació davant de pràctiques com enregistrar el repertori d'un altre grup amb una gravadora, entenem que abans que fos habitual l'enregistrament massiu des de mòbils per part del públic en les actuacions. Per tant, i tot i que hi ha gran varietat de perspectives i reaccions al respecte, entenem que es considera molt diferent el fet de crear el repertori propi a partir de reproduir el que fa una altra colla, un procés que és considerat molt sovint en termes similars als d'un plagi, que a partir de qualsevol altra font.

El procés de creació dels repertoris, així com conceptes com el d'autoria o el de propietat intel·lectual, són cabdals per al problema en què se centra la recerca, precisament perquè afecten a les conceptualitzacions d'allò que es considera "tradicional" o "popular". En aquest sentit trobem dues posicions força diferents pel que fa al repertori, depenent de manera molt especial de si les peces en qüestió formen part o no d'un corpus general de repertori compartit entre colles. Pel que fa al repertori compartit, no existeix normalment una percepció que una colla toqui el repertori propi d'una altra, a excepció d'alguns casos en què es descobreix que es tracta de peces compartides per diversos grups. En aquest sentit, parlaríem d'un repertori que interpretem que s'entendria com a popular en el sentit que seria propietat de tothom, i que es diferenciaria de certs repertoris o certes peces que es consideren representatives de colles concretes i que per tant, tot i que no acostumi a explicitar-se, són considerades propietat d'aquestes colles. Això presenta un ventall de perspectives heterogeni i complex, perquè en tots els models hi ha grups que només toquen repertori compartit -amb o sense arranjaments propis-, grups que toquen un repertori que tan sols sona a la seva colla i grups en què apareixen simultàniament les dues tendències. En aquest context, doncs, podem trobar persones, o fins i tot colles, que semblen concebre que tothom ho ha de poder tocar tot en qualsevol moment, que no els fa res que algú toqui el seu repertori, i fins i tot que dediquen esforços a traspasar-lo a altres formacions de nova creació, la qual cosa evidencia un pensament que encaixaria molt amb el concepte de "cultura popular", però que podem trobar en tots els models d'acompanyament musical. Alhora, és habitual trobar també persones que conceben el repertori o part del repertori com

intransferible, sense que això tregui, i malgrat pugui resultar xocant, que s'estigui defensant aquest com a "tradicional" o com a "popular".

En tot cas, també és clar que l'aparent indiferència respecte l'autoria, quan es tracta d'adaptacions realitzades a partir de fonts externes a les colles -discos, televisió, cinema...-, constata un panorama que subratlla una idea de creació i apropiació col·lectives -o populars, si es vol. És a dir, que anonimitza sovint els autors, la qual cosa facilita a la llarga la percepció d'etiquetes com "popular" o "tradicional" aplicades al repertori. Però també cal dir que, sobretot jutjant a partir del repertoris escrits que hem pogut consultar, aquesta anonimització és efectivament així pel que fa a les fonts originals, però no pel que fa a qui les adapta, que sí que acostuma a aparèixer referenciat. És a dir, que el concepte d'autoria, especialment per al cas de les peces escrites, però també en la resta, no s'elimina, sinó que el que s'obvia és tota referència a fonts externes, la qual cosa sens dubte afavoreix la percepció d'un corpus de repertori lliure d'absorcions que es podrien considerar externes a la pròpia cultura.

9.4.5. Focus de conflicte

Hem vist com els grups als quals ens estem referint funcionen, de manera força general, a partir de sistemes basats en el repartiment de tasques que els membres assumeixen de manera voluntària i a partir de les seves habilitats o inquietuds, i en què es confia a persones concretes un lideratge que pot presentar-se en diferents formes, però que en general resta sotmès a un sistema de presa de decisions basat en l'horitzontalitat, on tots i cadascun dels membres tenen dret a opinar i a participar en la decisió. Podríem entendre, així, que aquests grups resulten en certa manera societats utòpiques, models de funcionament posats a prova en petits grups humans i que podrien estar servint de vàlvula d'escapament a una macrosocietat que s'allunya dels paràmetres organitzatius desitjats. Però, com tota societat utòpica, el seu funcionament depèn totalment de la bona voluntat dels seus membres i, cal dir-ho, també de la confiança en l'existència d'aquesta bona voluntat. En el trencament de qualsevol d'aquests dos elements –la bona voluntat i la confiança en la bona voluntat dels altres- rau l'origen de la major part de conflictes entre persones que pot aparèixer en el col·lectiu. Naturalment, el conflicte pot sorgir de fonts molt difícils d'analitzar, com els problemes personals entre persones, les diferències en les opinions sobre com enfocar el projecte, etc., però, a la fi, gairebé sempre es poden classificar en dos tipus generals: els derivats de la distribució de cotes de poder i els relacionats amb el compromís envers el projecte comú, relacionats alhora, respectivament, amb l'equilibri de drets i el de deures.

Problemes derivats de la distribució de cotes de poder

En general, els grups funcionen amb sistemes que atorguen, com a mínim des d'un punt de vista teòric, tot el poder decisor a una assemblea, és a dir, a la totalitat dels seus membres que, dotats dels mateixos drets, es reuneixen i prenen decisions en tot el que afecta el col·lectiu. Però el funcionament del grup depèn, alhora, de l'execució de tasques que aquests membres desenvolupen en compliment de càrrecs implícits o explícits, la qual cosa suposa, a la força, la necessitat de prendre decisions a partir d'uns criteris que poden ser o no establerts per l'assemblea. Sens dubte, un equilibri delicat que provoca que, en molts casos, una part del col·lectiu pugui interpretar que una persona o grup de persones s'ha atorgat poders que no li corresponien.

Segurament el cas més útil com a exemple, i alhora un dels més comuns, sigui el de les persones que s'ocupen de la direcció musical dels grups. Aquestes persones acostumen a ser acceptades com les que tenen més coneixements tècnics pel que fa a l'activitat a la qual destina més hores el grup i que suposa el seu objectiu principal, per la qual cosa esdevé, com hem apuntat anteriorment, la posició d'autoritat que gaudeix de més visibilitat de cara a la resta de membres. Alhora, existeix certa tendència a assimilar que la destresa tècnica camina de la mà dels coneixements teòrics i de la capacitat per liderar el grup, característiques necessàries per a la tasca a realitzar, a banda d'unes aptituds pedagògiques que rarament s'esmenten. Aquests factors col·loquen les persones encarregades d'aquesta tasca en una situació privilegiada no només de cara a ser escoltats, sinó també a ser acceptats com a figures d'autoritat, per la qual cosa l'assumpció d'aquesta tasca pot durar anys o, en alguns casos, dècades. Un dels tipus de conflicte més comú s'esdevé quan aquesta persona o grup de persones prenen decisions no consensuades amb la resta del grup. Quan això passa, tant pot ser que aquesta decisió sigui fàcilment assimilada, per exemple perquè s'accepta que la decisió és presa des d'una posició de bon criteri i s'accepta implícitament que existeix un poder legítim, com que no sigui ben rebuda per algun individu o grup d'individus. Si no és ben rebuda, tant pot ser que se'n parli obertament com en petits cercles i es resolgui o no, però en tot cas la reiteració de la mateixa situació deriva de vegades en conflictes de més gran abast que poden ser l'origen de blocs contraposats en el col·lectiu. Aquest és el cas més freqüent, que hem pogut conèixer de molt a prop en algun cas, però també a través dels molts altres exemples en què les diferències sobre on eren els límits en el poder decisor d'una persona o grup de persones han estat la gènesi de conflictes que han acabat en escissions dels grups, fins el punt que sabem que el naixement de molts dels grups de percussió actuals tenen el seu origen en trencaments derivats d'aquest tipus de problemes.

Malgrat haguem parlat de la tasca de direcció musical com la més comuna com a origen d'aquests conflictes, cal dir que en podem veure vinculats també a altres tasques de coordinació que tant poden ser explícites com implícites. Qualsevol decisió que s'interpreti col·lectivament que traspasa els límits acceptats pel grup per a una persona o grup de persones en concret, com a mínim si existeix reiteració, es pot convertir en el focus de comentaris i de discussions i, a la llarga, en conflictes que afecten a tot el grup. Ara bé, és important deixar clar que parlem d'interpretació i que aquesta interpretació pot ser compartida o no per tot el col·lectiu. Normalment els sistemes de presa de decisions contenen explícitament zones de decisió que corresponen a l'assemblea i zones de decisió que corresponen a les persones amb càrrecs concrets en el desenvolupament de la seva tasca, però en general sempre queden zones desertes o que generen certa ambigüitat en la interpretació, i és precisament en aquestes zones que es produeix normalment el conflicte, atès que el funcionament del grup passa a dependre de normes implícites que no tothom entén de la mateixa manera.

Problemes derivats del compromís amb el projecte

Però, de la mateixa manera que parlem d'ambigüitats i de discussions –benintencionades o no sobre on arriben els drets del membres, existeixen també, i en major nombre, les diferències en la interpretació sobre els marges dels seus deures, sovint altre cop arran d'ambigüitats sistèmiques, però també quan existeixen normes explicitades pel grup que, pel motiu que sigui, no condueixen als resultats previstos. Les zones de poder desertes o ambigües, per exemple, poden ser font de conflicte quan es creu que algú està acumulant més poder que no pas el que li ha concedit el grup, però també quan algú creu que se l'està obligant de manera directa o indirecta a assumir més responsabilitats de les que li pertoquen. És el cas, per exemple, de persones molt implicades en la vida diària del grup i que acaben assumint tasques que ningú està desenvolupant per tal que el grup continuï funcionant, i que acaben interpretant que estan assumint un rol no volgut –o no volgut en segons quins termes- arran de la manca de compliment dels deures –implícits o explícits- de la resta de membres. En tot cas, estem parlant de conflictes derivats, de manera genèrica, de les diferències en els nivells de compromís, reals o interpretades, entre els membres del grup.

Tot i que hem parlat dels problemes relacionats amb la interpretació que algú s'atorga un poder que no li correspon com al focus de conflicte que pot conduir a situacions més greus, els que sorgeixen dels desequilibris en els nivells de compromís dels membres són, sens dubte, els més freqüents. En general, els grups assumeixen de manera aparentment implícita que els nivells de compromís amb el grup poden ser diferents, i es normalitza que un grup normalment reduït de persones assumeixi la major part de les tasques que es desenvolupen entre assajos, però

normalment no s'entén així l'assistència als assajos, que s'interpreta que és una obligació de tots i cadascun dels seus membres. El caràcter *amateur* i en principi desinteressat de la participació en uns d'aquests grups comporta, a la força, que l'assistència als assajos depengui parcialment d'obligacions laborals, familiars, etc., per la qual cosa s'accepta que uns membres assistiran més regularment que altres, però en una gran quantitat dels assajos visitats durant la recerca hem pogut assistir a converses que giraven a l'entorn del problema que suposa una assistència irregular, especialment quan s'està entenent que aquesta no sorgeix de les obligacions externes dels seus membres sinó a desequilibris entre els diferents nivells de compromís que uns i altres estan disposats a assumir. L'assistència als assajos és font de conflictes normalment lleus, però constants com a mínim en una molt bona part de grups i en un o altre moment, atès que es tracta d'una responsabilitat no susceptible de ser traspassada –ningú pot assumir la tasca d'assajar per una altra persona- i afecta molt directament el resultat de l'acció externa del grup, es a dir, les actuacions, que constitueixen la fi última per a la qual el grup treballa. En general, els grups semblen acceptar, per exemple, que una persona tingui problemes en interpretar correctament el repertori quan es deu a la manca d'habilitats, de comprensió o de memòria si aquests problemes venen acompanyats d'una assistència regular als assajos, i no és així, en canvi, quan s'interpreta que algú no executa correctament el repertori per manca d'esforç o de compromís amb el grup. És a dir, que el conflicte real apareix especialment quan una part del grup entén que una persona o un grup de persones està fent ús dels seus drets –com participar a les actuacions- però no està assumint a canvi una sèrie de deures que es consideren bàsics per al funcionament òptim del grup.

Però cal dir que aquest cas, que podem assegurar que és molt freqüent, no acostuma a anar més enllà de llargues converses i, puntualment, alguna discussió, i en general s'accepta com un problema endèmic del grup que, a més, forma part de la seva pròpia autoimatge. És a dir, que s'interpreta com a característica gairebé exclusiva del propi grup i no com una característica compartida amb la major part de grups. Una prova clara són les nombroses ocasions en què se'ns han demanat disculpes o donat explicacions per no ser tots els membres a un assaig que anàvem a visitar, així com la quantitat de vegades que se'ns ha parlat de la manca de regularitat en l'assistència als assajos com un problema que podia suposar que no es tractés del grup ideal a observar. “Som una mica desastre”, se'ns ha comentat en alguna ocasió.

Aquesta tensió permanent entre els diferents nivells de compromís que els membres dels grups estan disposats o possibilitats per acceptar, així, no acostuma a ser el detonant d'un conflicte de gran abast, però sí un dels factors que potencien tant la creació de nous grups com la mobilitat dels membres entre formacions. El naixement de molts grups es dona per exemple quan una part

dels membres d'una colla es veu necessitada de participar d'un major esforç col·lectiu que no veuen possible dins el seu grup, i sovint es creen projectes nous que fins i tot poden caminar en paral·lel durant temps a la colla originària, compartint part dels membres. La mobilitat entre colles es dona sovint quan algú creu que a una altra colla se li demanarà menys esforç, però també en sentit contrari, quan la persona creu que es mou a una colla on es demanarà més nivell de compromís, potser de vegades pel fet d'entendre que la colla en què no hi ha compromís és la pròpia, i sovint aquesta mobilitat no suposa un canvi, sinó la simultaneïtat en la participació en dos grups diferents.

9.5. Organització externa

Els sistemes d'organització externa, és a dir, els que tenen a veure amb tot allò que es desenvolupa fora del conjunt de músics, són variats i, evidentment, depenen de manera molt clara del nivell de vinculació que es mantingui amb el grup de foc.

9.5.1. Relació amb el grup de foc

El cas dels grups independents

Pel que fa a la relació amb el grup de foc en els casos en què no existeix una vinculació jurídica de cap tipus –és a dir, que parlem d'entitats diferents– la relació organitzativa acostuma a limitar-se a una o dues persones que fan d'enllaç entre un i altre col·lectiu. Cal entendre que, en aquest tipus de casos, la major part dels àmbits de presa de decisions d'un i altre col·lectiu són independents entre ells, i per tant la major part de debats o de tasques es desenvolupen per separat. Per posar exemples, les decisions sobre el pressupost de cada entitat no depenen directament l'un de l'altre, com tampoc les que tenen a veure amb un canvi en l'abillament, la creació de comissions, les eleccions de juntes, etc. És a dir, que per realitzar una actuació conjunta generalment n'hi ha prou amb comunicar una actuació a la qual és per norma general convocat el grup de foc i l'acceptació de la qual depèn exclusivament d'aquest, alhora que transmetre les informacions necessàries per al grup: acte al qual es convoca, dia, hora de convocatòria i, si s'escau, informacions sobre el format de l'esdeveniment, si aquest presenta característiques singulars. El grup ha d'acceptar la proposta, però cal dir que, com a norma general dels conjunts de percussió de tots els tipus que acompanyen habitualment grups de foc, les sortides tendeixen a ser acceptades gairebé per defecte, amb les úniques excepcions de quan existeixen circumstàncies que ho fan impossible, com la coincidència amb una altra actuació o la manca d'efectius humans. Es tracta, doncs, d'unes tasques mínimes de coordinació relativament senzilles si la comunicació és mínimament fluida.

En la nostra recerca hem inclòs en l'objecte d'estudi les col·laboracions d'aquest tipus quan aquestes són duradores i les actuacions amb el grup de foc i la comunicació amb ell esdevenen una part essencial de la vida pública d'aquests grups, però cal tenir en compte que també tenen lloc, de vegades, col·laboracions puntuals, ja sigui per iniciativa del grup de foc –que no compta amb un grup de tabalers i l'interessa acompanyament musical per a una sortida en concret- o del grup de percussió –quan vol participar en algun o alguns actes de foc per tal de posar a prova el repertori, per donar-se a conèixer o, senzillament, per diversió. Aquestes col·laboracions puntuals, que acostumen a considerar-se des del punt de vista de les entitats que col·laboren com una relació de tipus mutualista, malgrat en algun cas puntual podríem parlar d'una relació de contractació, són especialment freqüents en grans esdeveniments com el Correfoc de la Mercè o la Passejada de Bèsties, i ha conduït a no pocs conflictes entre grups de foc, atès que, mentre que per a uns és una col·laboració necessària, altres ho consideren una intromissió per part d'entitats que no són grups de foc i per tant no estarien legitimades per participar d'actes destinats a les entitats que sí que ho són. En tot cas, i com que d'aquest tema en tornarem a parlar, el que ens interessa ara per ara és conèixer l'existència d'aquestes col·laboracions puntuals, que en alguns casos han esdevingut, també, relacions duradores.

Quan la relació és duradora no existeix un intercanvi monetari que s'entengui com una contractació, però sí que de vegades es destina una partida pressupostària del grup de foc a l'acompanyament musical. Això pot limitar-se al pagament de desplaçament o sopars, però en altres casos es destinen petites quantitats en concepte de desgast de material, ja que s'entén que aquest es produeix. Cal recordar que els grups de foc reben subvencions i, alhora, en moltes sortides també un pagament per tal d'afrontar despeses en desplaçament, dietes i pirotècnia, per la qual cosa s'entén normalment que l'acompanyament musical és també una despesa a fer front. Desconeixem si normalment aquesta quantitat es contempla com a un pagament anual –és a dir, una partida pressupostària fixa- o en forma de percentatge del pagament que rep el grup de foc per una actuació, però sí que sabem que en algun cas el grup de foc no paga monetàriament, sinó que reposa directament el material trencat o desgastat. D'altra banda, també hem sabut de conjunts de percussionistes que assumien el desgast i altres despeses derivades de les actuacions amb el grup de foc directament des del pressupost de la pròpia entitat, és a dir, a partir de les remuneracions rebudes en actuacions sense el grup de foc.

Presa de decisions en els grups de foc

El funcionament és força diferent quan el conjunt de percussionistes forma part de la mateixa entitat que el grup de foc. En aquest cas, s'entén que les decisions preses afecten en un o altre grau tot el col·lectiu, i cal escollir conjuntament una junta, decidir la participació o no a les

sortides, elaborar un pressupost que afecta tota l'entitat, dissenyar plans anuals, repartir tasques, etc. Podria semblar que parlem, ara, d'un funcionament d'ídèntiques característiques a quan parlàvem del conjunt de percussió, amb l'única diferència que ens trobem davant un col·lectiu més gran, però l'observació ha revelat algunes diferències notables. Primerament, les entitats d'aquest tipus mostren sistemes de presa de decisions més vertical en què, si bé sovint –no sempre– cerquen consensos en les decisions del dia a dia, a la pràctica gairebé tot el funcionament depèn d'una sèrie de comissions que prenen les decisions dins el seu àmbit d'actuació i d'una junta que es reuneix periòdicament i que, en un o altre grau, pren regularment decisions sobre temes que afecten tota l'entitat o, de vegades, una part d'aquesta. Un exemple molt il·lustratiu seria el d'algunes colles a les quals hem visitat i en què, en adreçar-nos al grup de tabalers per tal de visitar-los en un assaig i que responguessin un qüestionari, la persona amb qui hem parlat ens ha explicat que calia fer una consulta a la junta, que era qui havia de decidir. Cal dir que aquesta situació no s'ha donat molt freqüentment i que en cap cas ens vam trobar amb una junta que ens negués aquesta possibilitat, o com a mínim no ens consta que cap dels casos en què finalment no vam poder trobar-nos amb el grup aquest en fos el motiu, però en tot cas aquest procés seguit il·lustra com ens trobem en de vegades amb decisions que podríem entendre que només afecten el grup de tabalers i que són preses per persones de l'entitat que no en formen part, mentre que, alhora, no totes les persones que ho són tindrien poder decisor sobre temes que els afecten directament.

Un altre exemple que ens ha estat palpable i que afectaria el sistema de presa de decisions seria el de la comunicació externa de la colla. En la major part dels casos, el grup de tabalers realitza, més o menys sovint, actuacions al marge del grup de foc, ja sigui participant en tabalades, rues de Carnaval, etc., i això té el seu reflex, sovint, en perfils propis en xarxes socials o en correus electrònics que permeten contactar directament amb ells i elles. Però també és molt comú que aquests mecanismes es limitin a un sol perfil de tota la colla a cada xarxa social i una sola adreça de correu electrònic. Deixant de banda el grau en què aquest fet pot limitar la difusió de la tasca realitzada pels tabalers al marge del grup de foc, el cert és que ens trobem amb sistemes de comunicació que comporten un obligat filtre previ, i en què tant pot ser que qui rep un correu el derivi directament a qui interessa la informació com que s'estableixin criteris, conscients o inconscients, sobre si el que es comunica és o no d'interès o beneficis per al grup. En aquest sentit, cal dir que disposem d'un molt nombrós volum d'exemples en què les comunicacions que hem provat d'iniciar amb els grups de tabalers per aquest tipus de vies mai han obtingut resposta malgrat intentar-ho reiteradament, mentre que quan s'ha establert comunicació directa amb els

tabalers de la mateixa colla, per exemple assistint a una actuació, la resposta ha estat immediatament en positiu.

En tot cas, el que és clar és que l'acusada tendència a l'horitzontalitat en el si dels grups de tabalers, també en els que formen part d'una entitat que va més enllà del grup, no té normalment un reflex quan el que s'observa és el grup de foc en el seu conjunt, en el qual el sistema de presa de decisions té una tendència molt major a delegar el poder en unes poques persones. Si bé es podria entendre que les juntes o els membres que ocupen funcions concretes representen un col·lectiu a partir de decisions preses en assemblea, el cert és que la participació directa de la totalitat dels membres es limita normalment a una assemblea de caràcter anual en la qual, a més, el vot cobra molt més protagonisme en detriment del debat col·lectiu i l'esforç per al consens. Cal afegir que les figures jurídiques dins de l'entitat –presidència, secretaria, etc.- cobren en aquest tipus d'entitats més importància, comptant amb una autoritat efectiva major. Si bé en els grups de percussionistes que suposen una entitat independent les juntes acostumen a tenir un caràcter més simbòlic, limitant-se sovint a la representació legal, als grups de foc hi ha una correspondència força més directa entre figura legal i poder efectiu, sigui aquest poder utilitzat de manera més o menys directa.

Aquests sistemes compten, molt sovint, amb una representació tabalera, en el sentit que es contempla freqüentment una figura -com la de "vocal de tabalers"- que representa el grup dins la junta o comissió permanent d'altres tipus. En aquests casos, la persona que duu a terme les funcions de vocal participa en la presa de decisions en les reunions, però també fa d'enllaç amb el grup de tabalers a l'hora de transmetre informacions rellevants, en un sentit molt similar al dels grups independents però amb un àmbit temàtic més ampli. També hem conegut, però, casos en què aquesta representació no existeix i, si bé és clar que sempre hi ha algú que fa d'enllaç a efectes pràctics, cal dir també que això comporta una escassa capacitat de decisió pel que fa a molts aspectes que poden afectar el grup de tabalers. En aquest sentit, hem de recordar que entre les decisions podem trobar aspectes de funcionament com el repartiment de partides pressupostàries, posicionaments polítics com a colla, participació en actes, etc.

Repartiment de cotes de poder

Tot i que hem parlat d'un limitat poder de decisió sobre els temes que afecten el grup per part dels tabalers, també és cert que en ocasions aquesta característica seria atribuïble a altres grups de persones. En aquest sentit, cal recordar que moltes d'aquestes entitats poden englobar diables adults, diables infantils, bestiari adult i bestiari infantil, els quals, en molts casos, suposen una clara adscripció dels membres de l'entitat a una o altra secció. És a dir, que parlem de vegades de grans entitats amb diferents seccions que, amb vocals o no, i malgrat en general regni un interès

per un bé general de la colla, sovint poden sentir que es treballa contra les seves necessitats o que estan infrarrepresentades. Ara bé, i de la mateixa manera que aquest sistema pren poder de decisió als membres i als grups presos individualment en favor del traspàs de poder a ens superiors, també és cert que existeixen sempre cotes de poder que són pròpies de cada una de les seccions; és a dir, i en el cas dels tabalers, decisions que en general són preses pels tabalers i només pels tabalers.

Són decisions que prenen els tabalers, com a norma general, les que tenen a veure amb el seu sistema d'organització interna, amb la major part de participacions en actes sense el grup de foc i amb el repertori. Sobre el sistema d'organització interna ens han dit i hem vist que és un tema recurrent en les seves reunions el de l'adaptació d'aquests sistemes a les necessitats del grup segons el moment i els resultats que aporten, per la qual cosa podem entendre que tenen un poder de decisió total. Els casos en què els sistemes d'organització interna han traspassat la frontera del grup de tabalers per passar a ser tema de debat o de presa de decisions de tota l'entitat han estat, pel que deduïm dels casos que hem conegut, aquells en què s'ha produït un conflicte entre persones derivat del sistema organitzatiu o que aquest resulta insuficient per resoldre'l. La participació en actes sense el grup de foc és una decisió més o menys dels tabalers i les tabaleres, en el sentit que en general decideixen si assisteixen a una tabalada en concret, a un concurs o si col·laboren en la celebració de la Castanyada en una escola, però en alguns casos debatuda amb l'entitat quan aquesta conté de manera explícita o implícita un posicionament polític, una circumstància que té un exemple molt clar en la recurrent presència de tabalers de colles en manifestacions de diversos tipus i de la qual ja hem parlat.

Focus de conflicte

En general, els grups de foc estan exposats a conflictes molt similars als que es poden produir en el si del grup de tabalers i tabaleres, i quan apareixen problemes aquests es deuen, normalment, a temes relacionats amb el repartiment de les cotes de poder o de les tasques a realitzar. Ara bé, ens convé descriure mínimament les diferències entre els conflictes que s'esdevenen dins el grup que es dedica a l'acompanyament musical i els que s'esdevenen en el grup de foc en general. D'una banda, perquè el xoc entre diferents funcionaments interns suposa de vegades un xoc en el paradigma assembleari de molts dels conjunts. De l'altra, i a aquests casos és al que pararem més atenció, perquè existeixen també conflictes específics i recurrents entre els grups de tabalers i tabaleres i la resta de la colla. Aquests conflictes posen sobre la taula aspectes sobre quin és el paper que els seus membres han de desenvolupar a la colla, però també incideixen de vegades en l'aspecte de l'acompanyament musical.

Des d'un punt de vista general, podem observar en els grups de foc, quan els prenem en la seva totalitat, una major tendència als conflictes que deriven d'una tasca de gestió de l'entitat –dels pressupostos, de la comunicació interna, etc.- que es considera deficient o errònia, segurament estimulats per una major complexitat de la gestió i dels subgrups socials que es generen en el si de la colla. Tot i així, el funcionament del grup de foc pres en el seu conjunt, com a norma general, està més lligat a reglaments interns i estatuts, per la qual cosa els mecanismes per resoldre conflictes estan més clars i rarament s'arriba a atzucacs com els que podem trobar en els grups de tabalers. Però no vol dir això que les resolucions arribin sempre sense conflictes personals, i la posada en marxa d'aquest tipus de mecanismes, basats en la votació i la normativa estricta, en un col·lectiu que té la seva principal característica en les relacions interpersonals, en aquest caràcter familiar del qual parlàvem anteriorment, pot tenir conseqüències en les relacions. Tenim constància de com la proximitat d'una decisió rellevant per a la colla provoca de vegades dies de lluita –discreta en major o menor grau- per aconseguir assistència de certes persones a una reunió que garanteixi més vots en un o altre sentit, de com es pot posar en dubte que tothom tingui el mateix dret de vot quan no tothom aporta el mateix esforç personal a la colla, de com es van modelant petits fronts i de com aquests fronts poden trobar-se per idear subterfugis legals que els permetin assolir el seu objectiu. Malgrat tractar-se de processos que es donen de manera força excepcional, la possibilitat que tota colla passi per un d'aquests conflictes passatgers en algun moment és, pel que podem deduir a partir del que ens han explicat moltes d'elles, alta, i amb greus conseqüències per a les relacions entre els membres de l'entitat. A diferència del que passa sovint als grups de percussió, però, l'impacte més greu possible acaba essent normalment l'abandonament de la colla per una part dels seus membres que ha quedat descontenta amb la resolució final, i rarament es produeix una escissió en dues colles diferents.

D'altra banda existeixen, com hem dit, certs problemes recurrents i específics de la relació del grup de tabalers amb la resta del grup de foc. El dia a dia de les persones que s'ocupen de l'acompanyament musical és relativament autònom de la resta de la colla, atès que segueix una agenda relativament independent i en general –però amb força excepcions- un ampli marge de decisió sobre el que a la vida del grup respecta. Però són precisament els límits d'aquesta autonomia i del marge de decisió els que sovint són posats en qüestió, ja sigui des d'una banda o des de l'altra, podent arribar la diferència de visions en aquest sentit a representar conflictes més o menys greus. En aquests casos, el conflicte latent acostuma a pivotar entre diferents maneres d'entendre què suposa, en quant als deures i en quant als drets, formar part de la mateixa entitat.

Com hem dit, el més comú és que els conjunts de percussió dels grups de foc tinguin un grau elevat de llibertat a l'hora de construir el seu calendari de treball, de decidir sobre la major part

de les actuacions que se'ls proposen al marge de la resta del grup de foc i sobre l'acompanyament musical en si. Ara bé, la llibertat en la presa de decisions pel que fa a l'acompanyament musical, fins i tot quan se'ns explica que és total, és plena de matisos en alguns casos i de límits molt clars en d'altres. Normalment, quan preguntem a un tabaler o una tabalera què opina la resta de la colla sobre l'acompanyament musical realitzat, se'ns respon que es tracta d'un tema que no es parla, que se sobreentén que el repertori o la instrumentació convencen perquè no hi ha hagut comentaris al respecte, com a molt a banda d'alguna opinió emesa en contextos informals. Però la realitat és que en algunes colles en què el grup de tabalers disposaria *a priori* de plena autonomia pel que fa al propi repertori, hem sabut més endavant de límits que el grup de foc havia posat, per exemple, a la instrumentació, no permetent l'ús de certs instruments que s'associen al model parabrasiler, però també al repertori, normalment quan s'entenia que el que el grup estava tocant s'acostava també a aquest model. En alguns grups de foc es tracta d'una posició com a colla que els tabalers coneixen plenament des que s'incorporen a la formació, mentre en algunes altres el límit sembla no existir fins que aquest és traspassat i apareix el conflicte. En tot cas, es tracta de limitacions clares, malgrat sovint poc visibles, al poder de decisió sobre el repertori i en general al tipus d'acompanyament musical, i si bé sembla que la major part de conjunts accepten aquestes limitacions, el cert és que sabem també de casos en què hi ha hagut persones que han canviat de colla per incorporar-se a una altra on les limitacions eren diferents, així com altres ocasions en què una limitació inamovible ha conduït a l'abandonament de la colla per part de tota la formació tabalera.

Però la major part de conflictes que poden tenir els grups de tabalers amb els seus respectius grups de foc acostumen a estar lligats als límits de la seva autonomia i al grau en què hom, des del grup de foc o des del conjunt de tabalers, percep aquest grup com a diferenciat de la resta de l'entitat. Sovint, els membres no tabalers dels grups de foc ens parlen de la colla com un tot que inclou els tabalers i les tabaleres, i hem sentit en nombroses ocasions com, en molts d'aquests grups, es critica que les persones que acompanyen musicalment les actuacions no tinguin un sentiment unitari de colla. "Un tabaler també és un diable", "no són un grup de tabalers; són part d'una colla", o frases en sentits similars i que es poden sentir sovint parlant amb els membres de les colles, són exemples d'afirmacions que condensen aquest pensament, però resulta clar, quan parlem amb els tabalers i tabaleres, que aquest pensament és força compartit per aquests. Hi ha sovint certs matisos que abordarem més endavant, però a la fi el tabaler o la tabalera parla de si mateix –com a mínim en els grups que formen part de la mateixa entitat– com a membre de la colla en el mateix sentit que ho faria qualsevol altre membre sigui quina sigui la seva funció, i

llavors els conflictes es tornen a reduir a qüestions de gestió dels drets i dels deures, ja sigui com a persones individuals o com a grup.

Una font de conflicte especialment recurrent és el fet que els conjunts de tabalers tinguin una agenda pròpia. Realitzen actuacions amb els seus diables o amb les seves bèsties, però també al marge d'aquests, com en les tabalades, trobades de grups de percussió o actuacions estàtiques en actes diversos, i és evident que aquest fet pot topar de vegades amb els interessos de la resta de la colla. En un principi, el procediment a l'hora d'acceptar o no acceptar actuacions és clar i hauria d'evitar el conflicte, atès que el grup de tabalers no accepta una actuació que sàpiga que coincidirà amb una actuació de colla, sigui del tipus que sigui. Deixant de banda possibles casos excepcionals, aquesta norma es compleix, però això no treu la possibilitat que la colla pugui ésser convidada a una actuació posteriorment a la decisió dels tabalers i les tabaleres, i quan això passa la no assistència del conjunt de tabalers -que com a norma general assisteixen a la primera actuació que han confirmat- a la sortida que es considera "de colla" pot ser vista amb suspicàcies i sovint amb ressentiment, perquè s'interpreta que deixen de realitzar una sortida "de colla" -així ho hem sentit anomenar diversos cops- per realitzar-ne una de pròpia i que això no obeeix als interessos de la totalitat del grup.

Malgrat aquest tipus de conflicte no sigui una constant i que no condueixi a enfrontaments si el problema no apareix de manera reiterada, sí que és recurrent, i evidencia una zona de desentesa que pot ser clau per comprendre la relació dels tabalers i les tabaleres amb la resta de la colla, perquè de vegades els mateixos membres no tabalers de la colla poden no estar percebent una actuació dels seus tabalers com una sortida "de colla". És força il·lustratiu el fet que, tot i que les colles que disposen tant de diables com de bèsties realitzen molt sovint actuacions que inclouen ambdós elements, també és habitual que es rebin invitacions a actuar només amb diables o només amb bèsties. Així, una colla pot ser convidada a una trobada de bèsties en què no participaran -com a mínim com a tal- els diables, o a un correfoc en què la bèstia no farà aparició. Ara bé, en aquests casos el conflicte no existeix, i si posteriorment es rep una altra invitació per a una actuació que inclouria tots els elements aquesta senzillament es descarta, sense més, i no hem sentit mai dir a cap colla que els encarregats de la bèstia funcionin com una colla a part per aquest motiu. La clau, al nostre entendre, és que les actuacions dels diables -que normalment realitzen amb els tabalers- es consideren sempre actuacions de colla, així com les de les bèsties -també en general amb els tabalers-, però no sempre les actuacions en què participen tan sols els tabalers, o com a mínim no en el mateix grau. És a dir, que el fet de considerar que els tabalers realitzen un acompanyament -i som conscients que aquí estem utilitzant constantment aquest concepte- per als diables o per a la bèstia implica de retruc que se'ls doti sovint d'un caràcter

accessori que els negaria el sentit necessari per ser considerats per si sols com a elements que representin la colla en la seva totalitat.

Aquest mateix problema surt a la llum quan els conflictes tenen a veure amb el repartiment de les tasques. A excepció d'algunes colles que tenen les tasques de cada persona o grup de persones molt delimitades, el més habitual és que, com a mínim parcialment, les tasques depenguin sovint de crides a la participació voluntària. És el cas de les comissions o grups de treball de curta vida –per reparar una bèstia, per posar ordre a un magatzem, etc.–, però també a les sortides de tasques tan imprescindibles com el transport del material o la càrrega de la bèstia al camió. S'entén que es tracta de tasques que afecten tota la colla i, per tant, són responsabilitat de tothom fins i tot quan a la sortida els tabalers no hi participen com a tal, i es produeixen recels quan un grup de persones no hi participen com la resta. El grau en què els conjunts de tabalers comparteixen la visió i participen d'aquestes tasques depèn molt de la colla en què ens fixem, però el cert és que es tracta d'un recurrent focus de conflicte que, altre cop, rau en la concepció de què és i què no és una responsabilitat “de colla”. És a dir, que si bé és cert que en algunes colles es produeixen tensions derivades de la poca participació dels tabalers en aquests contextos, també ho és que la major part de formacions tabaleres tenen un funcionament acusadament autònom en el sentit que s'ocupen de tot allò que té a veure amb les sortides en què participen tan sols els tabalers. Quan els tabalers tenen una sortida, i sempre que no sigui una sortida especialment rellevant, la major part de la resta de la colla no els acompanya, com tampoc acostumen a col·laborar en el transport dels instruments ni en tasques similars. És a dir, que altre cop ens trobem amb una diferenciació, des d'ambdues parts, sobre què és i que no és una actuació o una responsabilitat “de colla”. “De colla” és allò que té a veure directament amb diables o bèsties, mentre que allò que implica tan sols la seva vessant musical ho és de manera força relativa i, per tant, no necessàriament relacionat amb tothom. Aquestes circumstàncies deriven sovint en problemes en les relacions entre els tabalers i la resta de la colla, atès que sovint els cremadors i portadors se senten abandonats pels seus tabalers, que alhora es perceben de vegades com a menystinguts o incompresos per la resta de membres.

Es dona el fet paradoxal que aquest tipus de conflictes apareixen en major mesura a mida que el grup de tabalers millora en quant a capacitats organitzatives i tècniques. Quan el grup és reduït i amb notables mancances tècniques, el conflicte no acostuma a existir, però és més acusada la tendència a prendre l'acompanyament musical com un accessori prescindible o substituïble. Quan creix i millora tècnicament la colla passa a valorar més la seva presència a les sortides, però això implica alhora que assoleix més autonomia, la seva autoorganització es torna més exigent i, naturalment, té més oportunitats per realitzar actuacions al marge de la resta de la colla, i per

tant augmenten també les tensions. A més, cal tenir en compte que l'increment en el grau de complexitat dels repertoris, així com el progressiu funcionament a partir de múltiples veus, ha requerit cada cop d'un grau d'especialització més elevat i cada cop més basat en l'exclusivitat de la tasca a desenvolupar, i això deriva sovint en desavinences, per exemple quan la colla demana als tabalers que algú d'ells realitzi alguna tasca diferent durant una actuació o quan els tabalers diuen no poder actuar perquè no disposen de les veus necessàries per fer-ho.

9.5.2. Coordinació amb altres grups de foc

Els mecanismes de coordinació entre colles funcionen de manera més o menys complexa, com és lògic, depenent de la densitat de població de la zona. La zona en la qual ens hem centrat, el Barcelonès, té un entramat associatiu complex, però alhora aquesta complexitat depèn fonamentalment del municipi.

Àmbit de districte o de barri

Les entitats coordinadores de barri o de districte són una característica pròpia, principalment, de la ciutat de Barcelona. Generalment es tracta d'ens aglutinadors que inclouen els grups de foc de la zona, però també altres tipus d'entitats vinculades al fet festiu i a la idea de tradició: colles geganteres, balls de bastons, castellers, etc. Tot i que és habitual que les colles estiguin molt lligades a la idea de barri, aquestes agrupacions acostumen a tenir un àmbit d'actuació de districte. De fet, el més habitual és que cada barri tingui una sola colla, per la qual cosa les mateixes entitats funcionen, en certa manera, com paraigües que engloben en una sola persona jurídica i coordinen diferents col·lectius: tabalers, diables, portadors, etc. Però a més, en els casos en què un mateix barri compta amb més d'una colla, cal tenir en compte que coordinar-se en un àmbit de districte facilita també la interacció amb els ens municipals, que s'organitzen també en àmbit de districte, i no de barri.

Aquestes agrupacions tenen com a centre de les seves actuacions les celebracions festives del districte, i serveixen com a òrgan coordinador de l'acció de les colles en les festes majors de barri- el més habitual és que les colles d'un mateix districte participin a les festes majors dels barris que el formen- i altres esdeveniments de similar naturalesa que acostumen celebrar-se, malgrat no sempre- a nivell de districte: cavalcades de Reis, rues de Carnaval, etc. Alhora, evidentment, les entitats coordinadores comporten coordinació, representació i una major facilitat per establir fronts comuns a l'hora de relacionar-se amb les regidories de districte de l'Ajuntament o altres entitats amb qui cal acordar com es desenvolupen els actes.

Àmbit de ciutat

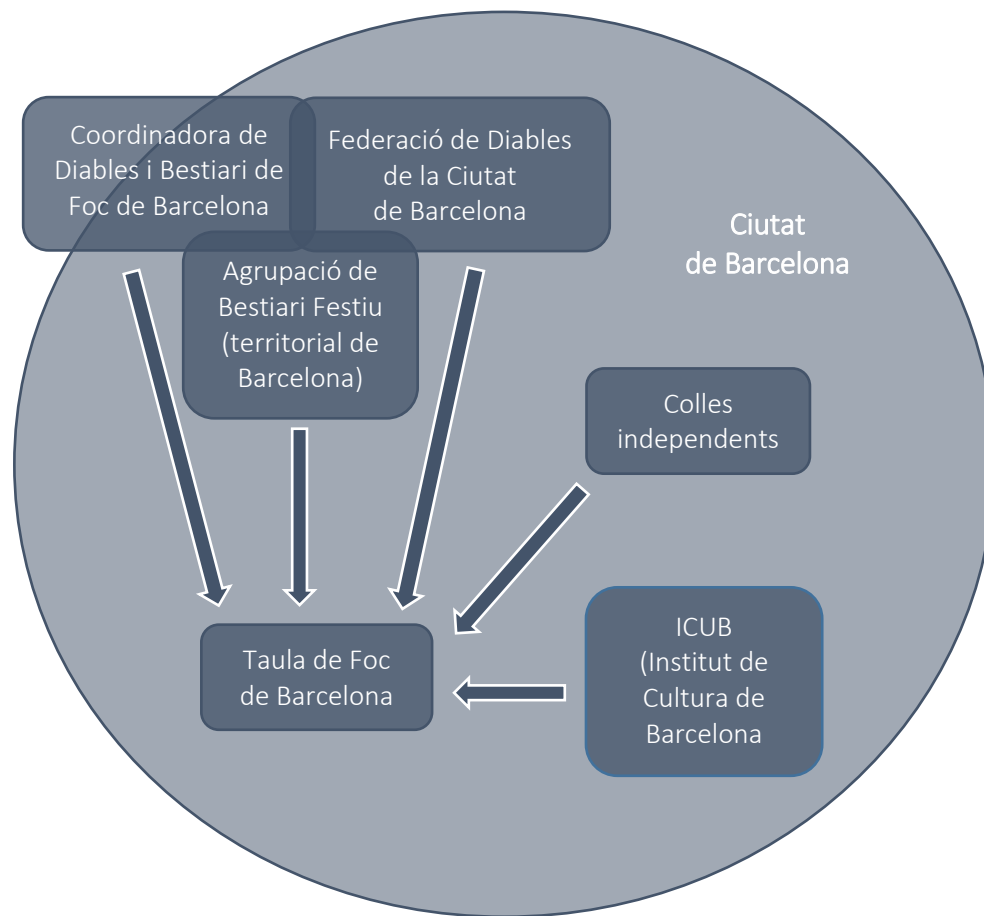
Així com les entitats coordinadores en àmbit de districte són característiques i abundants a Barcelona, les que es mouen en un àmbit de ciutat tenen presència en tota la zona que ha estat objecte d'aquesta recerca, però amb diferències fonamentals tant pel que fa a la naturalesa de les entitats que en formen part com al seu àmbit territorial.

Pel que fa a la naturalesa de les entitats, aquestes inclouen tan sols grups de foc a les ciutats més poblades i amb una quantitat més elevada de grups de foc. En concret, trobem agrupacions d'aquest tipus a Barcelona i a l'Hospitalet de Llobregat, mentre que a la resta de municipis, amb menys colles de foc, la tendència és la d'agrupar-se en entitats que inclouen colles d'altres tipus. Sembla clar, doncs, que l'organització en aquest tipus d'agrupacions es fa més necessària a mida que la quantitat de colles és més elevada, però també que els municipis amb més presència de grups de foc s'associen en agrupacions que permeten el tractament de problemes més específics d'aquest tipus d'entitats. Pel que fa al seu desplegament territorial, el més comú és que trobem una sola entitat coordinadora per municipi i que inclogui tant diables com bestiar, però el cas de Barcelona presenta una complexitat força superior, indubtablement en part per motius demogràfics, però també com a conseqüència d'esdeveniments passats que han anat tornant complexa la situació i que ja hem esmentat breument, però que ens cal ara explicar bé per fer comprensible el funcionament actual.

La primera entitat d'aquest tipus que va aparèixer a Barcelona va ser la Coordinadora de Diables de Barcelona. Es va crear en un moment en què calia coordinar-se per a grans actes com el Correfoc de la Mercè, però en què la quantitat de grups barcelonins era encara relativament escassa, i per tant es va acceptar d'entrada la incorporació dins la Coordinadora de grups de foc de fora de la ciutat i que participaven en el Correfoc. Amb els anys, la Coordinadora de Diables de Barcelona va esdevenir, a efectes pràctics, una entitat que aglutinava les colles de Barcelona ciutat, però també moltes altres de l'àrea metropolitana que participaven en el disseny i l'execució dels grans actes foguers de la ciutat, juntament amb la posteriorment creada Agrupació de Bestiar Festiu de Barcelona, que és de fet un àmbit territorial de l'Agrupació de Bestiar Festiu i Popular de Catalunya. Si bé en un principi aquesta característica va resultar funcional en el sentit que amb més colles s'aconseguien correfocs més lluïts, a mida que la quantitat de colles va anar augmentant van anar sorgint també problemes; els actes es van anar tornant més difícils de gestionar i, és clar, molt més llargs. Aquesta complexitat creixent va anar provocant l'aparició progressiva de veus que reclamaven que els grans actes de foc barcelonins es limitessin a les colles de la ciutat, però amb el problema evident que això quedava en mans d'una Coordinadora que estava formada parcialment, des dels seus inicis, per colles barcelonines i no barcelonines, a

banda que el seu àmbit d'actuació s'estava limitant de manera gairebé exclusiva precisament a aquest tipus d'actes. Aquesta situació va suposar un conflicte creixent entre colles que va tocar sostre a finals del 2011, quan la junta de la Coordinadora va proposar limitar la participació d'aquestes colles en el Correfoc de la Mercè, la qual cosa va comportar una successió d'esdeveniments que desembocaria en la dimissió en bloc de la junta de la Coordinadora de Diables de Barcelona, seguida de la constitució d'una Coordinadora de Diables de la Ciutat de Barcelona que va començar a funcionar paral·lelament a l'antiga Coordinadora, així com també a la decisió final de limitar la participació en els grans actes de foc barcelonins a les colles amb seu dins la ciutat. Algunes colles es van mantenir a l'antiga coordinadora, algunes es van incorporar a la nova abandonant l'antiga, unes altres es van adherir a la nova sense abandonar la primera, i diverses van optar per situar-se al marge de les dues.

La nova Coordinadora de Diables de la Ciutat de Barcelona, que posteriorment passaria a ser anomenada Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, seria acceptada com a interlocutor vàlid per l'Ajuntament de Barcelona, però amb el col·lectiu de grups de foc considerablement fragmentat. Actualment, el disseny i la coordinació dels grans actes de foc de la ciutat es duen a terme des d'un nou organisme anomenat Taula de Foc de Barcelona, on hi participen l'ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), la Coordinadora de Diables i Bestiari de Foc de Barcelona – antiga Coordinadora de Diables de Barcelona-, la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, la secció territorial de Barcelona -anteriorment del Barcelonès- de l'Agrupació de Bestiari de Festiu i Popular de Catalunya i les colles anomenades "independents", és a dir, els grups de foc amb seu a la ciutat de Barcelona però que no formen part de cap d'aquestes agrupacions.



Això vol dir que, en un òrgan cabdal per a la presa de decisions relacionades amb els principals actes de foc de la ciutat, com és la Taula de Foc, les entitats poden ser representades a través d'aquestes agrupacions, algunes doblement – i en potència triplement- representades, mentre que altres es representen a elles mateixes, sempre i quan siguin barcelonines. Alhora, hi ha colles no barcelonines que formen part de la Coordinadora de Diables i Bestiari de Foc de Barcelona, i per tant podríem considerar que tenen representació indirecta en la presa de decisions relacionades amb actes en els quals, en canvi, hi tenen vetada la participació.

Aquesta idiosincràsia del cas barceloní dona com a resultat un funcionament complex de comprendre com a observador extern perquè, si bé aquests ens col·laboren per a certs actes, mantenen també un calendari propi i podem trobar sovint trobades o altres tipus d'actes organitzats des d'una o altra agrupació al marge de la resta. Per posar un exemple molt gràfic, quan se celebra un acte anomenat Trobada de Diables i Diablasses de la Ciutat de Barcelona no es tracta d'un acte que reuneix o vol reunir totes les colles de la ciutat, sinó que es tracta d'una trobada de les colles que formen part de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona. En

alguns actes de foc organitzats o amb participació de la Coordinadora de Diables i Bestiari Festiu de Barcelona, en canvi, els gegants Lilith i Nemrod, figures de foc propietat de la Coordinadora, són acompanyats sovint per conjunts de percussió vinculats a grups de foc de l'Hospitalet de Llobregat.

L'Hospitalet presenta, també, altres singularitats. La major part de grups de foc de la ciutat formen part de la coordinadora d'entitats de foc Tro, que té també un calendari d'activitats propi, així com algunes figures. Però aquest ens té també un grup de tabalers propi del qual formen part membres de diverses colles i que actua sovint en els actes en què la coordinadora -Tro- agafa un caràcter protagonista. Tot i no ser el primer grup amb aquestes característiques –recordem el Combo de Percussió de la Coordinadora de Diables de Barcelona, que després es coneixeria amb el nom d'Atabalament-, sí que n'és l'únic cas del qual tinguem constància en l'actualitat.

Àmbit nacional

Els grups de foc es troben agrupats, també, en agrupacions que aglutinen colles de tot Catalunya. Ja hem parlat d'algun cas orientat a entitats amb caràcter molt específic, com la Coordinadora de Balls de Diables Tradicionals de Catalunya, però n'hi ha dues que agrupen tot tipus de grups de foc: la Federació de Diables i Dimonis de Catalunya i l'Agrupació de Bestiari Festiu i Popular de Catalunya, que en aquest cas pot tractar-se de bestiar amb foc o sense foc.

Aquest tipus d'agrupacions i les tasques que desenvolupen tenen una incidència poc visible en el dia a dia de les colles, i serveixen sobretot per coordinar-se i compartir recursos pel que fa a aspectes legals, a la comunicació amb les administracions, a la formació, etc. És a dir que, si bé aquestes agrupacions poden tenir un impacte real en la vida de les entitats, aquest no és visible des del punt de vista de la major part de membres de les colles, i menys encara des del punt de vista dels membres tabalers, atès que no tenim constància que es treballi de manera específica en aquesta vessant de les actuacions.

9.5.3. Relació entre grups de percussió

Els grups de tabalers tenen en la major part dels casos, i en major o menor grau, una agenda pròpia, la qual cosa implica sovint la col·laboració amb altres formacions de similars característiques i, per tant, cert grau de comunicació entre ells. La major part de la comunicació, però, s'estableix directament d'un grup a un altre, convidant a actuacions –tabalades, trobades, concursos autoorganitzats, etc.- a colles que a curt o mig termini convidaran també la colla pròpia, establint-se així relacions mutualistes generalment no explicitades, tal com d'altra banda ja passa entre els grups de foc. El més habitual és que aquestes relacions s'estableixin inicialment

a partir de contactes de persones concretes de la pròpia colla o a partir de la coneixença de l'altre grup en alguna actuació.

Tot i que la major part de l'activitat sigui deguda als contactes directes i bilaterals, existeixen també òrgans que en certa manera coordinen, posen en contacte o promouen la feina compartida entre colles. De manera específica per als conjunts de percussió, ha existit alguna iniciativa per tal de comunicar i coordinar els diferents grups, entre les quals podem assenyalar com la més rellevant una proposta pionera de principis del segle XXI -creiem que el 2005- i que es va a donar a conèixer com a PercussioCat, Coordinadora de Grups de Percussió de Catalunya. PercussioCat va organitzar enregistraments sonors d'algunes formacions i va crear un canal de comunicació en línia entre grups, però de manera molt centrada implícitament en els conjunts de característiques similars al que aquí anomenem model parabrasiler. Aquesta característica era visible en la seva pàgina web, actualment ja no consultable, que contenia un apartat amb clara intenció divulgativa que presentava una relació dels instruments que utilitzaven els grups de percussió, i on aquests es limitaven als instruments utilitzats en aquest model, però el protagonisme d'aquest tipus de grups també és clar en la selecció de conjunts que es van enregistrar per a la publicació del seu disc de presentació (PercussioCat, 2006): Bloc Quilombo, Brincadeira, Maracatú, Percúdiu, Sambé do Timbalé, Umbigada i Vallsamba. Fos per aquest o per altres motius, PercussioCat va quedar lluny de l'objectiu inicial de ser un ens de referència en aquest àmbit i realment representatiu d'una part significativa de les formacions. Actualment PercussioCat resta inactiva, i no coneixem cap altra proposta de característiques similars.

Però sí que existeixen òrgans que en certa manera coordinen els conjunts de percussió vinculats a grups de foc i que estan, en tots els casos que coneixem, inserits en agrupacions de més abast. En tenim exemples anteriorment esmentats, com les vocalies de tabalers de certes agrupacions, i en vèiem un cas a la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, que ha realitzat algunes accions destinades als tabalers que en formen part, i de la Coordinadora de Diables de Barcelona, que havia estat durant un temps força activa en aquest sentit. Tot i que l'activitat d'aquestes vocalies no afecta normalment la vida dels grups de manera visible, hem de recordar que les d'abast municipal a Barcelona han estat sovint entre els principals escenaris del conflicte sobre l'adequació dels models d'acompanyament musical i, per tant, les podem considerar espais de poder amb la capacitat, com a mínim en potència, de modelar l'aspecte musical del correfoc i altres actes de les colles.

Parlarem més endavant del rol desenvolupat per aquest tipus d'òrgans i també per alguns ens públics, però ens cal ara, en parlar de la relació entre colles, aclarir que el que aquí anomenem

conflicte no es limita a l'existència d'opinions contràries sobre el que es pot fer o no en un acte foguer, sinó que sovint aquestes divergències s'acaben traduint en el que podem qualificar en alguns casos de violència verbal i, en molts, de violència simbòlica, gairebé sempre cap a qui participa del model parabrasiler i des de la resta, i sovint també amb implicació de membres no tabalers de les colles. És evident, per exemple, la negació de la validesa d'un model que és considerat no legítim, però també l'hàbit normalitzat de relacionar l'elecció d'una instrumentació amb la ignorància. D'altra banda, hem sabut de formacions vinculades a grups de foc que han estat vetades en actuacions i de conjunts de tabalers i tabaleres que han estat expulsats a mitja actuació pel tipus d'acompanyament musical que feien, així com hem pogut testimoniar com de vegades el sistema de funcionament d'alguns actes incorporava elements dirigits a dificultar la possibilitat de participació a grups amb característiques molt concretes. Aquests fets, si bé no són una constant en la vida de les colles, que normalment desenvolupen la seva activitat sense problemes, sí que constitueixen part d'una dinàmica reiterativa, i moltes de les colles visitades ens han explicat anècdotes al respecte. Malgrat sovint se'ns descriguin com fets puntuals, és evident que el que s'està relatant són gairebé sempre situacions incòmodes per les quals sí que és molt probable que passin per algun moment les colles que incloem en el model parabrasiler. Sobre com aquestes dinàmiques es construeixen, es justifiquen i s'homologuen com a vàlides en parlarem més profundament, un cop descrits els contextos en què aquestes colles actuen.

9.6. Contextos d'actuació pública

9.6.1. Amb el grup de foc

Correfocs

Definició

Un dels problemes evidents quan parlem del correfoc rau, justament, en la seva definició. Alguns autors han definit el correfoc en els mateixos termes que qualsevol altra cercavila de foc. Vallverdú, per exemple, defineix la cercavila tal com segueix:

“Cercavila: Recorregut pels carrers del poble. Si és una cercavila de Festa Major, generalment es fa amb tot el seguici de balls populars. En algunes poblacions fan servir el terme cercavila de foc quan només hi participen colles i bèsties de foc.” (Vallverdú, 2006, p. 244)

I, quan ens parla del correfoc, ens diu el següent:

“Correfoc: Nom amb què anomenen en algunes poblacions la cercavila de foc. En ocasions, la cercavila on només participen grups i bèsties de foc. Aquesta paraula es va començar a usar a les cercaviles de foc de les festes de la Mercè de Barcelona a finals dels anys setanta, on participaven el ball de diables de l’Arboç i els de Vilanova i la Geltrú, dues de les escasses colles que hi havia en aquell temps a Catalunya, junt amb un seguit de dracs. Amb els anys, a conseqüència de la gran proliferació de colles de foc a la zona metropolitana, aquestes dues colles hi van deixar de participar.” (Vallverdú, 2006, p. 244)

Vallverdú, així, atribueix el nom a les festes de la Mercè, però no li atorga un caràcter especial que el diferenciï d’altres cercaviles de foc. El més habitual, però, és que es faci al·lusió a elements diferenciadors, fent especial referència a l’actitud del públic, que passaria de ser actor passiu a actiu. Bargalló i Bertran (1997), per exemple, ens diuen el següent:

“Són cercaviles integrades únicament per grups de foc, que són precedits i acompanyats per un públic que majoritàriament manifesta la seva voluntat de ballar sota les espurnes.” (p.262)

En una definició posterior, Bertran el defineix d’aquesta manera:

“Correfoc. Actuació de grups de foc en què una bona part del públic participa activament ballant sota les espurnes. (Bertran, 2006, p. 78)”

Xavier González s’expressa en uns termes força similars:

“Com en la cercavila de foc, es tracta de l’actuació amb d’altres grups, però amb la particularitat que el públic manifesta la seva voluntat expressa de ballar sota les espurnes.” (Bertran et al., 1993, p. 160)

A més, s’inclou sovint una diferenciació clau entre el correfoc i la cercavila de foc basada en el mateix element. Així és com Bargalló i Bertran (1997) defineixen la cercavila de foc:

“Són cercaviles integrades únicament per grups de foc. Aquests tenen una funció de lluïment, ja que el públic adopta una actitud observadora.” (p.262)

I així és com ho fa González:

“Actuació amb d’altres grups que disparen carretilles, acompanyats d’un públic que manifesta explícitament una voluntat de mantenir una actitud observadora.” (Bertran et al., 1993, p. 160)

Fins i tot, en alguns casos, les definicions que se centren en el caràcter lúdic col·loquen el públic en la posició d’actor principal, com en la definició que es fa del correfoc al web de l’Ajuntament de Barcelona:

“El correfoc és un espectacle de carrer en què el públic interactua amb el foc i els diables. Generalment es fa de nit, té un itinerari fixat i, a més dels diables, hi solen participar peces d’imatgeria festiva, principalment dracs. Els diables porten tota mena d’elements pirotècnics, com ara *carretilles*, francesos, sortidors i carrutxes, que van *cremant* mentre avança el recorregut. Els assistents juguen a un estira-i-arrotonsa amb els diables: els empaiten, els esquiven o es posen a recer del seu foc.” (Ajuntament de Barcelona, s.d.)

I aquesta en seria la definició proposada al Diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans:

“correfoc: m. [AN] Joc de carrer en què la multitud corre per esquivar els focs d’artifici de dracs, de diables i d’altres personatges fantàstics.”

Ara bé, aquestes definicions contenen un problema de tipus ontològic. Si l’element diferenciador del correfoc és justament l’actitud del públic, l’existència o no d’un correfoc dependria, en últim terme, de la decisió final dels individus assistents. És a dir, que si el públic no hi participés activament no ens trobaríem, realment, davant d’un correfoc. Tot i així, hem vist diferents actes, als quals s’ha anomenat correfoc, en què el públic assistent participa en un molt baix grau o gens, i en cap cas hem interpretat per cap gest de la colla que s’entengués que el correfoc no s’havia celebrat o que havia estat un fracàs. Per tant, segurament la manera més ajustada de definir el correfoc seria fent referència a la possibilitat contemplada que el públic participi activament, i no la seva obligatorietat, malgrat aquesta darrera opció sigui la utilitzada majoritàriament.

En tot cas, el que extraiem de les nostres observacions és que en l’àmbit geogràfic que ens ocupa no s’està diferenciant, a efectes pràctics, entre una cercavila de foc i un correfoc. Sí que existeixen alguns actes que inclouen tan sols grups de foc i en què no es preveu la participació activa del públic, però es tracta d’actes molt concrets i, a més, amb una presència molt limitada del foc, tal com passa per exemple a la Passejada de Bèsties de la Mercè, que en seria un dels exemples més clars. Però quan es realitza una actuació amb altres grups de foc es considera que es participa en

un correfoc, mentre que en un acte com la Passejada de Bèsties no es parla de cercavila de foc, sinó que es singularitza, parlant de la Passejada. Es tracta, per tant, d'actes singulars respecte el que seria la seva activitat principal, el correfoc, una actuació en què l'actitud activa del públic és permesa i desitjable, però no necessària per tal de considerar que el que s'ha fet és, realment, un correfoc. Per tant, d'ara endavant ens referirem a correfocs en aquest sentit.

Seqüenciació

El correfoc suposa un ritual relativament pautat, amb parts aparentment obligatòries i algunes que podem observar tan sols de vegades. Una de les que podem veure puntualment són les tabalades que precedeixen alguns correfocs, com el Correfoc de la Mercè, al de la Festa Major de Gràcia o la Nit de Foc de l'Hospitalet. Tot i que cal considerar aquestes tabalades un element relativament independent, pel fet que de vegades les podem trobar sense precedir cap correfoc i que, quan ho fan, acostumen a aparèixer en els programes com un esdeveniment independent, tant el seu origen –van néixer precedint correfocs– com la seva posició en la seqüenciació – sempre precedint–, obliga a considerar-les part de la seqüenciació del ritual. Tot i així, descriurem a fons aquestes tabalades més endavant, quan parlem d'elles com a actes independents, atès que presentaran unes característiques similars.

Al marge de si hi ha hagut una tabalada prèvia o no, és habitual que les colles siguin al lloc de sortida del correfoc una estona abans del seu inici. Aquesta estona d'espera, i a excepció dels casos en què les colles participessin abans en un altre acte que s'hagi endarrerit, és normalment llarga, ja que l'hora de convocatòria acostuma a contemplar molt marge de temps. És aquest un període de temps en què els membres de les colles es relacionen entre ells, parlant en petits grups, bevent alguna cosa, etc., però també en què es duen a terme certes tasques que poden passar desapercebudes a l'espectador, com l'habitual reunió de caps de colla en què algun representant de la colla amfitriona o algun membre d'una comissió organitzadora dona instruccions als diferents grups de foc sobre com s'esdevindrà l'acte: ordre de sortida, punts de lluïment, trams del recorregut on calgui limitar o deixar d'utilitzar pirotècnia, etc. Aquesta reunió acostuma a ser merament informativa, però no sense que això comporti la impossibilitat que existeixi cert nivell de negociació en temes molt concrets, especialment quan els actes s'organitzen en un nivell de barri o des d'una colla, i rarament quan es tracta d'actes de ciutat.

També és habitual, i evidentment més visible, que els tabalers toquin abans del correfoc, durant l'estona d'espera. No parlem d'accions programades, sinó aparentment espontànies i molt sovint a partir d'iniciatives individuals. Algunes vegades podem veure com algun membre de la colla proposa tocar una peça i la resta de la colla el segueix. Altres vegades un tabaler comença a practicar algun ritme, un altre s'hi afegeix i poc a poc tot el grup acaba tocant, ja siguin ritmes

improvisats o alguna peça del repertori. També és possible observar, de vegades, com diferents colles es van agrupant per tocar repertori comú, però moltes altres les podem veure repartides per tot l'espai alternant, o en alguns casos sobreposant, peces de lluïment. És important assenyalar que aquestes accions que podem entendre com fora de programa no sempre són ben acceptades pels membres de les colles i, malgrat rarament s'atura els tabalers, de vegades es critica que comencin a tocar abans que comenci el correfoc: "*qué pesaos*", "no poden estar quiets una estona?". Ara bé, es tracta d'un comportament que és habitual i molts cop iniciat també arran de la petició de membres no tabalers de les colles, que demanen que es toqui per tal d'alleugerir l'espera i anar creant un ambient festiu.

L'inici oficial del correfoc s'esdevé en el moment que la primera colla encén la seva pirotècnia. L'ordre de les colles està sempre prèviament pactat i una mica abans aquestes ja comencen a prendre posicions col·locant-se en filera, malgrat molts cops la quantitat de públic obliga a posicions més disperses. En encendre la primera colla, i especialment si l'acte s'inicia en una plaça o en un espai ampli, de vegades es fa una encesa de lluïment, amb la bèstia encesa o amb tots els diables amb moltes maces enceses alhora i sense iniciar el recorregut. Després del lluïment cada colla inicia el recorregut, i si no hi ha lluïment l'inicia directament. Els tabalers comencen a tocar amb l'inici del correfoc, de vegades una mica abans i de vegades en aparèixer les primeres espurnes. Més endavant aprofundirem en les diferents maneres de presentar aquests inicis.

Un cop s'inicia el recorregut, el correfoc es desplaça pels carrers, amb participació activa o passiva del públic. Si és passiva, l'observació acostuma a fer-se des de les voreres. Si és activa es poden donar diversos comportaments, com ballar sota les espurnes, abraçar-se als diables, mantenir-se enmig del recorregut i fugir quan la colla s'acosta o la molt recurrent acció col·lectiva de seure a terra diverses persones mentre criden "no passaran" o "no passareu". En el cas dels diables, aquests van encenent pirotècnia normalment d'un en un i, un cop encesos, es desplacen ballant o saltant cap endavant, de manera que sempre hi ha pirotècnia encesa en el tram que ocupa la colla. No és així en el cas de les bèsties, que un cop acabada la pirotècnia cal que siguin carregades de nou. Aquesta càrrega regular de pirotècnia és lleugerament interrompuda de vegades, quan s'arriba a espais amplis –places o cruïlles– per executar un lluïment, en què o bé la bèstia és encesa amb més pirotècnia de l'habitual o bé els diables encenen tots alhora, de vegades executant coreografies que poden ser diverses: voltar en cercle, seure a terra, aixecar les maces en direccions pactades per crear figures amb el foc, etc.

Malgrat hem dit que en molts correfocs el grau en què el públic es mostra com a participant actiu és escàs, cal tenir en compte que és habitual que, quan aquest es mostra passiu, siguin els

mateixos membres de les colles els que s'ocupen de trencar la barrera entre actor i espectador. Aquesta barrera es trenca, normalment, traspassant els límits físics que funcionen com a frontera simbòlica entre el correfoc i l'exterior, és a dir, en la majoria dels casos traspassant físicament, amb les espurnes o fins i tot amb el cos, la línia que separa la calçada de la vorera o, en el seu defecte –per exemple en carrers peatonals- la línia d'arbres que serveix també de límit simbòlic. De l'ús d'aquesta ambigüitat en els límits físics del correfoc ens en parlava un diable veterà, així com també dels canvis que ell percebia en com es duia a terme un correfoc durant els primers anys i com es fa en l'actualitat:

“A més a més, si el correfoc es fa bé –i és una de les coses que s'ha anat perdent-, clar, és un joc interactiu. El diable ha d'estar suficient preparat per provocar que la gent participi. Però igual... Tu no has de caçar mai a la presa, perquè si no s'acaba el joc. Tu has d'exposar, has d'incitar, has de fer el joc, però sempre l'has de deixar guanyar. Sempre l'has de deixar guanyar. Ara no es fa tant, però abans sí que les normatives eren més laxes i tu podies anar a buscar a una persona, i llavors t'enfrontaves amb ella, però tu tenies que ser prou intel·ligent per deixar-la sempre escapar, perquè l'altra vegada, *pues* tornava, el joc tornava a repetir-se. En el moment que l'has caçat ja no hi ha festa; ja s'ha acabat tota la representació, i això és una cosa que les colles no ensenyen. No ensenyen a fer perquè la gent perdem lo que és el joc, la idea de joc, i a més a més, clar, perquè les lleis cada vegada han sigut més restrictives, i llavors diem... 'no pugis a les voreres', 'no d'això', 'anar tot el grup en massa'... Clar, si tu no estableixes aquesta relació *allavors* és una festa més interna, la gent la mira de fora, però no és tan participativa. Abans els correfocs eren molt més participatius. La gent entrava molt més i ja t'esperava la gent, en a tu, perquè clar, hi havia un... Creaves uns vincles amb aquella gent i *a lo millor* eren tres o quatre i sortien amb tu. I era com allò... 'jo amb aquest, jo amb aquest', o un et deia... Clar, si agradava com cremaves llavors un et traspassava a l'altre, diu 'ara surt amb aquest que...' Clar. Era molt diferent. Ara no passa tant, això.”

És a dir, que el canvi en les pràctiques a l'hora de generar la interacció es poden deure a com s'ha dut a terme el traspàs d'una generació a una altra, però també evidentment condicionades per la presència de normatives. Existeix en el correfoc, de fet, una evident i constant tensió entre les mesures de seguretat i les eines conductuals per fer possible el nivell d'interacció esperada, la qual cosa es fa evident, per exemple, quan un diable s'acosta o s'enfila a una vorera. Es tracta d'un acte que ve acompanyat sovint de la subjecció de la pirotècnia amb la mà per tal que aquesta deixi de girar i aconseguir el direccionalment de les espurnes cap al terra, una acció que s'utilitza sovint per tal de tenir control sobre el radi d'acció sobre la pirotècnia, que es focalitza cap als

peus del públic, però que contradiu les recomanacions de seguretat bàsiques en l'ús d'aquest tipus de pirotècnia.

Disposició dels elements

Un cop s'inicia el recorregut, els diables o la bèstia de la colla surten en primera posició, però precedits sovint per una persona que realitza la funció anomenada sovint "tope" o "estendard", aquest segon cas tan sols quan aquesta persona és portadora, efectivament, d'un estendard que identifica la colla. La funció d'aquesta persona en un correfoc és la de limitar el moviment dels elements amb pirotècnia, atès que els diables o portadors no tenen sempre una bona visibilitat i que cal mantenir distàncies prudentes si es va darrere d'una altra colla o precedit, per exemple, d'agents de policia local que s'ocupen de tallar la circulació de vehicles.

Darrere dels diables o de la bèstia s'hi situa una figura anomenada generalment "encenedor", "metxa" o "botafoc", que encén la pirotècnia, i darrere seu la persona o persones que s'encarreguen de transportar la pirotècnia i entregar-la als cremadors, la qual cosa es pot fer en una bossa -el "civader"- o, més habitual a la zona que hem observat, en un carro tancat que la colla s'ocupa de construir. És important apuntar, però, que la importància de la tasca d'aquestes persones va més enllà de que la pirotècnia s'encengui i que aquesta sigui transportada. En el cas de l'encenedor, de la posició d'aquest i de la seva distància amb qui realitza la funció d'estendard depèn que diables i bèsties tinguin prou espai per desenvolupar correctament la seva tasca i, en el cas que qui crema siguin diables, que el ritme d'encesa sigui l'adequat perquè tota l'estona hi hagi foc; un ritme massa lent pot tenir resultats negatius, però també si és massa ràpid. En el cas de qui transporta la pirotècnia i en fa l'entrega, d'aquesta persona depèn també que aquesta estigui correctament administrada i, si bé és molt important evitar que esdevingui escassa massa aviat i permetre fer un bon lluïment final, també ho és que no en sobri, atès que en l'actualitat, i per imperatiu legal, la pirotècnia no utilitzada en una sortida no es pot utilitzar per a la següent.

Darrere de qui transporta i distribueix la pirotècnia s'hi situen, ja, els tabalers. Malgrat en general existeix la consigna que els tabalers han de deixar la mínima distància possible respecte la resta de la colla, el més habitual és que aquesta distància vagi variant durant el recorregut, i s'alternin moments en què aquests en resten a diversos metres com moments en que se situen molt a prop. En ocasions hem sentit com, des del punt de vista d'alguns cremadors i portadors, les culpables d'aquests desajustos serien les coreografies, però el cert és que l'observació ens condueix a determinar que en la major part dels casos el desencaixament en els ritmes a l'hora de desplaçar-se està més relacionat amb el fet que les persones que ocupen la primera filera dels grups de tabalers, i que en general dirigeixen la formació, se situen donant l'esquena a la resta de la colla i, per tant, tenen sovint problemes per saber si aquesta està avançant i a quin ritme.

En relació amb aquest problema, de vegades es pot observar en les colles una funció que, tot i que hem conegut algun cas en què és adjudicada expressament, és més habitual que sorgeixi de manera espontània entre alguna persona que segueix els tabalers -amistats, per exemple-, i que consisteix en anar advertint els tabalers de quan la colla s'allunya d'ells o quan estan a punt d'arribar on hi ha el carro. D'altra banda, també és cert que en algunes ocasions l'increment de la distància entre el conjunt de percussionistes i la pirotècnia apareix quan es produeix un efecte d'acordió que provoca que la colla estigui estones aturades per després avançar molts metres a pas ràpid. Aquesta circumstància, juntament amb el fet d'estar tocant i transportar instruments de grans dimensions lligats a la cintura, impossibilita de vegades seguir el ritme de la resta de la colla, la qual cosa hem vist resoldre de vegades parant de tocar per avançar corrent mentre se subjecten els instruments amb les mans.

El conjunt que s'ocupa de l'acompanyament musical tanca, com hem dit, la llista d'elements de la colla, i darrere d'aquest hi ha, com era de preveure, la següent colla. Tot i així, no és estrany veure, sobretot en actes amb molt públic, que entre colla i colla s'hi vagi acumulant gent que segueix els tabalers i poc a poc col·laboren a accentuar les distàncies entre colles. D'altra banda, i tot i que no formen part dels grups de foc, és habitual que aquesta successió de colles sigui seguida de prop per vehicles que s'ocupen de la seguretat, com ambulàncies o del cos de bombers, així com dels serveis de neteja, que retiren les restes de la pirotècnia consumida que han quedat en l'espai públic.

Finalització

Un cop les colles arriben al lloc on finalitza l'acte, que acostuma a ser un espai ampli, el més habitual és que cada colla executi un lluïment final. N'és una excepció notable el Correfoc de la Mercè, on des de fa anys el lluïment no existeix i les colles, senzillament, aturen la seva activitat en arribar al final de la Via Laietana.

El lluïment, que consisteix en una encesa conjunta de tots els diables de la colla o de la bèstia i que es caracteritza per l'ús d'una major quantitat de pirotècnia i sovint l'aparició de coreografies que no veiem durant la resta del correfoc, es pot iniciar de vegades entrant a l'espai de finalització, però és més habitual que la colla prengui abans posicions i tot el lluïment tingui lloc dins l'espai delimitat a tal efecte. És també possible, en molts correfocs, veure un lluïment final que inclou totes les colles participants i que pot substituir o no -normalment no- els lluïments individuals de les colles. Pel que fa als tabalers, el més comú és que aturin la música abans d'arribar a l'espai i que tornin a tocar un cop s'inicia l'encesa de la seva colla, normalment amb una peça que és utilitzada recurrentment amb aquest propòsit. De vegades la peça s'executa sencera al marge de quina sigui la durada de l'encesa, però molt sovint aquesta es talla intentant

coordinar el final de l'encesa amb el final de la música. Quan el lluïment és compartit entre colles, unes vegades s'encarrega una sola colla del seu acompanyament musical, i d'altres toquen simultàniament tots els tabalers alguna peça de repertori compartit, tot i que també hem vist algun cas en què sonen simultàniament temes diferents des de diferents punts de l'espai.

Un cop les enceses de lluïment han finalitzat, l'acte ha arribat oficialment al seu final, però és una pràctica molt comuna que tots o una part dels grups de tabalers continuïn tocant. Diem que ens trobem més enllà del final oficial de l'acte perquè, a excepció de casos molt concrets, depèn molt de la iniciativa dels grups de tabalers, però també perquè, quan s'explica a les colles com s'organitza l'acte, aquesta part no és gairebé mai esmentada, ni tan sols quan l'acte en qüestió es desenvolupa sempre de la mateixa manera i les colles coneixen perfectament –i esperen– aquesta part del ritual, la qual cosa passa, especialment, en molts correfocs de barri. La manera com es desenvolupa aquesta darrera part pot ser molt diversa, i de vegades podem veure colles disperses per l'espai tocant el seu propi repertori, però en molts correfocs els tabalers s'agrupen i es distribueixen per seccions per tal de tocar repertori comú. En tot cas, es tracta d'un darrer tram de l'acte que, malgrat de vegades podem observar com a molt acotat, i es toca una quantitat de temes relativament planificada amb anterioritat, molt sovint no té un final clar i l'acte, senzillament, es va diluint a mida que les colles van deixant de tocar i el públic va desapareixent.

9.6.2. Cercaviles

En haver considerat el correfoc i la cercavila de foc en uns termes pràcticament equivalents, ens referirem com a cercaviles a aquelles actuacions que realitzen un itinerari per uns espais concrets i que, si bé inclouen grups de foc, també ho fan amb la presència d'altres tipus de representacions o imatgeria –gegants, capgrossos, bastoners, castellers, etc. Així mateix, podríem considerar dins aquesta tipologia d'actuacions les que es realitzen tan sols amb grups de foc però, per les característiques de l'acte, hi ha una volgutament escassa presència de foc. Parlariem, altre cop, d'actes com la Passejada de Bèsties de la Mercè, que es duu a terme el dia anterior al Correfoc i on les bèsties utilitzen pirotècnia en moments molt puntuals i en general en molt poca quantitat.

Pel que fa a la seqüenciació, ens trobem davant d'actes de característiques similars al correfoc, on de vegades hi trobem grups de músics que ja estan tocant abans de l'inici "oficial" de la cercavila, però mai una tabalada pròpiament dita. Un cop l'acte comença de manera oficial, es realitza de vegades un lluïment de cada colla o cada figura, amb el seu acompanyament musical, i després s'inicia el recorregut, que pot incorporar també espais de lluïment a mig camí i que acaba normalment amb una petita demostració de cada colla. Pel que fa a les colles de foc, el seu comportament es distingeix de l'usual en el correfoc, sobretot, per una presència menor de la

pirotècnia. Si bé fan enceses inicials i finals, durant el recorregut l'ús de la pirotècnia es restringeix sovint a alguns lluïments en localitzacions espaioses i amb més públic.

Quan la cercavila inclou elements de naturaleses diferents, la disposició de les diferents colles durant el recorregut pot presentar ordres molt diversos per a cada acte i lloc on es dugui a terme, però acostumen a estar encapçalades per gegants i, en alguns casos, per trabucaires. Les colles de foc, de manera molt clara, tendeixen a ocupar en canvi els darrers llocs.

9.6.3. Versots

Els versots o versos satírics, que acostumen a ser considerats una de les característiques fonamentals dels balls de diables de model penedesenc, no ho són del correfoc, però sí que s'utilitzen en algun cas com a acte complementari. No l'hem considerat part del mateix ritual, com sí que hem fet en el cas de la tabalada, perquè la seva presència és molt escassa i, per tant, la seva associació amb el correfoc és molt més dèbil, però sí que existeix normalment certa relació de continuïtat entre un i altre acte.

L'acte dels versots acostuma a ser realitzat en una tarima o espai equivalent, però sempre amb l'ús de microfonia, i es caracteritza perquè els membres d'una o diverses colles reciten per ordre els versos rimats que el grup ha escrit prèviament. Es tracta, per tant, d'un acte totalment seqüenciat que tant pot implicar que els diables llegeixin d'un en un com que s'estableixin diàlegs entre els de la mateixa colla, però sempre prèviament pactats i escrits, i tant representant senzillament diables com personatges concrets, com Llucifer i la Diablessa, però en tot cas tots personatges vinculats a la idea de mal i d'infern. En aquest sentit aquests versots serien diferents de la major part de balls de diables de model penedesenc, en què s'acostuma a representar també personatges que encarnen el bé, una pràctica molt excepcional a la zona que ens ocupa i en actes molt singulars, com l'Acte Sacramental de la Nit de Sant Anastasi de Badalona, creat el 1987, o més recentment –des del 2009– les actuacions del Ball de Diables d'Hostafranchs.

Els versots es caracteritzen pel seu caràcter humorístic i per la crítica constant, especialment, als òrgans de poder. Si bé són habituals les referències a la política internacional o nacional, prenen molt protagonisme les crítiques a les polítiques municipals, ja sigui a nivell de ciutat o de districte, i a les persones concretes que les desenvolupen, així com també de vegades cert nivell de sàtira en contra de la resta d'entitats, especialment dels grups de foc. En general, quan parlem de crítica no ens referim, aquí, ni a una discreta ironia ni a missatges velats que calgui descobrir entre línies. Ben al contrari, els versots tendeixen a consistir en l'atac directe i a venir acompanyats sovint per una actitud i un llenguatge marcadament agressius, volgudament malsonants, amb constants

referències sexuals i on els personatges amenacen constantment els objectius de les seves paraules amb càstigs infernals.

Pel que fa als tabalers, aquests acostumen a participar de l'acte, i els podem veure també de vegades llegint versots, però també habitualment tocant petits fragments d'uns pocs compassos –entre dos i vuit- que acostumen a ser extrets del propi repertori i que funcionen com a enllaç sonor entre una i altra intervenció.

9.6.4. Espectacles

Els grups de foc anomenen espectacle algunes actuacions de caire molt excepcional i que es duen a terme tan sols en dies rellevants per a la colla, com el dia del correfoc de la festa major del propi barri o en celebracions d'aniversari de l'entitat. L'espectacle pot adoptar diverses formes, però en tot cas sempre reuneix dues característiques essencials: és estàtic i mostra un grau molt reduït o nul d'interacció amb el públic. L'espectacle es presenta, com a norma general, en un espai delimitat per mitjà de tanques o amb una tarima elevada, quedant clarament definits els espais que corresponen a actuants i a públic. De vegades, però, una part de l'espectacle es desenvolupa en els espais aparentment reservats al públic, malgrat amb un grau d'interacció directa que acostuma a ser baix.

L'espectacle és un format difícil de descriure, precisament perquè el seu caràcter excepcional camina sovint de la mà d'una intenció de la colla de sorprendre el públic, però podem parlar de dues tendències diferents en el format. Un dels formats presenta un aspecte força similar a un lluïment final de colla en un correfoc, però amb diferències notables en quant a la quantitat de pirotècnia desplegada i en els moviments de diables i bèsties, que acostumen a estar molt més seqüenciats. El desplegament major de pirotècnia és sovint evident en la càrrega de pirotècnia de maces, però molt especialment en les bèsties i els ceptrots, alhora que s'utilitza també pirotècnia col·locada a terra o elevada, penjada als edificis o lligada al mobiliari urbà, que es dispara a partir d'una seqüenciació clarament preestablerta. Però de vegades podem trobar, també, un format més teatralitzat en el sentit que una part de l'espectacle presenta personatges interpretats per membres de la colla, però habitualment amb diferent indumentària, que poden recitar un text, establint-se un llenguatge més narratiu i que incorpora elements diferents dels diables i bèsties que normalment presenta la colla. En aquests casos la principal característica de l'espectacle no és en la quantitat o el tipus de pirotècnia utilitzada, sinó la seqüenciació d'escenes i moviments en un espectacle amb una intencionalitat clarament més teatral.

Una característica compartida per una part majoritària d'aquests espectacles és que la música acostuma a ser pregravada. És a dir, que els tabalers no hi toquen en la major part dels casos, i el seu acompanyament musical és substituït per músiques que atenen de manera molt majoritària a les característiques de la música *techno*, *metal* i simfònica, en aquest darrer cas obeint sempre a sonoritats que podríem considerar com fosques i de caràcter molt cinematogràfic.

9.6.5. Sense el grup de foc

Tabalades

Per tabalades entendrem, aquí, tots aquells actes que suposen una trobada de grups de percussió i que, com a norma general, es desenvolupen de manera total o parcial de manera itinerant. Hi incloem, aquí, les tabalades que suposen un preludi a un correfoc, atès que es contemplen sovint com actes diferenciats, malgrat depenent un de l'altre, però també aquells actes organitzats normalment per un conjunt de percussió, vinculat o no a un grup de foc, i que reuneix altres grups. Alguns grups celebren i autoorganitzen una trobada amb aquestes característiques amb periodicitat anual, de vegades coincidint amb una data assenyalada -l'equivalent a la "diada" de cada colla-, però no necessàriament, i alguns altres quan se celebren aniversaris significatius.

La seqüenciació d'una tabalada és, de fet, molt similar a la d'un correfoc, i en resulta una versió simplificada en el sentit que sovint s'inicia amb lluïments, però no necessàriament, per després fer l'itinerari amb possibles lluïments a mig camí i, finalment, una volta de lluïments que en aquest cas sí que sembla pràcticament obligada. Aquesta seqüenciació no ha patit canvis notables al llarg dels anys, però quan ens fixem en detalls més específics el format ha canviat de manera notable. Els dos canvis al nostre entendre més significatius han estat, d'una banda, una tendència a disminuir les toques conjuntes entre les diferents formacions. Això ja ho havíem avançat en parlar de l'evolució dels repertoris i fèiem al·lusió, per significatiu, al fet que la Tabalada de la Mercè es duia a terme, en un inici, tocant tots els grups junts, de manera que sovint el que es tocava depenia de la iniciativa d'una colla, o fins i tot d'una persona, que iniciava un ritme que gairebé sempre formava part d'un corpus de repertori relativament compartit, però en tot cas fàcil de seguir. Amb els anys, però, els repertoris es van tornar més complexos i la tendència de les noves tabalades va ser la de realitzar l'itinerari amb els grups separats, de manera que cada grup es limitava al repertori propi, alhora que les ja existents van anar variant el seu format. Un altre canvi substancial amb els anys ha estat el fet que cada cop ha tingut menys pes la part itinerant de l'acte i s'ha donat més importància als lluïments de format estàtic, fins el punt que en molts casos el recorregut, tot i realitzar-se tocant, es concep més aviat com un desplaçament cap a la zona on es realitzen les actuacions i que, si bé té la utilitat d'arrossegar el públic cap a

l'acte central, té un protagonisme escàs i de vegades consisteix en una distància notablement curta. De fet, sovint aquest recorregut no és un, sinó diversos que es realitzen de manera simultània, la qual cosa dona testimoni d'aquest caràcter utilitari, atès que els itineraris passen per més llocs, però el públic no pot veure tots els grups durant aquesta estona i està obligat a seguir els tabalers si vol veure el tram de l'acte que els reuneix a tots.

Concursos

Els concursos de percussió representen una tipologia complexa de descriure perquè presenten un aspecte heterogeni, però molt important tant pel que fa a la vida d'alguns grups, a l'evolució de pràctiques de concretes i al seu paper determinant en l'elaboració de certs discursos. En tot cas, el que és clar és que es caracteritzen pel fet de tractar-se d'actes basats en la competició entre grups, on els conjunts guanyadors obtenen sempre algun tipus de recompensa i on agafa una importància cabdal la interpretació del repertori en un format estàtic. Alhora, existeix una altra característica molt important respecte els concursos i que els diferencia d'altres actes amb presència de conjunts de percussió vinculats a grups de foc. Així com els correfocs, les cercaviles i les tabalades formen part en un o altre grau de la vida de tots els grups, els concursos són una part important de l'activitat d'unes colles, mentre que n'hi ha d'altres que hi mantenen una relació nul·la i fins i tot que descarten totalment la possibilitat de participar-hi.

El Concurs Barcelona Percussió

Per tractar-se de l'esdeveniment pioner d'aquest tipus i en molts aspectes per funcionar com a referent per a la concepció dels següents, però també per com ha estat clau per a l'elaboració de part de la narrativa al voltant de la idea de toc tradicional, hem considerat important descriure el funcionament del Concurs Barcelona Percussió, anteriorment anomenat Concurs de Percussió de Barcelona, un esdeveniment obert al públic que se celebra al barri del Guinardó de Barcelona, gairebé sempre a la Plaça del Nen de la Rutlla i les seves rodalies, des del 2005.

Ja hem esmentat anteriorment, però pot ser útil recordar-ho, que el Concurs de Percussió de Barcelona va sorgir per iniciativa d'una colla de diables -els Malignes del Guinardó, que formen part de l'entitat Grup Torxa- com una de les activitats per celebrar el seu aniversari, tot i que sense que hi hagués un ànim previ de continuïtat amb els anys. Això és important perquè la resta de concursos de percussió han seguit aquest mateix patró d'esdeveniment ideat i organitzat per una colla o grup de percussió i, encara que existeixi sempre algun grau de col·laboració amb ens públics, no són aquests, sinó l'entitat organitzadora, qui en dissenya el format. Alhora, el Concurs depèn també de nombroses empreses, majoritàriament del barri, que l'esponsoritzen.

El Concurs es va celebrar anualment durant molts anys, fins el 2017, moment en què es va decidir convertir-lo en bianual, i des del primer any fins l'actualitat s'ha desenvolupat a partir de dues

categories: “tradicional del món del foc” i “lliure”. L’existència d’aquestes categories implica també la de dues classificacions premiades, amb primer, segon i tercer premi en cadascuna d’elles, a banda d’alguns altres premis que han anat apareixent durant els anys i que tant poden ser entregats a participants d’una categoria com de l’altra: el “premi del públic”, el de “grup revelació”, etc. La major part de premis estan valorats econòmicament, però en concepte de material -l’equivalent a un val- a través d’un comerç que patrocina l’esdeveniment. Però és especialment rellevant per al nostre cas, també, el fet que ja des de les primeres edicions el conjunt guanyador del primer premi de la categoria “tradicional del món del foc” és premiat amb la possibilitat de realitzar l’actuació d’obertura del Correfoc de la Mercè, en un escenari proper a la Porta de l’Infern en les primeres edicions i des de fa uns anys en un escenari mòbil construït sobre un camió que precedeix el correfoc durant tot el recorregut.

La seqüenciació i funcionament del Concurs han estat lleugerament variables durant els anys en què aquest s’ha realitzat, però sempre ha comptat amb una primera fase de rebuda dels grups i acollida, una segona fase d’eliminatòries, una amb les actuacions finalistes i, posteriorment, la deliberació del jurat i l’acte d’entrega de premis, seguit sempre d’algun concert ja no relacionat específicament amb els conjunts de percussió. Durant les primeres edicions, els grups es distribuïen en diferents espais exteriors del barri i es realitzava una actuació per grup en presència d’una part del jurat. A partir d’aquestes actuacions, el jurat determinava una sèrie de formacions que passaven a la fase final, en què els grups finalistes de cada categoria actuaven un cop cadascun abans que el jurat determinés els guanyadors. Amb els anys, però, hi ha hagut fórmules diferents, com la de realitzar una cercavila que també és contemplada pel jurat, la de fer una primera ronda eliminatòria totes les formacions en el mateix espai o, darrerament, un sistema eliminatori amb actuacions de grup contra grup per a la volta final. Aquest darrer sistema es va idear en la darrera edició que hem pogut observar, la del 2019, però només es va poder aplicar en la categoria “lliure” arran de l’escassetat de les inscripcions en la categoria “tradicional del món del foc”, una escassetat els motius de la qual, evidentment, ens caldrà analitzar en els capítols següents. Tot i aquesta variabilitat formal, hi ha certs aspectes que sempre s’han mantingut idèntics. A banda de la divisió en dues categories, des del primer any es manté un límit del temps d’actuació de cada grup en set minuts i la premissa que totes les propostes han de ser realitzables de manera itinerant, és a dir, que els instruments s’han de tocar subjectats per l’intèrpret i no recolzats a terra, de manera que s’eliminen possibilitats com l’ús d’una bateria o d’un *kit* de percussió.

Per últim, ens falta aturar-nos a parlar d’un element fonamental del Concurs: el jurat. El jurat és un grup de persones que escull l’organització i que considera que són persones amb prou

coneixement i criteri per tal d'avaluar les propostes presentades. Es tracta, en general, de persones relacionades amb l'àmbit de la percussió i, normalment, en un format de carrer. Així, hi podem veure persones que desenvolupen la seva tasca com a bateries o percussionistes de grups d'escenari, però també de manera evident una majoria que són o han estat membres de formacions de carrer de tipus diversos -conjunts de percussió, txarangues, etc.- i que gaudeixen de certa reputació. Alhora, i en això sí que s'entreveuen canvis respecte les primeres edicions, actualment és habitual que entre el jurat hi hagi alguna persona vinculada al món de la dansa. Els membres del jurat gaudeixen de força llibertat individual a l'hora d'establir criteris, tot i que des de l'organització se'ls lliura una graella amb certs paràmetres que es creu que cal que entrin en judici a l'hora de valorar la tasca dels grups i que obeeixen a naturaleses tan diverses com l'originalitat del repertori, la posada en escena, l'execució, etc.

Altres concursos

Durant els anys posteriors a la primera edició del Concurs de Percussió de Barcelona han anat sorgint arreu de Catalunya propostes similars i la majoria de les quals han adoptat, en major o menor part, les seves característiques. Com havíem avançat, un bon exemple d'importació de les característiques és el Llavatraka de Sant Andreu de Llavaneres, que n'adopta no només les dues categories sinó també les seves definicions, però existeixen altres esdeveniments de referència, com l'As de Repiques organitzat pels Ssstrèpits a Vilassar de Mar, que és alhora pres com a referència pels organitzadors del Concurs Barcelona Percussió per incorporar el sistema d'eliminatòries d'u contra u i la periodicitat bianual. A la zona en què se centra la nostra recerca hi trobem també la Kabronada Musical, organitzada pels Diables K.A.B.R.A., en què els grups no se separen per categories, però hi ha també un premi al "millor grup tradicional", i recentment el concurs de percussió organitzat per Farrofofoc, celebrat per primer cop el 2019.

D'altra banda, existeixen també certs esdeveniments que es mouen entre les característiques de la tabalada i les de concurs, atès que hi participen tan sols conjunts de percussió, com en una tabalada, però incloent cert caràcter de competició, per exemple escollint un millor grup per "votació popular" -és a dir, votat pel públic- que molt sovint no suposa cap premi més enllà de la menció. Seria un exemple d'aquest tipus d'esdeveniment el Retoca'mmm organitzat pels Diables de Les Corts.

Altres actuacions

Existeixen altres contextos en què participen els conjunts de percussió i que, a la fi, depenen molt de cada colla en concret i també de l'agenda específica de la vida festiva de cada barri o ciutat. D'aquesta manera, certes celebracions que inclouen cercaviles incorporen sovint els grups de tabalers dels grups de foc, malgrat sovint sense la resta de la colla. Parlem d'esdeveniments molt

comuns com les Cavalcades de Reis, les celebracions de Carnaval, però també d'altres de més singulars i que tan sols se celebren en alguns llocs -com els Tres Tombs o Sant Medir- o que són exclusius d'un barri o ciutat en concret -certes fires de comerciants o altres dates assenyalades.

Alhora, es participa també en esdeveniments esportius, en actuacions entre concerts durant la festa major del barri o en accions més puntuals com recollides de diners per a la Marató de TV3, actes organitzats per entitats de tipus diversos o ocasionalment les manifestacions que ja hem esmentat amb anterioritat. En tot cas, es tracta d'actuacions que poden adoptar molts aspectes i que depenen molt de la colla i del moment, però que en tot cas condicionen la tasca de les colles que en volen participar, perquè obliguen indirectament a disposar d'un repertori versàtil que pugui ésser funcional en una gran varietat de situacions.

Part III. DISCURSOS I PROCESSOS SIMBÒLICS

10. Discursos sobre l'adequació al correfoc

Fins ara, hem parlat dels diferents models d'acompanyament musical, de les persones i col·lectius que els duen a terme i dels contextos en què aquests es desenvolupen, però sempre amb la fi última de donar sentit tant a la coexistència dels diferents models com als discursos que els envolten. Aquests discursos són, precisament, els que van donar origen a la recerca, però entre aquests tenen una importància central els que tenen a veure amb l'adequació, segons els actors implicats, dels diferents acompanyaments musicals al correfoc i, per extensió, als actes de similar naturalesa que duen a terme els grups de foc. Ens trobàvem ja d'entrada, en assistir per primer cop a un debat sobre aquest tema, que es partia gairebé sempre del pressupòsit que hi havia uns acompanyaments musicals més adequats que altres, ja fos per caràcter, origen, antiguitat o qualsevol altre factor. Actualment, i després de seguir i analitzar el debat durant cinc anys, podem resumir que els discursos sobre la necessitat de realitzar un acompanyament musical adequat als grups de foc es basen una sèrie de preceptes que desgranarem a partir d'ara.

10.1. Importància de la tradició i vinculació al passat compartit

El principal d'aquests preceptes és la necessitat que l'acompanyament musical sigui "tradicional", la qual cosa s'esdevé en un context en què, com hem esmentat, existeixen unes identifications

normalment implícites que hem resumit en el trinomi tradició-identitat-cultura, i per tant “tradicional” és utilitzat de manera general com un atribut positiu per defecte, precisament perquè es relaciona amb el manteniment de la identitat i la cultura. Aquesta concepció d'allò tradicional com a positiu per defecte és també apuntada per Martí (1996a, p. 19), en aquest cas per referir-se al que anomena “folklorisme”:

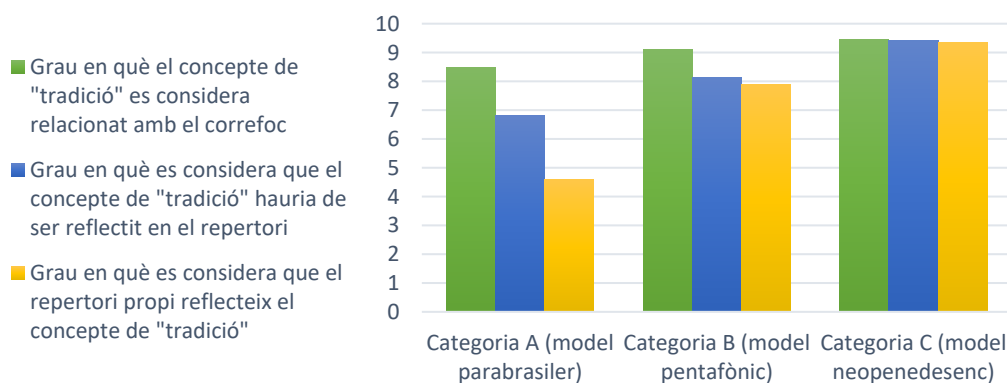
“Podemos entender por ‘folklorismo’, dicho de una manera muy genérica y sencilla, el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura ‘popular’ o ‘tradicional’. Este interés se puede manifestar de manera pasiva y de manera activa. En el primer caso nos hallamos ante la actitud propia del espectador, en la cual detectamos una predisposición positiva hacia todo aquello que signifique ‘cultura tradicional’. En el segundo caso, podemos incluir todas aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este mundo tradicional. El concepto de ‘folklorismo’ presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición.”

Sigui com sigui, el manteniment de la tradició en els actes de foc és considerat necessari i, per tant, l'acompanyament musical que s'hi duu a terme també ha de vincular-s'hi i col·laborar a preservar-la. En general, quan es recorre a aquest concepte, s'està parlant del repertori i de la instrumentació, de manera relativament desvinculada d'altres elements que aquí hem considerat part de l'acompanyament musical. És a dir, que no es parla, per exemple, d'una posada en escena “tradicional”, si bé el tipus de posada en escena, com veurem, es pressuposa lligada als tipus de repertori i d'instrumentació, i per tant els acompanyaments tradicionals i no tradicionals es vinculen conceptualment a posades en escena que es consideren, alhora, adequades o inadequades.

Hem d'assenyalar que aquest debat sobre la tradicionalitat al voltant de l'acompanyament musical contrasta de manera força clara amb el tractament de la resta d'elements que podem veure en un acte de foc. Es considera que els diables són una tradició, que el bestiari de foc és una tradició i que el correfoc és una tradició, però en cap cas es polemitza sobre la tradicionalitat suposada a pràctiques concretes si no és per referir-se a l'acompanyament musical. És a dir, que a la zona geogràfica en què ens hem fixat es pot discutir sobre si una manera d'encendre, un ball, el disseny d'un ceptrot o l'abillament són els més atractius, eficaços, segurs, etc., però aquestes discussions mai gairebé mai es mouen al voltant del concepte de tradició. La tradició se sobreentén perquè es parla d'un correfoc o d'un grup de foc, i per tant les maneres concretes de

dur a terme la tasca formen part de l'elecció de la colla, d'acord amb les seves necessitats, preferències o tarannà. No és així, en canvi, quan del que es parla és de l'acompanyament musical, i aquest element en concret resulta a la pràctica central quan, en el context dels grups de foc, la tradició entra en debat. La vinculació amb la tradició és, doncs, un element cabdal a l'hora de jutjar com hauria o no hauria de ser l'acompanyament musical, però cal analitzar fins a quin punt la visió és compartida.

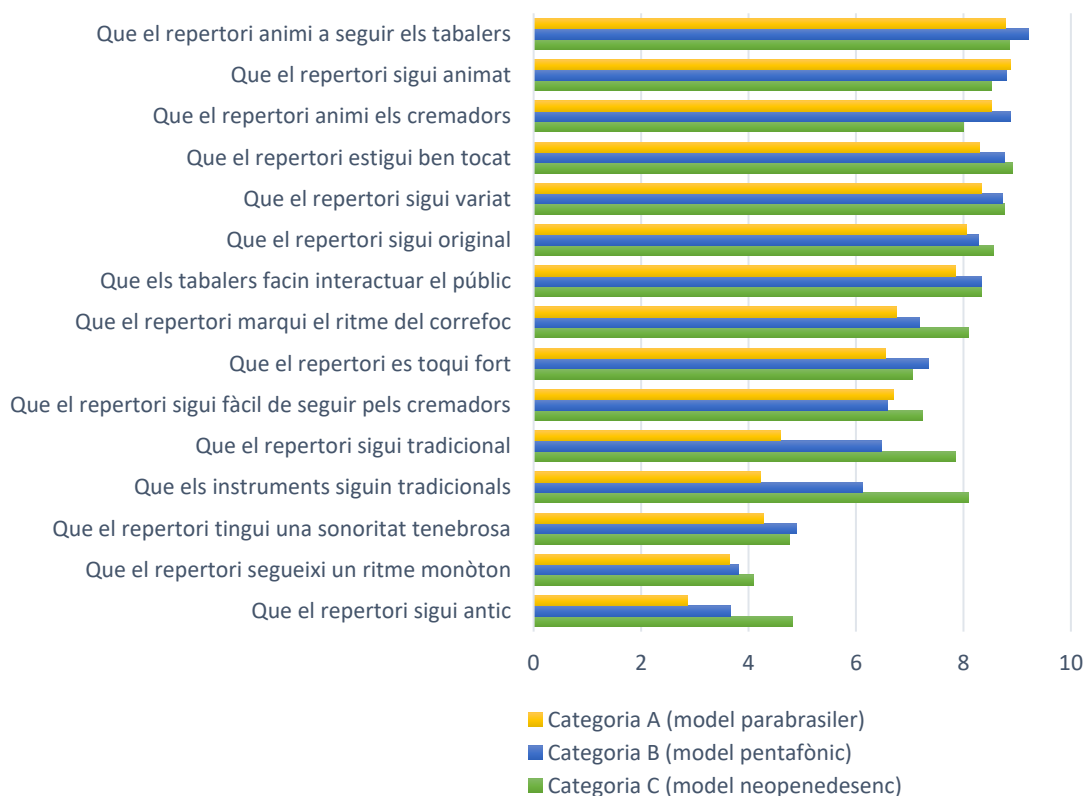
Els qüestionaris respostos pels membres de les colles contenien una llista de 23 conceptes que els enquestats i enquestades havien de valorar, en una escala entre 0 i 10, segons el grau de relació que creien que tenien amb el correfoc i amb l'acompanyament musical. Un d'aquests conceptes era el de tradició, i els qüestionaris corroboren el que ja havíem observat. Existeix, com hem dit, un acord força clar en la relació entre el correfoc i el concepte de tradició, tot i que quan analitzem les respostes als qüestionaris per categories podem observar lleugeres diferències. Ara bé, aquestes diferències es tornen més acusades quan es pregunta a les persones enquestades en quin grau el repertori ha de reflectir el concepte de tradició i fins a quin punt creuen que el repertori de la pròpia colla reflecteix aquest concepte:



És a dir, que podem visualitzar aquí l'existència de diferents visions sobre el grau d'importància de reflectir el concepte de tradició a través de l'acompanyament musical, però també l'acceptació general que hi ha uns acompanyaments que reflecteixen millor el concepte que uns altres, la qual cosa condueix a la pregunta sobre com es concreta, parlant de característiques observables, aquesta tradicionalitat.

Una de les primeres coses que ens va cridar l'atenció a l'hora d'analitzar les respostes dels qüestionaris va ser, sens dubte, la similitud entre els resultats en comparar per categories quan les preguntes es referien a les característiques de l'acompanyament musical. Jutjant a partir de les asseveracions que havíem pogut anar analitzant en les primeres fases, semblava clar que

s'estava parlant de repertoris amb característiques, intencionalitats i objectius molt diferents, però els resultats, un cop s'aborden característiques concretes, neguen aquesta primera suposició. Al qüestionari es demanava, per exemple, que valoressin en una escala del 0 al 10 el grau en què creien que certes característiques eren importants en el repertori. Malgrat presentar certes diferències per categories, el cert és que els resultats són molt similars pel que fa a la major part dels enunciats proposats, amb una sèrie de característiques amb valoracions molt altes –ben tocat, animat o variat...- i altres de més baixes –monòton o tenebrós. Les diferències acusades apareixen, justament, quan entra en joc el concepte de tradició, la qual cosa es concreta en les preguntes sobre quina importància atribueixen al fet que “el repertori sigui tradicional” i que “els instruments siguin tradicionals”. En aquests dos casos, les diferències no només són notables, sinó que es presenten de manera clarament esglaonada segons la categoria en què ens fixem, una característica que només és compartida amb les respostes relatives a la importància donada al fet que “el repertori sigui antic”, força relacionada amb la idea de tradició, tot i que en aquest cas amb valoracions força baixes en totes les categories.



És a dir, que el nucli del problema és en el concepte de tradició. És quan aquest apareix que sorgeixen les discrepàncies i, en aquest cas, també el conflicte. Però, alhora, la resta de característiques que ha de complir el repertori semblen comptar amb força acord i, per tant,

continua latent la pregunta de sota quina forma apareix la tradició en l'acompanyament, com es defineix i com es delimita. El problema és que tenim al davant una tradició de la qual es parla en termes molt genèrics, esmentant “la tradició” d’una manera que es comprova que es refereix a la tradició pròpia només quan en el discurs entren en joc les “altres tradicions” o les tradicions “de fora”, però sense que aquesta “tradició” sigui gairebé mai acotada de manera explícita ni pel que fa als límits geogràfics, ni temporals, ni de vies de transmissió. Són excepcionals, per exemple, les referències explícites a la catalanitat d’aquesta tradició, i quan apareixen normalment ho fan en paraules de persones que provenen de fora de Catalunya:

“Creo que los ritmos que tocamos son adecuados; me gustan más que los tradicionales catalanes.”

“Jo crec que la batucada ets una otra forma de cultura interessant però de un otro lloc. Crec que seria millor fer una cosa tradicional de la cultura de Catalunya.”

Aquesta manera de referir-se a la tradició de la qual es parla, que hem extret de les respostes de dues persones nascudes fora de Catalunya, és força excepcional quan qui parla és una persona nascuda en qualsevol d’aquests territoris. És més habitual, en canvi, sentir a algú parlant de “la nostra tradició” o de “la tradició d’aquí”, però l’ús més generalitzat és el que consisteix a parlar, senzillament, de “la tradició”. En algunes ocasions, i tot i que el més comú és que la delimitació geogràfica no aparegui explicitada en el discurs, es parla d’una tradició geogràficament més àmplia:

“Llavors, la tradició brasilenya és brasilenya i la tradició mediterrània -fixa't que no dic catalana, o sigui, dic mediterrània- és mediterrània. Llavors... cada cosa al seu lloc. O sigui, a mi em costa molt d'entendre un concurs de sardanes, o una trobada sardanista, que en lloc de tocar una cobla toca... una big band.”

Però, tot i algunes referències a la mediterraneïtat d’aquesta tradició, el més comú és que, en referir-s’hi, s’estigui constantment fent al·lusió tant a exemples de manifestacions culturals lligades al concepte de catalanitat, com en l’exemple anterior, com al context sociocultural dels territoris de parla catalana. És a dir, que es dedueix del discurs que existeix una defensa en favor de la tradició catalana, i no de la tradició mediterrània, malgrat aquesta darrera contribueixi sovint a la construcció d’un marc estètic. En aquest sentit, hem parlat ja de com els ritmes de tarantel·la, sabudament d’origen italià, són plenament acceptats com a ritmes tradicionals i adequats per a l’acompanyament musical dels grups de foc. De fet, no només la tarantel·la és

plenament acceptada, sinó que el seu compàs, el de 6/8, és considerat netament característic del “toc tradicional”.

La “tradicció” tampoc és delimitada mai temporalment. El contingut de tipus temporal hi és, no només perquè la paraula ja aporta un significat implícit de manteniment en el temps, sinó també perquè el concepte de “tradicional” es contraposa sovint al concepte de “modern”. Però en cap cas, quan es parla de l'acompanyament musical en el cas del correfoc –ja veurem el cas models de balls de diables anteriors-, s'explicita de quina antiguitat s'està parlant, ni tan sols de manera aproximada. Naturalment, aquest és un dels punts més conflictius del concepte en el nostre cas i en d'altres, atès que provar de delimitar cronològicament una tradició obliga a posar sobre la taula criteris que sempre seran discutibles, però en aquest cas el problema és majúscul, perquè es parla de repertori tradicional per referir-se a ritmes o peces de les quals se'n desconeix l'origen, a altres que se saben de creació relativament recent i fins i tot a peces de nova creació. És a dir, que la possibilitat de crear un repertori i etiquetar-lo seguidament de tradicional existeix i, és més, es duu a la pràctica, fins i tot en el cas d'adaptacions directes de repertori propi de llocs allunyats tant geogràficament com cultural.

D'aquí podem extreure, per un procés eliminatori, que quan es parla del “toc tradicional” no sempre s'està fent referència a repertori transmès d'una generació a una altra ni homologat pel pas del temps, sinó que sovint s'ha d'estar fent referència a paràmetres estètics, a una manera de fer concreta. Ens cal preguntar-nos, doncs, quina és aquesta manera de fer i si existeixen uns referents.

10.2. La “zona tradicional” com a referent

Durant les xerrades sobre *El so del foc*, que suposen el punt de partida temporal de la nostra recerca, va quedar força clar que en general hi havia un acord a l'hora de prendre les característiques de l'acompanyament musical del model penedesenc com a referència de tradicionalitat. Ja des d'abans de l'esdeveniment, aquesta referència havia fet aparició. Malgrat tractar-se d'un instrument utilitzat residualment, especialment en aquell moment, a Barcelona, el cartell de les xerrades posava en primer pla la imatge d'uns tabals de tensió de corda. Tenint en compte que aquest tipus de tabal tenia una presència gairebé nul·la a les colles barcelonines i que l'acte estava convocat per la Federació de Diablers de la Ciutat de Barcelona, sembla clar que s'estava establint una relació directa entre “el so del foc” i el so vinculat a la tradició, entenent aquesta com una vinculació directa amb un passat llunyà i previ a l'adopció d'altres tipus d'instrumentacions. Aquesta relació també era evident en el fet que l'única ponència dedicada a

un tipus d'instrument en concret era la de Miquel Àngel Ortiz "Xixo", constructor especialitzat en aquest tipus de tabals, centrada en els seus processos de construcció i manteniment. Alhora, en diverses ocasions es va fer referència a aquest tipus d'instrument en termes que subratllaven la idea que aquest tipus de tabals, així com els ritmes que normalment s'hi toquen, eren el referent per excel·lència d'allò tradicional, autèntic, genuí i adequat per acompanyar tradicions vinculades a diables i bestiar de foc.

Abans de continuar, ens cal posar en context aquest fet, atès que presenta molts paral·lelismes amb altres pràctiques considerades tradicionals a Catalunya, i en aquest cas anirem una mica més enllà de les dades recopilades a partir de la recerca per fer ús també de l'experiència obtinguda a través d'altres vies, com la professional. Existeix una tendència, entre les persones vinculades a les manifestacions culturals considerades tradicionals catalanes, a assumir que existeixen a Catalunya dues maneres d'entendre la tradició, i que s'acostumen a resumir en una divisió de tipus geogràfic que camina de la mà de l'antiga divisió entre la Catalunya Vella i la Catalunya Nova o, com es diu sovint, "del Llobregat cap amunt i del Llobregat cap avall". Segons aquesta concepció, la Catalunya Nova, al sud, seria aquella on la tradició es conserva en més bon estat, més pura i més d'acord amb el seu significat ritual. Seria la zona on la població entén més que és la tradició, on és respectada com mereix, i per això se l'anomena sovint "zona tradicional", un concepte, per cert, molt assumit fins i tot per part d'alguns mitjans de comunicació, especialment quan cobreixen notícies relacionades amb l'activitat casteller (Andrés, 23 de maig de 2018; Garcia, 24 de juliol de 2016; "La zona tradicional acollirà les últimes diades castelleres de l'any", 8 de novembre de 2019; Prats, 5 d'abril de 2013). Però l'existència d'una "zona tradicional" implica, com és obvi, la d'una "zona no tradicional", que és com s'anomena sovint el que en queda fora. Així, la Catalunya Vella es caracteritzaria per una relació escadussera amb la tradició, que no seria ben entesa per la major part dels que en participen, una tradició que es deixa contaminar per elements culturals externs, però també que arrossega una pèrdua del seu significat ritual, desconegut per una població sense criteri i deslligada dels seus orígens.

Aquesta divisió simbòlica té diferents trets a considerar. El primer és que es tracta d'una divisió que resta fora d'un discurs que puguem considerar "oficial". Això vol dir que, tot i ésser assumit, per exemple, per una bona part de músics professionals i no professionals d'aquests àmbits, i transmès de vegades acadèmicament, no el trobarem en publicacions de cap tipus de manera explícita, la qual cosa fa molt difícil la seva documentació a partir de canals formals si no és recorrent a una lectura entre línies, tal com farem més endavant quan parlem de la literatura especialitzada. Sí que trobem referències, de vegades, a pràctiques diferenciades (Riera, 2019, p. 227-234 i 252), en alguns casos fent al·lusió a la seva distribució territorial, i fins i tot algun ús

excepcional del concepte de “zona tradicional” o “àrea tradicional” (Grau, 2000, p. 22; Jordà, 2015, p. 32), però normalment sense entrar en judicis de valor de manera directa. En canvi, les asseveracions acarnissades, i naturalment les discussions al respecte, són recurrents en contextos informals de caire privat o semiprivat, com les converses durant els actes i, darrerament, a les xarxes socials, un context en el qual, per la seva naturalesa, és habitual trobar-se amb la cara més conflictiva d'aquesta divisió. En segon lloc, i tot i que està basat en diferències en pràctiques concretes, es tracta d'un discurs evidentment generalitzador que, a més, simplifica les diferències reduint-les a dues maneres d'operar en dos territoris força concrets i pel que fa, també, a uns rituals concrets. Trobarem al respecte discussions sobre quins membranòfons de baqueta s'haurien d'utilitzar i quins no, quines característiques han de tenir els sacs de gemecs o quin tipus de canya s'ha d'utilitzar amb una gralla, però aquestes discussions no s'extrapolen a altres instruments com el violí, l'acordió diatònic o la guitarra, o com a mínim no en termes de tradicionalitat. És a dir, que els discursos se centren en els instruments vinculats conceptualment a l'espai públic, a la cercavila i, a la fi, als rituals lligats històricament a les processons. En resum, quan es delimiten dues zones s'està fent referència, d'una banda, a la zona on certes pràctiques lligades a les processons es van mantenir vives durant el segle XX, i on “la tradició” s'hauria conservat, i de l'altra a la resta.

Aquesta assimilació generalitzada es troba estretament relacionada amb el sistema simbòlic propi de la Renaixença, al qual ens hem referit anteriorment, i participaria de la percepció d'una major autenticitat d'allò que s'esdevé a les zones rurals, on els elements culturals és mantindrien en un estat més pur. Seria, també, historicista, atès que atorga més valor cultural i ritual a allò que es troba documentat des de més antigament. Però alhora, el caràcter ancestral, el d'aquelles pràctiques de les quals es perd l'origen en el temps, actua com a amplificador de l'autenticitat, ja que representa, justament pel seu origen incert, l'esperit més profund i identificatiu del poble. El caràcter religiós resulta també clau, perquè afavoreix la percepció d'una transcendència que s'aparta d'allò que és característic de la vida urbana i moderna, que se suposa superficial i materialista, i és recurrent sentir referències al caràcter ritual o litúrgic de cert tipus d'actes, siguin o no de temàtica religiosa, com a element que n'incrementa el valor simbòlic. En aquest context, les manifestacions culturals lligades històricament al Corpus Christi resulten privilegiades de cara a ésser concebudes com expressió genuïna de la cultura pròpia, amb uns orígens rastrejables fins l'Edat Mitjana —una època que ja era d'especial càrrega simbòlica per al moviment de la Renaixença—, però també amb uns suposats orígens pagans que contribueixen a una percepció de primitivitat que les dotaria de l'autenticitat necessària per esdevenir

abanderades de la tradicionalitat i, de retruc, de l'essència del poble. No és estrany, per tant, que Amadeu Carbó (2020) és refereixi al Corpus Christi com "la festa de les festes".

Els balls de diables de model penedesenc formen part d'aquest grup de rituals, però, a més, són contenidors d'una càrrega simbòlica afegida arran de la representació ritual de la lluita entre el bé i el mal, contenidora de significats profunds, però alhora senzilla en la forma, la qual cosa els dona el valorat aire primitiu. L'anhel de conservació d'allò primitiu és completament present quan es defensen les característiques considerades essencials d'aquestes representacions, com els vestits de roba de sac o el toc de timbals considerat propi del model, però podem interpretar que parlem, aquí, d'una primitivitat desitjada en els elements i no en el gest individual, atès que el ritual acota els comportaments –l'ordre, la disposició, la dansa i fins i tot la posició corporal- i limita al màxim el lliure albir. Aquest és el referent de tradicionalitat, des del punt de vista de la genuïnitat, que accepten de manera força general els membres dels grups de foc inserits en un model de ball de diables, el correfoc, que es va iniciar posant l'accent, precisament, en el lliure albir, ja fos el del diable, el de l'espectador o el de la ciutadania en general. En tot cas, un diable de model barceloní coneixedor de les diferències entre models sap que el seu és diferent i que atén al propi context, però no per això deixa de considerar-se que el model penedesenc és contenidor d'una essència cultural que el model barceloní no tindria en el mateix grau i d'un caràcter ritual que es nega als models que en difereixen. En un sentit molt similar a quan parlàvem de la distinció entre el que nosaltres hem anomenat model pentafònic i el model neopenedesenc d'acompanyament musical, els membres dels grups de foc de la zona en què se centra la nostra recerca consideren tradicional el correfoc, però sovint s'entreu en els discursos la percepció de diferències en el grau de tradicionalitat, que seria major en el cas d'allò que té a veure amb els balls de diables de model penedesenc.

D'una manera paral·lela passa en els grups de tabalers, on en general es considera que existeixen grups que realitzen un acompanyament musical tradicional -model pentafònic-, malgrat n'existeixi un altre -model neopenedesenc- que es diferencia, justament, pel grau de tradicionalitat. Ara bé, el problema sorgeix en analitzar aquest grau, ja que, com hem vist, i a excepció de les poques colles que s'ajusten al que aquí hem anomenat model neopenedesenc, les relacions entre l'acompanyament musical considerat tradicional en la nostra zona de recerca -que generalment s'il·lustra amb exemples que associem al model pentafònic- i el del model penedesenc són realment difícils de trobar. Alhora, i mentre s'accepta el model penedesenc com a referent de tradicionalitat quan es pren en bloc, les seves característiques, preses d'una en una, resulten en general rebutjades. Ja hem vist, per exemple, com es donava en general una importància molt baixa al fet que el repertori fos antic, però en podem trobar altres exemples.

Els repertoris variats són una característica desitjada, mentre que els ritmes repetitius són sovint rebutjats de manera directa; els ritmes amb subdivisió ternària són considerats especialment adequats, mentre que aquesta característica és pràcticament inexistent en el model penedesenc; el repertori ha de ser animat, etc. Encara ens cal comprendre, per tant, com es connecta el que els membres d'aquests grups anomenen "toc tradicional" amb el referent de tradicionalitat del qual sovint parteixen.

10.3. El toc tradicional (de correfoc) com a herència

És cert que, quan un tabaler o una tabalera parlen de "toc tradicional", alguns cops s'estan referint de manera exclusiva a l'acompanyament de percussió que s'associa amb el model penedesenc i, per extensió, de vegades també al model neopenedesenc, que hi manté relacions formals clares, però dins la zona on s'ha dut a terme la recerca és més comú que es parli de "toc tradicional", o senzillament de "tradicional", per referir-se als paràmetres estètics del que aquí hem anomenat model pentafònic. Un senzill cop d'ull a les actuacions de les colles que s'inscriuen en la categoria "tradicional del món del foc" en el Concurs Barcelona Percussió dona fe de fins a quin punt s'associa amb naturalitat aquest concepte al model pentafònic, que pràcticament sempre monopolitza de manera clara la categoria, però les converses amb els tabalers i tabaleres confirmen també aquesta associació quan se'ls demana per exemples de grups que "toquin tradicional", i normalment es fa al·lusió a colles que s'ajusten a les categories d'aquest model i, més concretament, a les de la nostra subcategoria BB.

Extraiem del treball de camp que, quan es realitza aquesta associació, es fa des de perspectives que poden ser molt diferents. Existeix, per exemple, una part del col·lectiu -amb presència tant en el model pentafònic com en el parabrasiler i que acostuma a coincidir amb els trams de menys edat, però no sempre- que parla d'aquesta tradicionalitat donant per fet que el corpus de repertori, i fins i tot la instrumentació, són tradicionals en el sentit d'antics i no rastrejables, i de vegades també de genuïns en el sentit de culturalment exclusius. Es tracta en general de persones que s'han incorporat a una colla i han assumit -o l'han vist assumir en colles veïnes- un repertori que se'ls ha presentat com a tradicional i, per tant, associen títols com *Tarantel·la*, *Neurones* o *Matador*, però de vegades també altres de creació molt més recent, amb la idea de ritmes de base l'origen dels quals es perd en el temps, una associació que apareix sovint acompanyada d'una percepció exagerada sobre l'antiguitat del correfoc. En aquest cas, la percepció de tradicionalitat la podem considerar, en certa manera, exacta, en el sentit que es tracta d'unes pràctiques heretades i l'origen de les quals, pel motiu que sigui, no ha estat traspasat per les

generacions anteriors, i per tant compleixen a la perfecció els requisits per ésser considerats tradicionals. Des d'un punt de vista totalment subjectiu, estaríem parlant, indiscutiblement, de tradició. Tot i que pot sorprendre aquesta percepció dels repertoris i instrumentacions, cal recordar que el gruix majoritari dels membres tabalers de les colles se situa poc més enllà de la vintena d'anys d'edat i, per tant, són nascuts durant els anys propers al canvi de segle, quan les instrumentacions tenien ja un aspecte molt similar a les actuals i la major part del corpus de repertori actual del model pentafònic ja estava creat. Al respecte d'aquesta singularitat ens anirà bé recordar unes paraules de Jan Grau (2000):

“Argumentar que una tradició ‘s’ha fet de tota la vida’ queda desqualificat per la mateixa expressió, perquè la vida de cadascú és en funció de l’edat que tenim. D’aquesta manera, els d’una certa edat hem vist recuperar o crear un seguit de tradicions i molta de la gent jove que les practica, ja les coneix de tota la vida.”

Grau utilitza aquest argument per subratllar que la tradició canvia de generació en generació i que cal ser curosos a l’hora de forçar el manteniment de les que “es van desdibuixant en l’interès de la gent”, però ens és molt útil com a recordatori que, tal com ja havíem apuntat, la percepció d’antiguitat conté una vessant totalment subjectiva. Actualment, el tabaler o la tabalera del model pentafònic ha nascut normalment més tardanament que el model i, per tant, molts dels membres de les colles han crescut ja associant al correfoc uns paràmetres sonors concrets que han estat part del seu procés d’enculturació. És a dir, que la tradició com a vivència existeix i l’hem de considerar, a tots els efectes, tan real com qualsevol altra. Aquesta afirmació, però, ens condueix forçosament a considerar que el mateix podríem dir del model parabrasiler. En funció del barri on s’ha crescut o de les primeres colles que cadascú ha vist, molts tabalers i tabaleres han pogut créixer també associant el correfoc a certes sonoritats que beuen de la cultura brasilera. De la mateixa manera que generacions anteriors ja han associat el Carnaval a uns sons concrets, les noves generacions de tabalers construeixen també un nou teixit simbòlic al voltant del Correfoc que inclou el so de *repenique* i les *chamadas*, i en ocasions alguns membres de colles amb acompanyament de model parabrasiler ens han recordat, precisament, que “jo ho he vist tota la vida”.

Existeix també una part considerable de defensors del “toc tradicional” que són conscients que el model pentafònic i el seu repertori són relativament moderns, alhora que coneixen l’existència, en major o menor profunditat, d’un toc de model penedesenc que es considera antic i genuí i que es pren com a referent d’allò que seria netament tradicional. Per a la major part dels que configuren aquest grup, el model pentafònic distaria d’aquest altre model de referència, però en

seria una evolució necessària. És a dir, que es considera que el “toc tradicional” que defensen és modern i incorpora fusions estilístiques i culturals, però també que és hereu d’un “toc tradicional” anterior a partir del qual ha anat evolucionant i adaptant-se als nous temps. És en aquest sentit que durant els darrers anys s’ha utilitzat de vegades un nou concepte, el de “toc tradicional de correfoc”, que prova de combinar el fet de ser tradicional amb el de pertànyer a un model de ball de diables que se sap diferent i posterior. Així, el “toc tradicional –de correfoc–” incorpora novetats i s’adapta als temps, però sense perdre un fil que el connecta amb un passat comú.

“Està bé a vegades crear pensant en lo que hi havia abans per seguir un fil, no? I, vull dir, sobretot amb el tema de diables, vull dir, no hi ha pràcticament ritmes així del segle XVIII, XIX, XX, això tampoc. Hi ha el toc de diables... Tot això, a *vere*, no ha de ser una cosa que ens obligui a anar per un camí, però sí que està bé partir de saber d’on venim i, com tota cultura, pot evolucionar anant cap on vulguem, però sempre va bé connectar amb un passat i anar cap a un futur. Llavors, no ha de ser una preocupació tremenda, però sí que pot ser –i és maco, no?- intentar fer amb aquesta música de intentar agafar alguna arrel passada, no? I allargar-ho i evolucionar-ho.”

Tampoc podem obviar que existeix una part del col·lectiu que defensa el “toc tradicional -de correfoc-” i que és plenament conscient de fins a quin punt els ritmes de base de la major part del repertori disten dels paràmetres més bàsics del model penedesenc i fins i tot de la diversitat d’origens d’aquests. Es tracta, sobretot, de tabalers i tabaleres amb força veterania, molts dels quals ja estaven en actiu en el moment en què el repertori que actualment comparteixen les colles s’estava gestant i que, per tant, n’han vist néixer una bona part o n’han estat receptors a través d’una generació que els n’ha transmès l’origen. Això no treu que es tracti d’un grup que participa habitualment de certa nomenclatura, parlant de grups “tradicionals”, “ritmes tradis”, etc., però en aquests casos es tendeix a parlar-ne més com una sèrie de trets estilístics o un caràcter que no pas com a ritmes amb una tradicionalitat que es consideri contrastada. Ara bé, també cal dir que aquesta diferència en els significats, així com la major relativització de la tradicionalitat dels repertoris i altres elements de l’acompanyament musical, no venen acompanyades del costum de posar en qüestió les afirmacions d’altres membres de colles quan es realitzen afirmacions més categòriques, que s’acostumen a deixar passar. És a dir que, quan aquestes mateixes persones son defensores dels models anomenats “tradicionals”, no acostumen a corregir altres membres de les colles quan realitzen afirmacions que perceben com a exagerades o errònies, per exemple quan es realitzen segons quines asseveracions sobre la suposada antiguitat d’alguns patrons rítmics o de l’ús de *goliats*.

El que és comú en aquestes diferents perspectives, però, és l'assumpció de l'existència d'un model d'acompanyament musical característic del correfoc i al qual s'adjudica l'adjectiu de "tradicional". Les vies per les quals es justifica aquesta tradicionalitat ja hem avançat que poden ser molt diverses i hi anirem aprofundint, però l'important per ara és que aquesta tradicionalitat funciona com un axioma a partir del qual, sota el nom de "toc tradicional" –o "toc tradicional de correfoc", "tradi", etc.–, es reuneix un corpus de pràctiques que es consideren legítimes. En sentit invers, el que normalment s'anomena "batucada" és considerat inadequat, il·legítim i no avalat per la tradició. Així, i malgrat parlem en tot moment de tres models diferents d'acompanyament musical, existeix una simbòlica línia que separa els models que es consideren legítims –pentafònic i neopenedesenc- del que no ho és –el parabrasiler-, creant una divisió en dos blocs dels tres models esmentats, malgrat la línia divisòria presenti sovint trams borrosos.

10.4. El caràcter del "toc tradicional"

El rebuig a la "batucada", així com la defensa d'un "toc tradicional" que cal defensar, es recolza també en un discurs segons el qual l'acompanyament musical en un acte de foc ha de tenir un caràcter concret que el faci adequat. S'entén que el "toc tradicional", en el qual podríem englobar tant el model neopenedesenc com el pentafònic, s'adequarien a aquest caràcter, mentre que la "batucada" no ho faria.

El correfoc és entès com una representació de l'infern, i per tant ha de presentar certs atributs que transmetin la idea de mal. Es parla sovint d'una sonoritat que hauria de ser tenebrosa, fer por i evitar el caràcter excessivament festiu, i certs gèneres es consideren allunyats d'aquesta premissa de partida, precisament perquè no expressarien el tarannà malèfic que s'atribueix a la figura del diable:

"Jo vaig decidir tirar cap a la fusió. Entenen que no és dolenta sempre i quan es pensi que la composició sigui cap als diables. Sempre enfocant la música cap a l'obscuritat, la foscor, perquè al cap i a la fi estem treballant la música de l'infern, no? Intentem simular o imaginar-nos com seria –no?- la música d'allà. I sempre... Pues això, dintre de l'exhibició de foc, pues hi hagi aquesta màgia –no?-, que és crear amb el foc."

"Jo crec que el so tindria que ser tenebrós. (...) Tindria que fer por. Segons el moment de l'acte; segons el moment del correfoc. Pot ser profund, pot ser divertit, però també tindria que ser tenebrós."

“S’ha arribat a un punt de que quan jo vaig començar vam començar amb dos tocs de tabals tradicionals –*vale?*-, però clar, va sortir la vessant batucada i vam dir: ‘escolta, no veuràs un diable ballant una *samba* o ballant un *cha-cha-cha* o el que sigui’. (...) Per fer cultura es porta un fil conductor com a colla, *vale?* Però es diu: ‘escolta, *al tanto*, no te’n *niràs* a una discoteca –per exemple vam anar a una discoteca-, no tocaràs una *muñeira* a una discoteca’, que és que no té ni so dintre una discoteca. Igual que no tocaràs una *samba* en una plaça quieta de foc o... Des del meu punt de vista.”

“És la representació artística del que representen els diables, no? Els diables representen el mal, no? L’infern, la part dolenta, i sempre dins la nostra cultura –això evidentment depèn molt de cada cultura- la nostra cultura doncs una música així contundent doncs és la que pot ajudar a acompanyar un espectacle de diables, no? Una música inclús pot ser lenta, molt monòtona... També pot ser ràpida, però sobretot donar-li una potència perquè el diable salta. Salta, el diable; és molt diferent a... *Samba* és aquesta ballaruga de moure el cul que no encaixa, amb els diables no... Inclús a nivell de ballar, coreogràfic, no podrien ballar, els diables. Per això aquests grups són els que més s’adeqüen encara que la música que *fagi* sigui supermoderna, perquè pots fer un tema de composició moderna però pensant en un espectacle de diables, una cosa moderna però contundent i fosca, no? Que generi aquesta intensitat escènica, no? (...) “Però *bueno*, evidentment per mi aquesta música [la batucada] no encaixa amb un correfoc o amb un acte de diables. Artísticament és un xoc que no, no... No lliga, no lliga.”

Ahora, però, es fa referència sovint a aspectes de més difícil descripció, vinculats al caràcter, però també a una essència continguda en la cultura pròpia:

“La música de diables ens ha de moure el cor, no ens ha de moure el cul, val? Vull dir: ha de ser un ritme que te vingui de dintre, de... de l’interior, no que et faci ballar de qualsevol manera. Vull dir, ha de tindre una cosa més ancestral, més de dintre, *vale?*”

Aquest exemple il·lustra a la perfecció un aspecte del discurs que no sempre s’explicita, però que sovint s’insinua en les converses, quan es parla d’un caràcter del “toc tradicional” que es fa difícil de descriure pels seus defensors. Es tracta d’una visió essencialista de la cultura que ens recorda vagament la manera com Ayats descriu els preceptes que van guiar molts folkloristes a l’hora de construir el corpus de referència de la cançó tradicional catalana:

“Según esta construcción, la ‘canción tradicional catalana’ es melancólica, sensible, poco dada a alegrías y menos a expansiones ruidosas, controlada en sus pasiones y recordando siempre el pasado, nada erótica, poco anticlerical y bastante devota. Permite

una ligera ironía pero no la crítica abierta y lacerante. Como interpretarán muchos de los jóvenes, sería más bien aburrida y muy descontextualizada de las preocupaciones y problemas contemporáneos.” (Ayats, 2010, p. 92)

Si bé parlem d'un context molt diferent, és possible veure com existeixen alguns factors que són ideològicament propers, com l'al·lusió al contacte amb el passat o a una contenció en l'expressió de certes emocions que es podrien considerar inapropiades. Es tracta d'elements que fan aparició, sobretot, quan es fa palesa la dificultat de delimitar o de descriure a partir de criteris objectius o dades mesurables què és adequat i què no en el correfoc, com en un dels quatre punts recollits al document de conclusions de les xerrades sobre *El so del foc* i en què es fa evident la recurrència a termes no tan sols subjectius i ambigus, sinó també sovint que fan referència a aspectes que remeten a un sentir interior que se sobreentén que ha de ser col·lectiu:

“Alguns del adjectius que es poden utilitzar per definir la percussió de les colles de diables són: profunda, marcada, amb caràcter, al [sic.] uníson, sensible, intensa, funcional i tenebrosa.”

Però aquesta visió sobre el caràcter que ha de tenir l'acompanyament musical que duen a terme les colles mostra, també, una altra cara, en aparença depenent del context. Així com és habitual, per exemple, que el tabaler d'una colla de model pentafònic defensi aquests preceptes quan es troba en una d'aquestes xerrades o debatent amb altres membres de colles com ha de ser el repertori, el fet és que quan parlem amb ells individualment en general mostren de manera paral·lela un interès molt general perquè l'acompanyament musical sigui animat i festiu, la qual cosa hem constatat també en les respostes als qüestionaris, tal com vèiem unes pàgines abans. Aquest fet no ens hauria de sorprendre massa, perquè la mateixa manera com estan concebuts la major part dels acompanyaments ja semblava deixar clar que la vessant lúdica tenia una clara presència, des de l'adaptació de músiques amb un caràcter clarament festiu fins al tarannà de la posada en escena final, però el fet és que el resultat és un discurs aparentment contradictori que pivota constantment entre dos pols oposats.

10.5. El correfoc com a “espectacle”

El discurs sobre l'adequació de l'acompanyament musical al caràcter del correfoc acostuma a anar lligat al que defensa la necessitat que el correfoc esdevingui un espectacle coherent, i utilitzem aquí la paraula “espectacle” perquè, com ja hem vist en exemples anteriors, és un terme emprat de manera molt recurrent quan es parla d'aquest tipus de cohesió. Lluny de ser un fet

irrellevant, la claríssima concepció del correfoc com a espectacle per part de moltes de les persones a qui hem entrevistat pot ésser un indicatiu dels canvis en els significats. Si bé els orígens del correfoc es remunten a les mostres de bestiar celebrades en les primeres edicions de la Mercè en l'època postfranquista, el format es va consolidar recolzat en el supòsit que es tractava d'un esdeveniment en què es trencava la barrera imaginària que separa l'actor de l'espectador, i descrit durant les dues darreres dècades del passat segle de maneres diferents, però gairebé sempre amb la participació col·lectiva com a centre i de vegades descrit com un "joc", però en tot cas aparentment allunyat de les connotacions que sembla suggerir la paraula "espectacle" tal com s'utilitza en l'actualitat.

En tot cas, una de les preocupacions molt compartides quan es posa en dubte l'adequació de certs acompanyaments musicals al correfoc és el que es descriu com una manca de coherència entre l'activitat de diables i bèsties i la dels tabalers i tabaleres, i les al·lusions a aquesta preocupació apareixen sovint quan preguntem als tabalers si hi ha coses que considerin no vàlides en un correfoc:

"El que no és vàlid segur, segur, segur, i el que crec que tothom hi hauria d'estar d'acord, és que una música que va al seu rotllo independentment de l'espectacle de diables no és apta. És a dir, quan dic de música també vull dir de coreografia. Un grup que està tocant un ritme que va al seu rotllo, que passen del correfoc, que ells van tocant i que se separen dels diables i que no sé què, i ara faig la coreografia, ara arrenco... Un grup de diables que no fora... Sigui quina sigui la música, que no estigui coordinada amb els diables, que això passa molt, això per mi no és vàlid, i crec que tothom està d'acord amb aquest punt. A partir d'aquí llavors ja entren els matisos de quina música pot quadrar més o *menos*, però si no està parlada i consensuada i coordinada artísticament parlant és no acceptable. (...) Lo més important de tot és que els tabalers han de *composar* pensant *amb* els diables. És a dir, pensar en que la seva música és un acompanyament a un espectacle artístic, no? Coreogràfic, no? Una dansa. Els diables estan allà doncs fent un espectacle... Els tabalers acompanyen. Llavors aquesta és la peça clau, que ho tinguin clar les colles."

"Fer un espectacle propi, el músic, sense tenir en compte què passa amb el correfoc, això és una aberració. És a dir, desvincular-se completament del que està passant. El músic es deu a l'espectacle, a un tot, però tothom ha de tenir clar que un correfoc és un espectacle. M'he centrat molt, eh, en el tema dels correfocs, però el músic ho ha de tenir clar. Si no es té clar el concepte d'espectacle... Hi ha molta gent en el món tradicional - parlo de gegants, bastoners, tot- hi ha molta gent que no té clar que forma part d'un

espectacle, d'un *show*. Si això no ho tenim clar, malament, anirem canviant, canviant, canviant, que no evolucionant.”

En aparença, i si volem a excepció d'un ús evidentment reiterat de la paraula “espectacle”, aquests discursos no se separen del que podríem esperar de qualsevol tipus d'activitat que contempli una posada en escena, però hi ha diferents característiques d'aquesta part de la narrativa que cal tenir molt en compte. La primera és que la suposada manca de coherència és sempre atribuïda a qui executa l'acompanyament musical, de manera que s'està pressuposant que els tabalers i les tabaleres no sempre s'esforcen prou perquè l'espectacle sigui un tot coherent, mentre que rarament es responsabilitza la resta de membres de les colles. N'han estat un exemple il·lustratiu les respostes que ens oferien els membres entrevistats de diferents formacions tabaleres quan se'ls preguntava si creien que, en general, els membres del grup estaven prou pendents durant les actuacions del que feien diables i bèsties. La resposta en general era que no s'estava prou pendent de la resta de la colla o, com a mínim, que era un element important a millorar. Però la sorpresa arribava quan se'ls preguntava si creien que la resta de la colla estava prou pendent de l'acompanyament musical, una pregunta que rarament tenia una resposta en afirmatiu. En alguns casos s'afirmava categòricament que no, però en la major part la pregunta provocava desconcert i es manifestava incertesa, de manera que es feia evident que la necessitat que el diable o la bèstia s'adeqüin també a l'acompanyament musical és un tema que sovint ni tan sols no es planteja, com a mínim des del punt de vista dels tabalers i tabaleres. De fet, la nostra observació en correfocs ens ha mostrat que, a excepció d'alguns lluïments, existeix una desconexió considerable entre el que passa davant de la zona d'intendència i al darrere, i és perfectament possible veure molt sovint com els diables i bèsties ni tan sols ballen tenint en compte la pulsació de la música que els acompanya. Cal recordar, a aquest respecte, elements dels qual ja hem parlat i que expliquen perfectament aquesta desconexió, com la distància física entre membres de la mateixa colla acompanyada sovint d'una acusada proximitat entre colles amb una gran intensitat sonora, la qual cosa dificulta la possibilitat que el diable senti els seus tabalers a mida que se n'allunya. En tot cas, però, això passa també freqüentment en lluïments o actuacions estàtiques en les quals aquests problemes no existeixen, fent evident que es tracta d'un aspecte que no s'ha treballat com a colla.

En segon lloc, el fet que es responsabilitzi els tabalers de la coherència de l'acte implica, per força, l'adequació de l'acompanyament musical a una posada en escena, la dels diables i bèsties, a la qual s'atribueixen certs trets de caràcter. Així, si l'escena que representen aquests diables i bèsties es considera conceptualment fosca, tenebrosa, infernal, etc., s'entén de retruc que

l'acompanyament musical ha de contenir també aquests trets de caràcter, i és per això que, quan es parla de realitzar un acompanyament musical coherent amb "l'espectacle", s'està donant normalment per fet que l'acompanyament musical coherent és aquell que es pot considerar fosc, tenebrós, infernal, etc. En altres paraules, i malgrat en alguns casos puguem trobar matisos, quan es parla de coherència amb l'espectacle s'està entenent gairebé sempre, a la fi, que els màxims responsables de la manca de coherència en l'aspecte del correfoc són els conjunts de model parabrasiler, que s'entén com el model que no compleix amb aquests paràmetres.

A aquest col·lectiu, a més, se'l responsabilitza no tan sols de la suposada poca adequació al tarannà del correfoc, sinó també de certs aspectes de funcionament bàsic. És habitual, per exemple, que s'atribueixi a aquest tipus de grups la responsabilitat de la separació excessiva entre ells i la resta de la colla o del fet de tocar en un moment que es considera inadequat, però el cert és que les observacions que hem realitzat, algunes de les quals s'han centrat específicament en aquests aspectes de funcionament, han deixat molt clar que aquestes diferències en les pràctiques són fictícies i que, si més no, es creen els mateixos problemes des del model pentafònic que des del parabrasiler, i el model neopenedesenc el deixem parcialment a banda perquè acostuma a aparèixer en forma de grups menys nombrosos i aquestes disfuncions s'atenuen, però podent corroborar que quan el grup és nombrós també apareixen.

Així doncs, un cop vist altre cop com es critica un model a partir d'enunciats que contradiuen el que nosaltres hem extret de l'observació, ens cal començar a desgranar el patró de rebuig al voltant del model parabrasiler.

10.6. El rebuig a la "batucada"

Així com existeix un "toc tradicional" que compta amb gran acceptació com a model o conjunt de models que s'adeqüen a les característiques del correfoc, existeix, també, un model que tendeix a ser rebutjat. Com ja hem avançat, es tracta del que els tabalers i les tabaleres anomenen normalment "samba" o "batucada", i que reuneix els grups que nosaltres hem classificat com a model parabrasiler. Per a una part molt important dels tabalers -i, pel que hem pogut veure, dels membres no tabalers de les colles- aquest model representa un error quan és utilitzat per acompanyar un grup de foc. La "batucada" no és tradicional -de la nostra zona, s'entén-, és invasiva i traeix l'esperit original dels balls de diables, incloent-hi el correfoc. S'adjudica als grups "de batucada" la responsabilitat de les carències detectades en els acompanyaments musicals dels grups de foc, i es responsabilitza els grups que participen del model del fet que aquests acompanyaments no siguin tradicionals, que la tradició es perdi i que el significat que hauria de

tenir un correfoc es dilueixi en el que es considera una barreja d'elements que tendeix massa a la potenciació del caràcter festiu.

A les primeres pàgines, a mode introductori, ja parlàvem del “problema de la batucada” com d'un conflicte que, lluny de limitar-se a l'àmbit dels grups de foc, és comú a moltes altres manifestacions culturals que es desenvolupen en l'espai públic i vinculades a la festa i al concepte de cultura popular, i amb una presència també notable, especialment, en el món geganter. En un i altre àmbit, es considera que existeix un abús a l'hora de fer “batucada” en actes on haurien de sonar músiques tradicionals. El sentir general de molts dels membres de les colles es resumeix perfectament en paraules d'un d'ells:

“Penso que les batucades estan molt bé, són una fusió molt bona, però dins del món dels diables no tenen per què ser-hi. Ja hi ha colles de batucades i ja són per a això. Els diables són una altra cosa. I sí que s'ha convertit en un abús. Vull dir, ara les batucades... Ja comencen les colles de zero i diuen: 'faré batucada'. I ja és una colla nova que va directa a la batucada. Ja ha arribat un punt que tothom ho fa, ja no només en el món dels diables, sinó que et trobes també dins el món del bestiar, dels gegants... que també fan batucada i que ho barregen amb les gralles i amb tot, i també és abusiu, ja. Trobar-te a tot arreu la batucada i haver-ho de barrejar ja no només amb els diables, sinó amb pràcticament tota la cultura.”

A banda de resultar molt gràfica en quant al grau de rebuig del qual estem parlant, aquestes afirmacions són molt útils perquè condensen, en molt poques línies, alguns dels trets característics d'aquest patró de rebuig.

10.6.1. La “batucada” com a pèrdua d'identitat

En primer lloc es fa al·lusió a allò que Martí, quan parla dels patrons de rebuig, anomena “àmbit d'incumbència”; és a dir, el rebuig no és general en el sentit que desperti reticències en qualsevol context, sinó que es limita a unes situacions concretes. És cert que hem mantingut de vegades converses amb persones que ens afirmaven odiar la “batucada”, que no en volien saber res o que millor que no existís, però encara moltes més en què la mateixa persona que la rebutjava afirmava, abans o després, que aquest tipus de percussió li agradava. No és estrany que una mateixa persona assegurí gaudir una “batucada” en una festa major, per ballar una mica, però també sostingui que el correfoc no és el seu context. Així, el que els membres de les colles anomenen “batucada” no és rebutjat de ple i d'una manera general, sinó que el que provoca

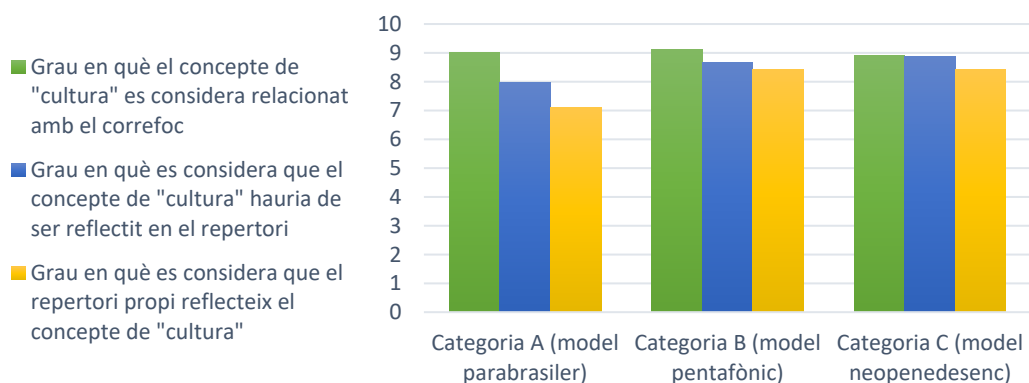
hostilitat és normalment el seu ús com a acompanyament musical dels grups de foc, una pràctica que no s'hauria de donar:

“El correfoc és una tradició catalana, única. Cal respectar la seva música tradicional i no incloure d'altres que no tenen res a veure amb aquesta tradició. El correfoc i els tabals tradicionals són tradició i cultura. La batucada és més apropiada per a les tabalades i per a les festes de barri, no pas per al correfoc.”

Alhora, cal subratllar que la delimitació d'aquest àmbit d'incumbència del patró de rebuig es troba restringit a una sèrie de manifestacions culturals concretes que es caracteritzen per relacionar-se conceptualment amb la idea de catalanitat. Volem dir amb això que, si bé s'assenyala la “batucada” pel fet de substituir altres tipus de formacions en els àmbits dels diables, el bestiari o els gegants, mai s'esmenta com un problema l'evident substitució de les bandes de música que apareixien en moltes celebracions festives, com les Cavalcades de Reis o Sant Medir, o en el seu defecte els canvis de sonoritat i instrumentació que han viscut les seves seccions de percussió. Parlem d'un cas força paral·lel en què es podria estar parlant també d'una substitució o modificació de rituals en uns termes molt similars, però també d'una pràctica cultural en què la catalanitat no té un paper central, atès que o bé no se li atribueix un sentit etnicitari o, si se li atribueix, és en un sentit que se suposa en certa manera oposat –recordem al respecte citacions anteriors que es referien als grups de “*cornetas y tambores*”. És a dir, que quan es parla de la “batucada” com a element que substitueix la tradició, s'està parlant de “tradició” relacionada amb la catalanitat, però a més aquesta “tradició” esdevé pràcticament sinònim, com ja havíem avançat, de dos altres elements que apareixen també sovint en el discurs: identitat i cultura.

En aparença, aquest trinomi –tradició, identitat, cultura- l'hauríem d'haver abordat en parlar sobre el concepte de “toc tradicional”, atès que s'estava parlant de com es construïa el concepte, però el cert és que el seu funcionament es fa molt més palès quan es critica el model parabrasiler que quan es parla de la resta. És a dir, que rarament sentim dir, per exemple, que el que s'anomena “toc tradicional” o “toc tradicional de correfoc” sigui identitari, català o un element identificador de la nostra cultura, però en canvi és molt habitual, quan es rebutja el model parabrasiler, que s'asseveri que es tracta d'una tradició forana o que no forma part de la nostra cultura en sentits que tendeixen a identificar-se de manera plena. Es tracta d'una assimilació del concepte de cultura en un sentit absolutament etnicitari que era ja apuntada per Martí (2001, p. 27), precisament com un dels problemes a tenir en compte a l'hora d'analitzar l'àmbit festiu, atès que “tendim a caure en la trampa que implica la visió etnocràtica de la cultura”, però que a la fi existeix i no podem ignorar, tal com ens han mostrat múltiples exemples en la construcció del

discurs, però també quan ens fixem en les respostes que ens ofereixen els membres de colles enquestats sobre la relació entre el correfoc, els seus acompanyaments musicals i el concepte de cultura. Si bé les diferències són menys acusades que quan proposem el concepte de tradició, el cert és que és visible una menor tendència des del model parabrasiler a relacionar el repertori propi amb el concepte de cultura.



10.6.2. La “batucada” com a abús

Com hem vist, la “batucada” en els actes de foc es considera també abusiva, i serà necessari aturar-nos un moment en aquesta afirmació, perquè aparentment respondria a moltes preguntes, però el fet és que encara en planteja més. Una de les preguntes que ens hem plantejat repetides vegades és la de per què existeix un rebuig a allò brasiler i no a les altres moltes influències que són claríssimes, per exemple, en el model pentafònic, i l’abús podria ser, efectivament, un possible motiu. En ocasions hem sentit parlar tabalers i tabaleres de “fusió” referint-se a la introducció en el repertori elements d’altres gèneres i cultures musicals, i en general aquesta fusió compta amb una sòlida acceptació. De fet, i com a exemple que podem considerar força significatiu, les conclusions de les xerrades sobre *El so del foc*, malgrat breus, ja recollien un comentari al respecte:

“La fusió d’estils musicals per a la composició de temes de percussió de diables és positiva, sempre i quan es faci amb seny i tingui una funcionalitat definida i acordada per la pròpia colla.”

És a dir, que la fusió, i les influències considerades externes, s’accepten o, com a mínim, no compten amb un especial rebuig, i es critiquen unes pràctiques concretes que es consideren abusives, però aquest discurs es recolza en dos supòsits que plantegen nous problemes. En primer lloc, i sí bé és cert que les influències brasileres són clares i abundants, hem de dir també

que el discurs sobre l'abús camina de la mà d'una percepció molt general segons la qual la major part de colles fan "samba" o "batucada". Es tracta d'una premissa de partida que es repeteix en les xerrades, en les entrevistes i en les respostes als qüestionaris:

"A los del tradicional se nos estan comiendo."

"Ara són molt poques les colles que conserven el toc tradicional, com a mínim et parlo de la zona de Barcelona que és la que conec."

Però aquestes recurrents afirmacions, que a més es mostren com un dels principals motius de preocupació, no coincideixen, com a mínim en la zona en què hem desenvolupat la nostra recerca, amb les nostres dades. És cert que el model parabrasiler es troba estès per tota Catalunya, que sembla que una majoria molt aclaparadora dels grups de percussió no vinculats a grups de foc encaixarien amb les característiques d'aquest model i que en la major part de concursos de percussió hi predomina aquest tipus de grups, però aquestes proporcions no són extrapolables als grups de foc del Barcelonès. Segons els nostres càlculs, basats en el cens propi que hem elaborat de conjunts de tabalers vinculats a grups de foc, els que podem encabir en les característiques del model parabrasiler representen el 34,0% del total, un percentatge clarament allunyat de la majoria, mentre que un 55,3% encaixarien amb el model pentafònic i un 10,6% amb el neopenedesenc. Tenint en compte que els mateixos membres de les colles esmenten, pràcticament de manera exclusiva, conjunts de model pentafònic quan parlen de "toc tradicional", caldria considerar aquest clarament majoritari. És clar que la perspectiva pot ser determinant en molts casos, i una persona que viu en una zona on hi ha quatre colles i tres d'elles opten pel model parabrasiler pot tenir, com és lògic, la percepció que la major part de colles fan "batucada", però el que sobta d'aquest cas en concret és que aquesta percepció l'hem detectada també en colles de zones on la presència del model parabrasiler és pràcticament nul·la o, fins i tot, inexistent. És a dir, que es tracta d'una creença que sembla no basar-se en les dades empíriques a l'abast dels membres de les colles, i que tant es pot deure a una extrapolació al seu propi àmbit del que perceben en d'altres, a una tendència a amplificar la magnitud d'allò que perceben com a negatiu, o a qualsevol altre motiu. En tot cas, el resultat és que aquesta magnificació condueix també a un altre element que apareix sovint en els discursos i que es resumeix en la percepció que el propi model està en perill. Com és lògic, la percepció que la major part de les colles fan "batucada" ve acompanyada de la idea que els grups que fan "tradicional" són minoritaris. Així, fins i tot els grups del model pentafònic, que suposen el model majoritari, es perceben a si mateixos com una minoria amenaçada de desaparèixer, la qual cosa recorda la

referència que fa Díaz Viana (2002) a la tendència mostrada pels folkloristes del segle XIX cap a una percepció hiperbolitzada del perill de desaparició de les pràctiques que es relacionaven amb la idea d'autenticitat. Una altra cosa, naturalment, és què passa fora de la zona en què ens hem centrat, i un procés merament intuïtiu a partir de les propostes que hem conegut ens permet aventurar que fora del Barcelonès podria donar-se en els grups de foc una presència força major del model parabrasiler que vindria alhora acompanyada, cal dir-ho, d'una presència també major del neopenedesenc, essent en aparença el domini del model pentafònic força característic de Barcelona i els municipis més propers. En tot cas, ens manquen dades que ens permetin asseveracions sobre aquestes proporcions fora del Barcelonès, però tot i així continua essent revelador el fet que, fins i tot quan fa anys que els actes de foc de la Mercè estan totalment restringits a les colles de la ciutat, és viva la percepció que aquests estan monopolitzats pel model parabrasiler: “Vas a la Mercè i tot són batucades”.

El segon supòsit té a veure amb el concepte de fusió. Com hem dit, es parteix de la idea que realitzar fusió musical no és en si mateix negatiu, s'és conscient que la fusió forma part del procés de creació del repertori i s'accepta com a element necessari per tal de dotar el “toc tradicional” d'un caràcter modernitzant. Ara bé, quan es parla d'aquesta fusió sembla estar-se donant per fet que s'empra per tal de dotar de noves formes a un toc suposadament tradicional, però a partir del que hem analitzat ens cal concloure que en la major part dels repertoris és impossible trobar indicis que s'hagi utilitzat cap mena d'element relacionat amb el model penedesenc, que se suposa que és el model de referència pel que fa a la tradicionalitat buscada. Ben al contrari, el que trobem normalment en el “toc tradicional de correfoc” és una combinació d'elements exportats de tradicions musicals diverses –rock, gèneres de música llatina, etc.–, però cap d'elles identificables com a tradició pròpia en un sentit etnicitari com el que sembla que s'està donant al terme. A partir de la conclusió de les xerrades sobre *El so del foc*, però també a partir d'altres converses, la fusió seria una opció contemplada i exercida tenint com a base un corpus de ritmes que serien tradicionals, però el cert és que la fusió és, en realitat, el punt de partida, una constant que domina en la construcció del repertori i de la resta d'elements de l'acompanyament musical de principi a fi. Al contrari del que sovint es diu, la fusió no s'exerceix sobre el “toc tradicional”, sinó que el “toc tradicional” és fusió, motiu pel qual podria considerar-se, de la mateixa manera que es fa amb el model parabrasiler, una pràctica abusiva.

10.6.3. La “batucada” com a colonialisme cultural

Quan es parla de “toc tradicional” s'està fent referència, excepte en uns pocs casos, tant a l'acompanyament de model neopenedesenc com al de model pentafònic. Per tant, els ritmes que

es podrien considerar culturalment forans –en el sentit d'importats directament- en el model neopenedesenc no serien considerats culpables de la pèrdua de tradicionalitat, però tampoc seria així en el cas del pentafònic. La distància que separa el model pentafònic del model penedesenc, que cal recordar que és el que es pren com a referència de tradicionalitat, és evident tant pel que fa a la instrumentació com pel que fa als gèneres, als orígens, a la posada en escena, a l'actitud festiva, etc., però tot i així es considera que el model parabrasiler és el que elimina l'essència del correfoc i desconnecta, per mitjà de l'acompanyament musical, el correfoc de la tradició dels balls de diables. Aquesta aparent contradicció pot tenir diferents explicacions, que alhora apareixen associades a diferents percepcions sobre què és el "toc tradicional".

Hem explicat anteriorment que, per a una part dels tabalers, el model pentafònic és "tradicional" en el que podríem considerar un sentit estricte. Els ritmes de base, la instrumentació i les maneres de construir i interpretar el repertori tindrien una notable antiguitat que, des del seu punt de vista, es perd en el temps, i es desconeixen pràcticament en la seva totalitat els lligams entre el repertori propi i les tradicions que es consideren foranes, però també amb el mateix model parabrasiler. Des d'aquest punt de vista, la contradicció senzillament no existeix, i l'acceptada fusió de la qual acabem de parlar no és una contradicció en si mateixa perquè o bé no es detecta o bé es concep com un element d'intervenció mínima. Ara bé, no podem obviar que aquests mateixos tabalers accepten generalment el nou repertori fins i tot quan s'adapta a partir de gèneres que *a priori* s'haurien de considerar també forans, i en aquest sentit hem de concloure que, pel que fa a una part de la seva relació amb el model propi, es troben en una situació similar a una part molt important del col·lectiu que accepta qualsevol tipus de préstec cultural mentre rebutja el model parabrasiler. És cert que de vegades, en posar aquesta qüestió sobre la taula durant el treball de camp, les preguntes creen confusió i l'entrevistat o entrevistada no aconsegueix resoldre el conflicte, però també que en moltes altres ocasions s'exposen arguments que resolen parcialment el problema, la major part recolzats en el que podem considerar, altre cop, qüestions de grau.

Per a molts tabalers i tabaleres, el problema no rau tant en l'adopció d'elements que es puguin considerar forans com el grau en què una tradició concreta és adoptada com a pròpia. En aquest sentit, no seria el mateix crear una peça que conté elements d'un gènere concret, o adoptar una instrumentació amb instruments no autòctons, que la recreació completa d'una tradició que no es considera pròpia:

"Per a mi, la instrumentació hauria de ser com a mínim local o semilocal. Poc importada, diguéssim. I la fusió és fantàstica; la fusió funciona. Però la fusió, no agafar

una altra cosa, o sigui, un... instrumentació turca i repertori turc i posar-lo dintre del correfoc. Per no posar el *brasileny* com a exemple, eh, diguéssim? Per posar el turc. O agafar el japonès i posar *taikos* i començar a fer... O sigui, fusionar per a mi és correcte; implantar una cosa sense fer fusió no té sentit.”

Com ja hem vist, els préstecs culturals són acceptats, i a més, en la major part dels casos, benvinguts, però no quan són tots incorporats des de la mateixa tradició musical i es considera que s'ha pres una tradició al complet i adoptat com a pròpia. Aquest argument resoldria ja, per si sol, gran part dels dubtes que teníem sobre les apropiacions, i parcialment el tema de la tradicionalitat, però ens cal preguntar-nos fins a quin punt el model parabrasiler comporta aquesta importació en bloc i, naturalment, fins a quin punt el pentafònic funciona en sentit contrari.

Sovint, quan es parla del model parabrasiler, es dona per fet que els ritmes de base, la instrumentació, la manera d'arranjar, les tècniques utilitzades i la posada en escena són elements importats directament de la cultura brasilera. Certament, la instrumentació és totalment importada, amb una relativa excepció en el cas de la caixa, que sovint és una caixa de bateria en lloc de la caixa que s'acostuma a utilitzar en la major part de formacions brasileres, de dimensions més reduïdes. També les funcions de cadascun dels instruments i les relacions entre aquests es mantenen de manera notable; és a dir, que el tipus de relació entre els *surdos* tendeix a mantenir-se, el *repenique* funciona com a instrument conductor, la caixa es basa en obstinats de semicorxeres, etc., i en aquest sentit les podríem considerar pràctiques també importades. Pel que fa al repertori, s'adopten de vegades certs gèneres, i és habitual que les formacions tinguin peces basades en ritmes o gèneres brasilers: *samba*, *samba-reggae*, *baião*, *afoxé*, etc. Ara bé, cal dir que juntament amb aquestes peces, que habitualment es titulen de la mateixa manera que els gèneres que emulen, n'hi ha normalment altres que no podem relacionar amb gèneres concrets. És a dir que, si bé els timbres instrumentals i les relacions entre ells ens poden evocar una idea “brasilitat” musical, el cert és que es tracta de repertori propi que sovint dista dels gèneres i de certes pràctiques d'aquesta cultura.

A les xerrades sobre *El so del foc*, un dels ponents que va provar de relativitzar el concepte de tradició en parlar del correfoc feia al·lusió als canvis de percepció a l'hora de jutjar què era propi i què no i, aparentment en to de broma, però deixant clara la seva posició que el que nosaltres anomenem “batucada” podria no ésser identificat com a tal per una persona brasilera, especulava sobre la possibilitat que en un futur es parlés d'una “samba catalana” que pogués ésser considerada com a pròpia. Sembla clar que una etiqueta d'aquestes característiques difícilment

tindria acceptació, ara per ara, com a mínim en el si dels grups de foc, però també que existeixen en el model parabrasiler característiques pròpies i diferenciades de les que s'observen en les formacions brasileres. Aquestes diferències són clares en moltes formacions d'aquest tipus i, de manera molt especial, en molts dels conjunts vinculats a grups de foc. Podem parlar, per exemple, de la creixent complexitat estructural, de la tendència a una major densitat en els patrons per a *surdos*, de la cerca d'una potència sonora extrema o de l'ús recurrent de *goliats*, característiques algunes de les quals han trobat la seva expressió màxima en el context de correfoc, i tot i que el model no sigui homogeni existeixen, per tant, pràctiques concretes que ens podrien ajudar a identificar alguns grups considerats "de batucada" amb una sonoritat exclusiva del correfoc.

Però cal tenir en compte, en analitzar des d'aquesta perspectiva, que quan parlem d'allò que en termes genèrics s'anomena "batucada" estem parlant d'un fenomen molt global, i que les formacions de percussió basades en paràmetres importats de la cultura brasilera tenen avui una presència notable en molts indrets del món, i en aquest sentit és evident una expansió que pot ésser interpretada com un tipus de colonialisme cultural, tal com de vegades se'ns confirma en els debats al voltant de l'adequació al correfoc.

"Vendría a ser como... ¿Por qué los belenes se están dejando por el Papá Noel? (...) Es decir, la cultura anglosajona, la cultura americana... La batucada tiene una riqueza, es nuevo... Pienso que hay mucha más gente. Es más fácil entrar en una gran masa que... Que, bueno, nosotros no somos tan populares, ni tenemos tanto acceso a los medios, y la verdad es que la... el tambor tradicional es un poco más... está más 'cerrao', tiene otras connotaciones. Concretamente viene de la Cataluña interior. El tambor, aunque el foc viene de Tarragona. ¿Por qué? Pues porque ahora concretamente entiendo que estamos muy... La globalización hace que tengamos acceso a muchísimo... Que veamos todo lo que ocurre en el mundo y las batucadas vienen de Brasil, tienen otras... otros ritmos... La juventud, sobre todo, está más por... Mientras que haya juventud habrá batucadas. Yo creo que... Es más, pienso que si no somos capaces de... de luchar por lo nuestro acabaremos... Pues mira..."

Així, la "batucada" es considera un element invasor, assimilat massivament i propi d'una cultura que exporta models a tot el món, generant el que es percep des de certs sectors com un procés d'aculturació, de submissió a pràctiques culturals que, pel motiu que sigui, arriben amb més força i desplacen les autòctones.

De fet, i malgrat haguem dit que el model parabrasiler suposa un conjunt de característiques pròpies, existeix en ell una càrrega de brasilitat que és especialment visible, sobretot, quan ens

referim als grups que hem inclòs en la nostra subcategoria AA. Deixant de banda les instrumentacions i les funcions instrumentals de cada una de les veus, existeixen altres indicis que fan visible aquesta càrrega simbòlica. El mateix nom d'alguns dels grups –Beirão, Markatú Batucada, etc.-, la presència de la bandera brasilera que incorporen alguns dels instruments o l'ús d'alguns colors –groc, blanc, verd clar...- en l'abillament que rarament son utilitzats en formacions dels models pentafònic o neopenedesenc, són elements que, juntament a cert caràcter sonor, projecten en alguns casos una imatge de brasilitat, però també de vegades una percepció compartida segons la qual el repertori sona bé quan sona més a brasiler, més “autèntic”, en un sentit –o com a mínim una font- d'autenticitat que s'allunya de manera clara de la cercada des d'altres models. És clar que, pel que fa especialment al model pentafònic, en podríem parlar en termes relativament similars. Existeix el discurs segons el qual es prenen elements d'altres tradicions musicals per renovar la pròpia, però el cert és que els seus repertoris beuen, bàsicament, de les cultures afrocubana, afrobrasileira i anglosaxona, que són també exportadores de models musicals que es podrien considerar igualment invasius, de la mateixa manera que els títols d'algunes peces, certes actituds corporals o l'ús de tècniques concretes donen fe d'una assimilació general de pràctiques que, utilitzant una lògica paral·lela, es podrien jutjar com a susceptibles d'ésser rebutjades frontalment. Les absorcions del model pentafònic no generen rebuig i, com hem dit, alguns dels grups que en participen són considerats pel col·lectiu com a perfectes exemples d'adequació al correfoc i a la tradició, un nivell d'acceptació que pot tenir arrel en diferents factors.

Parlàvem, fa unes línies, de la possibilitat que en un futur existís una “samba catalana” o “batucada catalana” com a denominació d'un estil que pogués ésser considerat com a propi, avançant que es tractava d'etiquetes que, en opinió nostra, serien en l'actualitat de difícil acceptació. La “batucada”, tot i que participada socialment, és encara un element considerat forà que evoca una imatge de brasilitat, per la qual cosa sembla difícil, ara per ara, que s'assimili qualsevol concepte al respecte. Tot i així, estem acostumats des de fa dècades a conceptes com el de “rock català”, i aquest s'assumeix com a gènere que se sap importat, però que s'assimila com a propi. Aquesta assimilació no ha existit sempre, però certes tradicions musicals que antigament despertaven hostilitat com a element invasor –recordem el to en què es parlava de la “música de negros” a Badalona el 1945 en una citació anterior- estan avui en dia totalment incorporades a la nostra vida cultural i dotades d'un caràcter transnacional, i és en aquest sentit que podem parlar per exemple d'una cultura *rock* que, si bé incorpora el sentiment de pertinença a un col·lectiu, aquest no es caracteritza principalment per una identificació ètnicària (Frith, Straw, Street, 2006, p. 155-194), i aquest mateix fet resulta extrapolable en menor o major grau

a altres tradicions com el *techno*, el *hip-hop*, etc. No és així amb el que a la nostra zona geogràfica hem anat anomenant “batucada”, i prova d'això és que encara ens referim al seu contingut estètic i simbòlic com a cultura o música brasilera, mentre no es parla encara d'una “cultura de la batucada” en un sentit no etnicitari. Aquesta diferència en el sentit etnicitari que atribuïm a unes i altres absorcions culturals són, segurament, un element de prou pes per enfortir el rebuig al model parabrasiler, però també perquè, mentre que els membres de les colles no tenen normalment problemes en admetre la presència de nombrosos préstecs procedents del *funk*, del *metal* o fins i tot de certes músiques llatines en els seus respectius repertoris, existeixi una clara tendència a la negació del component brasiler que apareix de vegades en les converses, però també de manera més velada en el mateix títol d'algunes peces: s'interpreta la *Fanfarrà* de Sergio Mendes, però se l'anomena *És Babor*; es toca un *samba-reggae*, però se l'anomena *Matador*, etc.

També cal tenir en compte, com a element diferenciador entre un i altre tipus d'absorcions i el seu nivell d'acceptació o rebuig, que el model parabrasiler es diferencia dels altres en què s'ha construït basant-se principalment en una tradició cultural que ja funcionava sovint a través formacions amb presència única d'instruments de percussió i, per tant, el so resultant esdevé molt més identificable amb el seu origen. És cert que en el model pentafònic s'utilitzen sovint peces de bateria per tocar, per exemple, patrons basats en ritmes *funk*, però el simple fet d'adaptar-los sense baix ni guitarra ja és suficient perquè la identificació sigui més difícil, de la mateixa manera que un *samba-reggae* tocat per un grup de percussió és fàcilment recognoscible, mentre que un *mambo* sense secció de metalls més difícilment serà identificat com a tal. Però a aquest fet ens cal afegir que el caràcter eclèctic del model pentafònic, i en algun cas del neopenedesenc, converteix els repertoris en una desfilada d'estils i gèneres diferents, segurament degut en molta part a l'adaptació contínua de peces musicals que han anat essent populars al llarg de les darreres dècades. És a dir, que el model pentafònic presentaria una major diversitat entre els seus préstecs culturals i, malgrat entenem aquí que els models parabrasiler i pentafònic els assumeixen quantitativament per un igual, la major disgregació de les fonts del pentafònic estaria contribuint a diluir-ne les procedències, funcionant com una cortina de fum que en facilitaria una major acceptació.

10.6.4. La “batucada” com a model de consum cultural

Però en abordar aquesta part del problema és inevitable fer referència, altre cop, a les conclusions de Jaume Ayats (2004) sobre la qüestionada tradicionalitat de les pràctiques analitzades en el cicle de Danses a la Plaça del Rei i en què assumeix que la suposada cerca de tradicionalitat està vinculada, més enllà de a la creació d'un evident sentiment etnicitari, a la

construcció d'una realitat alternativa que s'allunyi de les propostes culturals massives i considerades pròpies d'un sistema de consum que és rebutjat. Aquesta relació entre un i altre fenomen quedaria palès, també, en un element del discurs que apareix sovint en les converses i segons el qual fer "batucada", i no "tradicional", implica decantar-se pel camí més fàcil, una asseveració que de vegades se centra en qüestions tècniques, però que també es refereix sovint a una major facilitat de connectar amb el públic. Les referències a qüestions tècniques parteixen del supòsit que tocar "batucada" és més fàcil que tocar "tradicional":

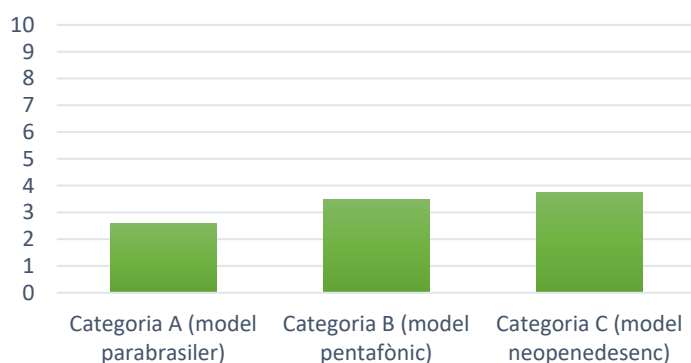
"Una de les coses que té la música *brasilenya* és que ben estructurada és més fàcil. Tu has de picar una nota de cada dos compassos. O dos notes de cada dos compassos. Estic simplificant molt, eh? Naturalment hi ha música complexa, però amb assaig i *bolo* és possible treure un tema. Amb música tradicional, amb instruments tradicionals, necessites gent que tingui dos mans; potser necessites més tècnica. Tota la instrumentació té la seva tècnica el seu *blablabla*, però realment la sensació de crear una cançó amb instruments brasilers sembla com més fàcil, i el resultat final és més atractiu. És a dir, amb el mateix esforç és més atractiu el *brasileny*."

"És una percussió, pel qui toca, molt agraïda, realment fàcil de tocar. Et demana molt poc nivell per tocar uns mínims i que sigui efectiu el resultat. Evidentment, com més estudiis i més tècnica tinguis millors seran els resultats, per descomptat, i més floritures podràs fer, i a l'hora de la veritat pel públic és molt fàcil engrescar-lo, perquè l'energia i els ritmes ja ho comporten, bàsicament."

"A veure, *lo* positiu que té és que amb molt poc nivell musical pot arribar a sonar bé. Això és lo que és *lo* positiu que té. O sigui és una cosa que amb poca cosa sona bé, vull dir... Això no ho negaré pas, no? També és una cosa que la gent doncs... atrau a la gent, també, vull dir, atrau a la gent perquè a la gent li agrada aquesta música i té potència de volum... Tot això són qualitats que no nego, d'aquesta música."

No ens és possible corroborar o desmentir aquestes afirmacions amb criteris objectius, atès que la dificultat tècnica depèn molt del repertori en què ens fixem. És cert que, pel que fa al model pentafònic, conté de vegades patrons força densos que resulten difícils d'executar correctament sense una destresa tècnica mínima. En serien exemples força clars el repertori compartit que va ser difós per Atabalament i alguns repertoris de creació relativament nova –ja entrat el segle XXI– i que han esdevingut força exclusius de les colles que els han creat, però no tant el que es basa en adaptacions del repertori de Tabalers de FOC, en què la dificultat depèn molt de l'arranjament que n'ha fet cada colla, o altres peces de repertori compartit com *Matador* o *És babor*. El model

parabrasiler conté patrons menys densos pel que fa als instruments de base, però també és cert que alguns d'ells presenten caràcters sincopats i, per tant, requereixen un altre tipus de destresa, a banda que les instrumentacions més variades condueixen a una major responsabilitat individual. Pel que fa al model neopenedesenc, els seus repertoris serien possiblement els més fàcils d'interpretar en grup; aquests reposen força sobre la pulsació i amb una tendència a l'uníson que en facilita la comprensió, però també és cert que de vegades apareixen patrons tècnicament exigents. En tot cas, l'acceptació de la premissa que "la batucada requereix de menys coneixements que els estils tradicionals", que es trobava entre els enunciats que els enquestats havien de valorar del 0 al 10 segons el seu grau d'acord o desacord, és força baixa, essent el resultat més alt el que correspon al model neopenedesenc, però sense passar d'una mitjana de 3,76, alhora que la distribució de les respostes no mostra diferències massa notables (podeu consultar el detall dels resultats sobre aquest i altres enunciats dins [Bloc 5: Sobre els acompanyaments musicals per a grups de foc](#), a l'[Annex 6: Resultats dels qüestionaris](#)).



"La batucada requereix de menys coneixements que els estils tradicionals." (Grau d'acceptació)

En tot cas, la idea d'una major facilitat a l'hora d'executar els repertoris de model parabrasiler apareix de vegades lligada als requisits tècnics -és a dir, el mateix resultat tècnic s'aconseguiria en el model parabrasiler amb menys esforç-, però també molts cops vinculada a la resposta del públic -el mateix esforç aconseguiria una millor resposta del públic en el cas del model parabrasiler-, tal com veïem en les citacions anteriors. Aquesta és una constant clara quan es parla amb els tabalers i les tabaleres i es pregunta, per exemple, per què creuen que el mateix model que està essent considerat inadequat ha sobreviscut tants anys en el context de correfoc:

"Doncs perquè és molt atractiva. És molt... molt de caire festiu. Anima moltíssim a la gent a ballar i a participar. El tradicional és una mica més... molt més calmat. No ballem. Ells ballen i fan molta gresca. Per al públic. Jo crec que atrauen moltíssim més a la gent."

“Crec que és un reclam més gran que no un grup... Però, primera... No, *dos* coses. És un reclam musical perquè la música llatina és més atractiva, és més festiva, és més... Enganxa més. Inclús l'instrumental que es porta arriba més lluny el so, se sent des de més lluny, per *lo* tant més gent se n'entera. Per *lo* qual aporta més gent, aporta més visibilitat a l'espectacle. Poques coses més. [riu]”

Aquesta opinió sobre els resultats del model parabrasiler, molt compartida des del propi model, però també des de la resta, té una correspondència clara quan analitzem quines característiques de l'acompanyament musical valoren en general els percussionistes, conclouent que els fets que el repertori sigui animat i que els conjunts animin tant el públic com la resta de la colla es consideren entre els factors més importants. Ara bé, aquestes opinions apareixen acompanyades sovint d'al·lusions directes o indirectes al model de consum cultural:

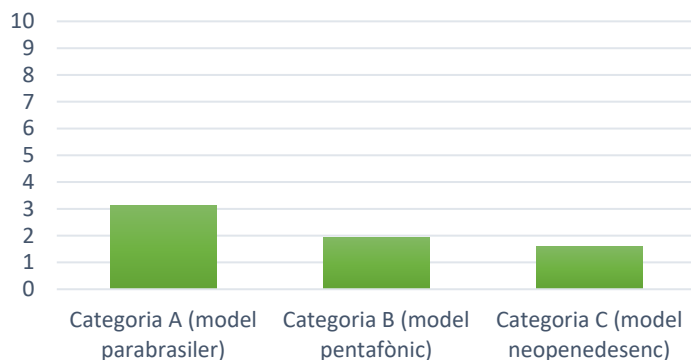
“Bueno, no ho sé. No t'ho sabia dir. O sigui, entenc que perquè és un estil molt més... No sé si dir-te actual, però molt més... No sé, és més popular, per dir-ho d'alguna manera. S'ha fet molt famós arran de Brasil i tot això. Llavors, vulguis o no, sempre mourà més gent un grup de samba que un grup de tradicional. També perquè dintre de la pròpia formació hi ha més varietat de... sonora, i entenc que això també aporta riquesa. Com a mínim és més atractiu, jo ho veig així.”

Veiem, per exemple, com el sentit del concepte de “popular”, que gairebé sempre s'utilitza en aquest àmbit en un sentit herderià, és substituït de vegades per un de més relacionat amb el consum de masses, fent al·lusió a un públic que, desconexor de l'essència profunda del ritual, accepta i consumeix amb més facilitat el model parabrasiler:

“Perquè jo crec que porten un *show* o una festa diferent, de cara també al públic, perquè clar, els tocs tradicionals fan un ambient així més lúgubre, més infern, més tal, però al final la gent que no té ni idea de què és un correfoc –per exemple a la Mercè, amb tots els ‘guiris’ i tot això- quan senten un grup de música brasilera *se vienen arriba*, saps? Perquè és festa. Jo crec que s'ho passen millor, amb aquest tipus de música, perquè és més animada, és més alegre, és més festa, no? Així com una banda que és més tradicional podríem dir que intenta fer un ambient de correfoc, un ambient lúgubre, un ambient de '*bueno*, estem amb dimonis, infern i tal', l'altra part és com una festa, ens ho estem passant bé, estem cremant pólvora, estem divertint-nos, estem... No sé, són com els dos punts de veure-ho, no?”

És en aquest aspecte que la compartida dicotomia batucada/tradicional mostra evidents paral·lelismes amb la ja antiga dicotomia pop/rock i amb la manera com es construeixen al voltant seu dos conceptes amb significats que se suposen contraposats (Frith, Straw, Street, 2006, p. 135-194). Es contempla el model parabrasiler com el camí fàcil, el que busca una resposta de consum compulsiu en un públic acrític i que ho fa a partir de fórmules fàcils i repetitives, mancades d'originalitat i adreçades a reaccions emocionals immediates, però desprovistes de profunditat i d'autenticitat. En resum, el model parabrasiler és el que es plega a les demandes d'una societat cada cop més buida de significats i més plena d'ansies pels resultats ràpids. Els models pentafònic i neopenedesenc, en canvi –i malgrat a través de diferents vies-, representarien l'esforç per mantenir l'essència del correfo a través de la música, i caminarien de la mà d'un sentit de l'autenticitat i la genuïtat. El músic, lligat a l'antiga concepció romàntica del geni creador, és honest i crea el que surt de dins seu, evitant en tot moment la submissió als capricis fugaçs de la demanda. Ara bé, de la mateixa manera que passa en provar de descriure característiques concretes i des d'un punt de vista centrat en l'objecte sonor que ens permetin discriminar què és *pop* i què és *rock*, ja hem vist que l'intent de separar amb criteris estables què es considera adequat i què no, o diferenciar quan es parla de "batucada" i quan de "tradicional", condueix sovint a atzucacs i a contradiccions. És a dir, que en molts casos les pràctiques són gairebé idèntiques, diferenciables com a molt a partir de l'elecció de la instrumentació, i les divergències rau de vegades en la intencionalitat que se suposa inherent a un o altre model.

Precisament una de les preguntes del qüestionari pretenia examinar fins a quin punt tenia acceptació l'enunciat segons el qual "cal tocar gèneres brasilers perquè és el que la gent demana". En un sentit similar, però invers, als resultats quan analitzàvem la resposta a l'afirmació segons la qual "la batucada requereix de menys coneixements que els estils tradicionals", en aquest cas es poden observar diferències entre models. Evidentment, l'acceptació d'aquest judici és menor quan ens dirigim a models des dels quals es rebutja sovint la incorporació de gèneres brasilers –malgrat s'incorporin-, però el fet és que l'acceptació des del model parabrasiler és, també, força baixa:



“Cal tocar gèneres brasilers perquè és el que la gent demana.” (Grau d'acceptació)

És a dir, que el que podríem considerar una adequació a la demanda no és en general acceptat, o com a mínim així s'expressa, com un criteri vàlid a l'hora de decidir què es toca o com es toca, alhora que hem de puntualitzar que la percepció segons la qual la “batucada” constitueix el camí fàcil és compartida fins i tot per alguns membres de colles que han apostat pel model parabrasiler, però cal tenir en compte que existeix una evident necessitat i pràctica d'adequació als diferents contextos, com a mínim, des dels models parabrasiler i pentafònic. És clar que l'elecció d'unes o altres pràctiques en el correfoc condicionen els resultats que ofereix l'acompanyament musical, ja sigui en termes d'animació del públic participant, de representació de l'infern o de la reacció emocional i gestual de l'espectador, sigui aquest més o menys actiu. Però també és evident que aquestes eleccions tenen la seva importància quan es realitzen actuacions d'altres tipus, com en tabalades o actuacions estàtiques de diferent naturalesa, i en aquest sentit, per exemple, algunes colles que han optat pel model neopenedesenc ens han explicat que de vegades han decidit no participar en segons quins actes per haver considerat que la seva proposta no s'adequava al que podria esperar el públic. Pel que fa als models parabrasiler i pentafònic, ja hem comentat anteriorment com, des dels primers anys del present segle, les colles han anat progressivament adequant el seu repertori als nous contextos, esdevenint més complexos, més dinàmics i amb un major interès per una posada en escena vistosa.

En ocasions, i especialment des del model pentafònic, es parla d'aquesta adequació als diferents contextos, que requeririen forçosament plantejaments diferents, i alguns grups asseguren que el repertori que toquen en un correfoc és diferent del que toquen en actes de diferent naturalesa, de manera que la construcció d'un repertori adient per a una actuació estàtica abans d'un concert de festa major no condicionaria l'adequació al correfoc del seu acompanyament musical. Cal aclarir, però, que aquesta diferenciació no es correspon al que nosaltres hem observat. Sí que és cert que si cal triar una única peça per a una actuació estàtica final en una trobada de conjunts de percussió és possible que sigui diferent de la que s'escollirà per a un lluïment pirotècnic de la

seva colla, però a la fi el repertori que podem sentir en un i altre esdeveniment serà el mateix si observem els dos actes en la seva totalitat. És clar que el manteniment de diferents repertoris de manera paral·lela resultaria una tasca molt difícil de dur a terme, especialment si tenim en compte el caràcter clarament *amateur* de la major part dels membres de les colles que toquen en aquests conjunts, però també que en l'elecció sobre quines característiques es prioritzen la tendència general ha estat a crear i mantenir repertori que possibilita una bona resposta del públic en actuacions fora del correfoc, així com el plantejament de la gran majoria d'assajos observats indicava clarament que el grup es preparava principalment per a una defensa del repertori fora del context de correfoc. És a dir, que ens cal concloure que la majoria de repertoris i posades en escena estan més concebudes a partir de la idea que es realitzaran actuacions al marge de la resta de la colla que no pas que serviran d'acompanyament musical en un correfoc. Ara bé, un dels models sembla adequar-se a tots els contextos pel que fa, com a mínim, a la resposta del públic.

10.6.5. La “batucada” com a competència

La resposta del públic, com hem anat veient, és un factor molt tingut en compte pels tabalers i les tabaleres a l'hora de valorar els acompanyaments musicals, tot i que sigui en graus diversos i a partir de la premissa que hi ha maneres més legítimes que altres d'aconseguir aquesta resposta. En resum, els membres de les colles valoren que els repertoris generin una reacció positiva en forma d'aplaudiments, d'eufòria, de ball, etc., però es considera sovint que aconseguir l'objectiu apostant pel model parabrasiler és un camí trampós, il·legítim o, parlant ara ja en termes de producte ofert, de competència deslleial. Aquest és un factor que rarament apareix en els discursos, que se centren normalment en la tríada esmentada anteriorment de tradició-identitat-cultura, però al qual arribem de vegades en realitzar repetidament preguntes arran de les aparents contradiccions en els discursos:

“- Allà [a les xerrades sobre *El so del foc*] hi vam veure molts atacs a aquest tipus de grups... diguem-ne d'inspiració brasilera. Per què creus tu que no s'ataca a les altres influències, que n'hi ha moltíssimes?

- Africanes, italianes...

- Per què creus que no s'ataquen aquestes inspiracions i sí les brasileres?

- Perquè són menys agressives. Jo crec que són menys agressives i són més... O sigui, tocar un *funky* dintre d'un tema de tradicional ho trobem supernormal, sabent que el *funky* no és mediterrani ni de broma, però el tenim molt més integrat.

- Per què?

- Perquè fa més anys que el sentim com a normal, perquè des de... No sé des de... Sí, jo crec que fa més anys, bàsicament. També, no hi ha cap grup de *funky* que hagi provocat mals entesos o mals rotllos o hagi robat gent d'un espectacle a un grup de tradicional. O sigui, si hi ha dos grups tocant en un correfoc, un de tradicional i un de lliure, batucada, *digue-li* com vulguis, molta més gent potser estarà amb els de lliure/batucada, per norma general, perquè són més festius, perquè fan més soroll, perquè no-sé-què. Això crea un 'hosti, aquella gent tenien gent ballant al costat; nosaltres no', 'hosti, aquella gent tenien més gent que aplaudien; nosaltres no'. I aquest discurs va calant, va calant, va calant, i la gent es carrega. Si en lloc d'un grup de batucada hi hagués hagut la Fundación Tony Manero, segurament ningú hagués fotut un *funky* en cap tema, perquè haguessin dit: 'el *funky* és fatal, es *lo peor*, és no-sé-què no-sé-quantos'. Suposo eh? Vull entendre que és per això. I alguns perquè creuen que la tradició és això, però són tan pocs, aquests..."

Així doncs, el model parabrasiler és rebutjat també, precisament, perquè aconsegueix de vegades millors resultats en quant a resposta del públic, factor que ja hem dit que és important des de tots els models, però per camins il·legítics, i es parla de "robar gent", la qual cosa deixa a entendre que, en segons quins contextos, es tracta d'un públic que no li pertocaria. En tot cas, un dels majors problemes d'aquest model sembla ser, precisament, el seu èxit, que hem pogut comprovar en moltes ocasions en actes de foc, atès que atrauen sovint una quantitat més gran d'un públic que molts cops es considera com una massa acrítica. Quan la major adhesió del públic es dona en una trobada de conjunts de percussió, en un esdeveniment esportiu, etc., s'accepta el fet com un desavantatge d'assumpció obligada, i en ocasions això mateix condueix alguns grups a declinar ofertes quan creuen que "no tenim res a fer" en determinats actes. Quan el problema es percep en un acte de foc, vinculat per tant a la idea de tradició, es desperten les hostilitats, perquè que els grups que s'autodefineixen com a "tradicionals" senten envaït el que consideren que és el seu territori. És a dir, ens trobem altre cop que el problema es dona quan el model penetra en l'àmbit d'incumbència del patró de rebug.

10.6.6. La ignorància com a causa

Ja hem dit que aquesta presència de l'element rebutjat en l'àmbit d'incumbència és explicat, de vegades, en termes d'una major facilitat a l'hora d'obtenir certs resultats, però alhora és habitual, i molt recurrent, que es faci referència a la ignorància com a causa principal. És a dir, qui escull fer "batucada" ho fa per desconeixement del context i de la tradició dels balls de diables i el correfoc.

“Igual falta concepto, ¿no? De... Igual los chavales, cuando entran en una colla de diables, realmente no saben que tienen que ir a hacer esto, a dar miedo, ¿no? Igual falta un poco de información. Es lo que creo yo a veces, ¿no? Yo lo veo con gente más pequeña que entra y tal y igual falta ese pequeño... Y luego no haber transmitido, igual, los conceptos a la gente joven, y que como lo que ves cuando vas a una fiesta mayor y tal es una grupo de batucada tocando y tal, pues... Igual faltaría por parte de... Igual faltaría por parte de... No sé, igual de la Generalitat o... No sé, no sé quién, pero igual falta un poco más de... De en los centros cívicos o tal un poco más de información, ¿no? De cultura, y del aspecto de esa cultura. Si no se transmite de padres a hijos... Pero igual hay sitios que no hay gente mayor, sino que hay gente joven en ese grupo de diables y no transmiten ese... No pasa, ¿no? Y eso es el... Yo creo que no solo tiene que ser la gente. Tiene que haber un estamento público que también... O sea, que fomente esto, ¿no? Si no no... Si no se perderán las cosas.”

“Què passa aquí? Que molta gent, 1: es planteja: ‘ah, no, jo vaig a fer soroll’. Uns quants, eh? Sigui amb brasiler, sigui amb tradi... És igual, si no en tenen ni idea. És a dir, no s’ho han preguntat mai, què fan.”

“Res no és perillós sempre i quan es faci amb seny, i el seny prové, doncs... de l’ensenyament, que de fet té la mateixa arrel. Per tant, el que s’hauria de fer des de les mateixes colles és explicar què es fa, com es fa, perquè es fa d’aquesta manera, ensenyar-ho als membres de tal manera de que quan vagin a buscar un tabal, quan vagin a buscar un instrument, sàpiguen que van a buscar i no vagin a buscar la primera cosa que trobin.”

Si prenem aquest desconeixement del context en el sentit que es dona normalment en els discursos –és a dir, tenint com a marc de referència el coneixement individual del passat tant sobre els balls de diables en general com sobre el correfoc en concret- podem constatar que l’afirmació seria certa. És a dir, que ens hem trobat en molts casos amb membres de conjunts de model parabrasiler molt informats sobre el passat de les tradicions relacionades amb el Corpus, sobre els balls parlats, sobre el procés de recuperació de tradicions que va generar rituals com el correfoc, etc., però en una gran major part dels casos es té poca informació sobre aquest passat escrit, i quan aquesta apareix ho fa amb certa tendència a presentar-se de manera confusa i desdibuixada. Ara bé, podem afirmar que exactament el mateix podem concloure, i en el mateix grau, després de parlar amb membres de les colles que formen part dels altres dos models i, malgrat la història o el passat siguin utilitzats sovint com a arguments que es consideren taxatius, el més habitual és que el tabaler o la tabalera amb qui parlem no disposi d’una idea clara –la considerem certa o no- sobre aquest passat, ni en forma de coneixement obtingut a través de

fonts escrites ni, normalment, tampoc en forma de transmissió oral a través d'una generació anterior.

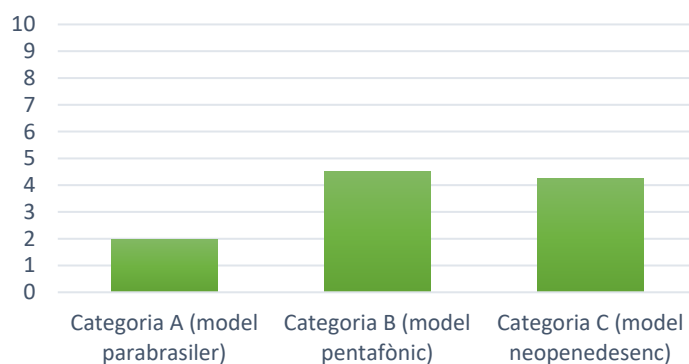
És cert que, de vegades, podem sentir afirmacions sobre una manca general d'informació sobre un passat que s'hauria de considerar comú i, per tant, de referència, però el cert és que aquestes asseveracions s'apliquen normalment al model parabrasiler, que és aquell en el qual es creu que es dona principalment el problema. D'aquesta manera, l'existència d'un model parabrasiler s'explica a partir del desconeixement de la gent que en participa, però aquest mateix desconeixement no es contempla com a causa d'un model pentafònic absolutament desvinculat estèticament del model penedesenc, que se suposa que és el model de referència. Paral·lelament, se suposa característic del model parabrasiler un desconeixement de què és un correfoc en el sentit de com funciona i de quins significats l'envolten. És a dir, que s'entén sovint que el tabaler de model parabrasiler no s'ha plantejat que el correfoc és una representació de l'infern, que no és conscient de les necessitats dels diables o dels portadors de les bèsties i en general que no disposa de la informació necessària per comprendre com funciona, a nivell tècnic, un correfoc. Altre cop, ens cal concloure que podem trobar en moltes persones aquestes característiques, però també que la informació recollida durant el treball de camp no mostra cap indicatiu que això depengui del model d'acompanyament musical i, com és lògic, aquest tipus de coneixement del context depèn més de l'experiència dels membres de la colla que no pas de qualsevol altre factor. Tot i així, aquests estereotips formen part del discurs i tenen en els debats un pes considerable, alhora que caminen de la mà de conseqüències clarament rellevants en l'evolució del fenomen a les quals ens referirem més endavant.

10.7. Grau d'acceptació dels discursos

Fins ara ens hem estat centrant en un discurs que, malgrat resulti complex d'analitzar, és observable amb cert grau de facilitat, atès que apareix en un primer pla quan ens enfrontem al fenomen que ens ocupa. És còpsable quan assistim a debats o xerrades, però també en converses quan ens dirigim als membres de les colles o que veiem aparèixer de manera espontània quan observem assajos, o en les estones que precedeixen o segueixen les actuacions dels grups de foc. La veritat, però, és que el grau en què aquests discursos son compartits resulten diversos, i aquest grau no sempre es correspon amb el que podríem interpretar amb una anàlisi superficial.

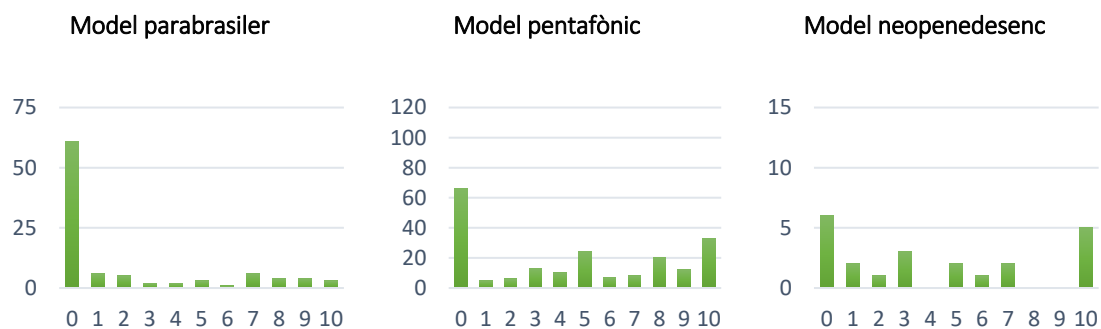
Aquest és el cas, per exemple, d'un dels punts clau dels quals acabem de parlar: el rebuig al model parabrasiler. Aquest patró de rebuig sembla molt compartit si atenem al contingut dels debats als quals hem assistit i que tractaven expressament sobre l'adequació dels diferents

acompanyaments musicals del correfoc. En aquest cas, sembla evident que la mostra no és representativa, justament pel fet que aquestes xerrades o debats ja es basaven en la pressuposició que calia definir uns paràmetres d'adequació, la qual cosa suposa d'entrada que les persones que creuen que no s'han de definir aquests paràmetres poden no sentir-se interpel·lades i, com ja hem dit, la poca presència de membres de conjunts de model parabrasiler ha estat clara. Però el fet és que la filiació a certs pressupòsits, que sembla fer-se també evident quan parlem directament amb els tabalers i tabaleres o quan els sentim parlar entre ells, queda parcialment desmentida quan es posen a prova individualment. Segurament el millor exemple el trobem en les respostes dels qüestionaris quan es pregunta sobre el grau d'acord o desacord amb l'enunciat "dins el món dels diables i el bestiar de foc els grups de batucada –o de percussió brasilera- no hi haurien de ser":



"Dins el món dels diables i el bestiar de foc els grups de batucada –o de percussió brasilera- no hi haurien de ser." (Grau d'acceptació)

Com era de preveure, l'afirmació té una acceptació molt baixa en els grups del model parabrasiler, però en el cas dels models pentafònic i neopenedesenc els valors resulten més baixos del que caldria suposar després de les primeres observacions. A més, la distribució de les respostes mostra una gran dispersió, de manera que, si bé existeix un sector del col·lectiu que accepta l'enunciat de manera total o gairebé total, és també clar que hi ha moltes persones que hi mostren poc o cap acord, amb una quantitat sorprenentment alta de persones que assenyalen un nul grau d'acord, és a dir, que marquen el valor 0 com a resposta.



Quantitat de vegades en què apareix cada resultat.

Pel que hem observat, no parlem aquí d'un sector molt gran de membres de conjunts de model pentafònic i neopenedesenc que considerin el parabrasiler adequat per al correfoc, sinó d'una quantitat considerable de persones que no comparteixen l'opinió segons la qual la seva presència hauria de ser nul·la i que sembla que es correspondria amb les persones que, en entrevistes o converses aparentment casuals, ens han manifestat que és important que tothom faci el que cregui convenient i útil per a la seva colla, com en els següents exemples extrets en tots els casos de les respostes donades al qüestionari, per part també en tots els casos de tabalers i tabaleres de grups que hem inclòs en la subcategoria BB -model pentafònic-, quan se'ls pregunta com creuen que ha de ser l'acompanyament musical dels grups de foc:

“Pienso que la música està bien del tipo que sea. Lo que realmente considero importante es el ambiente que pueden generar los participantes, tanto del correfoc como musicales, para hacer que el público disfrute e incluso se anime a unirse a la fiesta.”

“L'acompanyament musical hauria de ser tradicional, però si a la colla li agrada més la batucada ho pot fer. Depèn dels gustos de la colla. Però també es pot fer una barreja de les dues: batucada per a tabalades i tradicional per als correfocs. Això té que implicar en els gustos de cada colla i no de la gent que hi ha de públic.”

“L'acompanyament musical, avui, ha de perdre la por a sortir dels marcs de referència si així ho senten els seus membres.”

És a dir, que el discurs d'oposició frontal al model parabrasiler és en realitat un discurs hegemònic en tant que discurs dominant, amb una presència clara quan les converses esdevenen col·lectives, però amb una força molt menor quan l'anàlisi se centra en les opinions preses de manera individual, en què el rebuig es desdibuixa i perd presència l'adscripció a les opinions més contundents, tot i que aquestes són escassament discutides en un context públic o semipúblic. Però també és important fixar-se en la distribució dels resultats del model parabrasiler per a la

mateixa pregunta, atès que si bé l'acceptació de l'enunciat és molt baixa i amb un clar domini dels que el rebutgen de manera frontal, el cert és que no podem passar per alt, per minoritari que sigui, un sector dels membres de conjunts de model parabrasiler que mostren un alt grau d'acord respecte l'afirmació segons la qual l'acompanyament musical que ells mateixos duen a terme amb el grup de foc no s'hauria de dur a terme, com a mínim, amb el grup de foc. És un aspecte que també queda reflectit en els qüestionaris tant quan han de valorar l'enunciat segons el qual *"la meva colla/formació toca un repertori apte per a un correfoc"* com quan expliquen com hauria de ser l'acompanyament musical:

"Crec que pels correfocs i balls de diables tots haurien d'anar amb tabalers. La batucada no trobo que tingui lloc en els correfocs, encara que m'agradi."

"Tot i que nosaltres acompanyem una colla de diables i besties amb grup de batucada, crec que el que ha d'acompanyar al foc es un grup de tabals tradicionals."

Aquesta aparent irregularitat en les dades, que podríem qualificar d'autorrebuig –però que presentaria, també, un àmbit d'incumbència- tindrà la seva explicació en parlar del nivell d'acceptació del concepte de "toc tradicional".

Fins ara, quan ens hem referit a l'associació entre el model pentafònic i el concepte de "toc tradicional", ens hem centrat de manera força clara en el punt de vista dels membres de les colles que participen d'aquest model i, per tant, que més defensen aquesta relació. Malgrat els matisos que puguem trobar entre el discurs d'una o altra persona, en general els membres d'aquests grups accepten aquesta etiqueta de "tradicional" i, si algun cop la posen en dubte, el més comú és que tot i així es consideri que aquest model té tot el que ha de tenir per ser adequat per acompanyar musicalment un grup de foc. Però ens manca respondre a la pregunta, també, sobre què en pensen els membres de les colles que hem classificat com a pertanyents a un altre model.

Com era d'esperar, aquesta associació es troba de vegades relativitzada des del model neopenedesenc, però no per això el model pentafònic és un model rebutjat i no hi ha gaire tendència a negar-ne la tradicionalitat. Ara bé, analitzant les converses amb representants d'aquest model s'arriba a la conclusió que perceben les diferències entre el pentafònic i el parabrasiler de manera més difuminada. És en aquest model, per exemple, que hem detectat un ús més comú del terme "batucada" en un sentit que englobaria tant els grups de model parabrasiler com tots o una part dels del pentafònic, tot i que no siguin percebuts de la mateixa manera i, per tant, la diferència seria més aviat terminològica. En tot cas, el que jutgem important aquí és que el model parabrasiler en el context de correfoc tendeix a ser rebutjat o, com a mínim,

a ser considerat inadequat, mentre que no existeix aquest discurs de rebuig compartit envers el pentafònic. És cert que des del model neopenedesenc es fa al·lusió sovint a les característiques pròpies posant especial èmfasi en el que s'entén com una major genuïtat, com quan es remarquen certes característiques dels repertoris, posades en escena austeres o l'ús de "tabals tradicionals", i per tant en alguna ocasió podem trobar-nos algun comentari al respecte de la idoneïtat o no d'utilitzar la paraula "tradicional" per referir-se als models que se n'allunyen. En una ocasió, per exemple, un membre d'una colla que hem inclòs dins d'aquesta categoria resumia el que entenia com a "toc tradicional" amb l'asseveració que "*si lo puedes seguir con palmas es tradicional*". És a dir, que existeix una consciència que el model que s'utilitza com a referent conté característiques –com el fet que els patrons es recolzin de manera clara en la pulsació, evitant els ritmes sincopats- que no apareixen en el model pentafònic, o com a mínim no en un grau similar. Però el cert és que el fet de posar en qüestió l'etiqueta, que cal dir que tampoc és molt habitual, no apareix acompanyat de judicis que contradiguin l'adequació del model pentafònic al correfoc. En resum, en general s'assumeix que els *modus operandi* que són adequats al correfoc, i per tant respecten la tradició encara que sigui en graus diferents, engloben tant les característiques del model neopenedesenc com les del pentafònic.

Des del model parabrasiler les opinions estan més diversificades, però els resultats obtinguts han estat sorprenents perquè *a priori* esperàvem una acceptació molt menor d'un discurs que hem descobert que era àmpliament assumit, també, des d'aquest model. Sí que és cert que ens hem trobat en algunes ocasions amb visions molt crítiques respecte la suposada existència d'un "toc tradicional":

"És que aquest debat l'hem tingut bastant sovint i al final és un... Arriba un moment en què dius: "de què estem parlant?" (...) Estem parlant de música o estem parlant de que tu creus que en un correfoc només ha d'haver-hi tabals greus perquè t'agrada més així, amb el teu imaginari d'El Senyor dels Anells, de l'*Abismo* de Helm, que només veus... A veure, si parles de tradició a Barcelona és Corpus. Punto. Tot el que surti d'aquí ja no és tradicional!"

Altres vegades se'ns han ofert, també, arguments contraris a la necessitat que el que es toca sigui tradicional:

"És que jo per exemple a això de que per acompanyar un grup de foc has de ser tradicional no li veig la... no li veig el sentit. Perquè la gràcia d'un correfoc és ballar i passar-t'ho bé. Vull dir que jo per exemple 'tradi' ho trobo més avorrit per motivar-te. Per això... (...) No entenc perquè sempre s'ha d'ajuntar 'tradi' amb foc, perquè

precisament el correfoc no ho és. Ballar i motivar-te. *Bueno*, que cadascú decideixi, però jo no ho veig com una condició, que hagi d'anar lligat foc amb 'tradi'. (...) *Aviam*, està bé tenir tradicional com a algo propi i de repertori català, perquè és més aviat... Els inicis eren 'tradis', i està bé que els grups tinguin un parell de cançons 'tradis', però jo tot el repertori de 'tradi' ho trobo avorrit."

Però el cert és que des d'aquest model és força estesa l'acceptació de l'existència d'un "toc tradicional", l'assimilació que el model pentafònic s'adequa a aquest concepte i, fins i tot, que l'ús del model propi és desencertat per aquest motiu. En alguns casos, aquesta visió condueix a la sensació que cal que hi hagi colles que mantinguin el toc tradicional, com quan una membre d'un grup, després que la resta de membres defensessin que el seu repertori funcionava bé en un correfoc, puntualitzava: "però el tradicional no s'ha de perdre". Altres vegades, però, el fet es viu com una preocupació o, com a mínim, com una contradicció que se sent latent, de manera que certes persones arriben a posar en qüestió que el propi conjunt, tot i formar part del grup de foc, hagi de participar en alguns actes com a tal:

"T'he de ser sincera i jo, des de que estic amb... des de que estic a la colla de diables, més o menys, jo no recordo... O sigui, jo no recordo veure [REDACTED]. Llavors jo no sé *lo* que és que els diables o les bèsties surtin amb tabalers. Per tant sortir amb samba ja m'està bé, però sí que és veritat que la cul... que si et poses al cantó més radical de la cultura tradicional catalana –que jo sóc molt defensora però també patino a vegades-, no... no... Els grups de samba haurien de ser per a actuacions no vinculades a... no vinculades a... a la cultura popular catalana. Però sí que és veritat que tot evoluciona, en aquest món."

"Els últims anys he insistit, pressionat, *apretat* per deixar de fer algunes de les nostres actuacions. (...) Bàsicament actuacions que no considerava que un grup de percussió *brasilenya*, o percussió llatina, havia d'estar tocant. (...) O sigui, [REDACTED] acompanyem a [REDACTED] en els seus actes. No en tots, però sí en uns quants, perquè som [REDACTED], en el fons. (...) I durant uns anys a mi m'era igual perquè, sincerament, volia tocar i també tenia un desconeixement... *Bueno*, desconeixement no; no em parava a pensar aquestes coses. Tenia molt clar que a la meva colla volia que féssim tradicional, però amb [REDACTED] m'era igual on anar a tocar. Aquest punt així incoherent, però... I de fet amb [REDACTED] els últims anys *lo* que estem intentant és, per una banda, inclús canviem de vestuari, i per l'altra intentem controlar molt el repertori dintre de l'acte. O sigui, en segons quins moments fer temes 'diablerus', i en segons quins moments *pues* no cal. (...) Hi ha actuacions que [REDACTED] ha dit: 'no, no hi anem, perquè serà un

correfoc, no-sé-què, ja hi haurà més percussionistes; no cal'. I la colla ens ha dit: 'vale, cap problema'. I hi ha correfocs que la colla ens ha dit: 'no, no, aquí heu de venir, o sigui, no teniu opcions, encara que sigueu tres, m'és igual, per què s'hi ha d'anar i hem de portar músics', i llavors és 'vale, vale'."

En algunes ocasions ens expliquen, també, com algun cop els ha incomodat la percepció que estaven fora de lloc en un context en què imperava, volgudament o no, la percepció de tradicionalitat:

"Vem fer una quedada com de... *mogollón* de colles. (...) I no sé per què, gairebé totes, menys nosaltres i una altra colla, totes eren de l'ala tradicional, i clar hi havia... Primer era una mostra de tabalers, que li deien. Llavors nosaltres estàvem en fila, sortíem, tocàvem, tatatatà, i piràvem. Clar, tothom tocava tabalada tradicional i arribàvem nosaltres, fèiem allà ritmes de batucada –txas, txas, txas, i les nostres coses- i clar, la gent era com "*bueno, això...*" Això és *lo que hay*: nosaltres teníem la sensació de '*bueno, pa qué nos habéis invitao entonces?*'. Potser en aquell moment... No m'estic referint que ningú em vingués i em digués 'ei, això... això malament', però sí que ens *vem* sentir una mica incòmodes perquè és que 'tothom està tocant tabalada tradicional i nosaltres aquí –saps?- *con nuestras chapas y nuestro agogô*'. I sí, ens vam sentir una mica *raros*, però tampoc ens vam trobar cap actitud per part de ningú que ens digués 'això... això ha de ser tradicional'."

És a dir, que tot i que no sempre es defensa que el que es toca hagi de ser tradicional, també des d'aquest model s'accepta que hi ha models adequats i un, el propi, d'inadequat, la qual cosa comporta l'assumpció, altre cop, d'un discurs hegemònic construït al voltant de la suposada existència d'un "toc tradicional", i de retruc una contradicció aparent que els membres d'aquests grups jutgen de vegades com un signe de debilitat, un error del qual no se sap sortir, com quan un exmembre d'una formació de model parabrasiler, preguntat sobre per què aquest tipus de grups no assistien als debats sobre aquest problema, ens deia:

"Els defensors de la batucada no t'ho direm mai obertament perquè no podem ser defensors de la batucada, però toquem perquè ho *disfrutem*, i perquè a l'hora de la veritat ja tenim tan oblidats i tant enrere els timbals tradicionals que som incapaços d'agafar-los en un correfoc. Això és el que passa. No cal defensar-ho, si ja passa."

Però també es fa al·lusió a motius diferents, que fan referència de vegades a altres funcions socioculturals:

“Pot ser més adequat o no. Segons la manifestació festiva que vulguis fer en el cas d'un correfoc. En el cas d'una cercavila, jo et diré que festiu ho és i s'adequa molt. En el cas d'un correfoc et diré: en el cas de [REDACTED] sí, perquè ja fa vint anys que toquem aquests patrons; està molt *arraigat* aquest tipus de patró musical. Ha agradat molt. De fet, (...) es va crear [REDACTED] bàsicament per enganxar gent jove del barri... No hi havia res per a gent jove. No hi havia res. Hi havia l'esplai i el cau i no hi havia res més al barri. I es va crear això i els joves van començar a venir *en ves* d'estar en altres barris o estar a la plaça tirats. Per tant, vull dir, la seva funció social la va fer, per tant entenc que en el cas de [REDACTED] s'adequa. (...) Els instruments? La funció social que tenia la va fer, va fer *arraigar* tota una línia de joves que estaven al carrer... Per tant, per a mi sempre serà adequat, perquè fa la seva funció social... Cosa que s'oblida bastant *lo* que és una entitat, i això és una entitat sense ànim de lucre; és una entitat local qui ha de fer aquesta funció.”

“Es algo que creo que para la gente joven es... Es bueno, esto, es una forma de escucharte, de hablar, de tal... Yo que sé, de conceptos que están bien y que no hay que perder, yo creo, y si los chavales quieren tocar algo que sea diferente a... a lo tradicional, no creo que tampoco haya que... que cortarle las alas, más que nada por el concepto ese de estar en un grupo de gente y... y todo lo que conlleva todo esto, ¿no? Convivencia, hablar las cosas... Un poco hacer cosas juntos... Que si no estarías en la plaza haciendo no sé que tú qué. Y ahí, pues mira, te pasas la tarde, conoces gente, también está esto muy bien... No sé, es... Es valorable. (...) No sé si hay que cerrarle las puertas a según qué, y ahora pues está de moda la música brasileña, pero igual viene luego la música céltica y... O sea, al final es esto, ¿no?”

És a dir, que a banda dels arguments que es refereixen a un caràcter més animat i més festiu, i que apuntarien a una funció d'alteració de l'estat d'ànim dels assistents —actors i espectadors— observem també la consciència que existeix una funció d'integració social acompanyada de la idea que el model parabrasiler podria, com a mínim en alguns aspectes, resultar més efectiu. De totes maneres, reprendrem aquest aspecte més endavant, i tant l'abast i els límits del model a l'hora de dur a terme aquesta funció com fins a quin punt la resta de models podrien estar col·laborant en el mateix sentit.

10.8. Però què és el toc tradicional?

Tot i que hem parlat abastament de l'ús del concepte de “toc tradicional” i que hem descrit les característiques dels models que acostumen a ésser etiquetats com a tal, ha de ser evident per a

qui llegeix que fins ara no hem parlat de la defensa d'unes característiques concretes. És a dir, que es defensa la necessitat del "toc tradicional", però ens cal veure quines característiques concretes, des d'un punt de vista èmic, condueixen a percebre'l com a tal. Ja hem avançat que de vegades s'afirma que els ritmes que es toquen són tradicionals en un sentit d'ancestralitat suposada als ritmes de base, i en aquests casos la resposta no atendria a les característiques formals sinó a l'origen imaginat, però també que aquesta visió no sempre és compartida i que, fins i tot quan ho és, s'accepten alhora peces de nova creació que s'assimilen acompanyades de la idea que allò continua essent "toc tradicional". La conclusió és, per tant, que aquesta suposada tradicionalitat dels ritmes ha de traduir-se, també, en característiques formals copsables pels tabalers i tabaleres, en uns paràmetres estètics identificables.

Si quan es parla de "toc tradicional" hom es referís al model neopenedesenc, el procés seria relativament fàcil de descriure perquè, com hem vist, existeixen paral·lelismes notables amb el model penedesenc, que funciona sovint com a referent. Però també hem avançat que, malgrat el concepte de "toc tradicional" és utilitzat tant per al model neopenedesenc com per al pentafònic, l'ús més freqüent és el que es refereix al pentafònic, i quan es demana als tabalers per exemples de colles que toquen "tradicional" els noms proposats es refereixen de manera gairebé sempre exclusiva a grups que encabiríem en aquest model i, més concretament, a la subcategoria que hem anomenat BB. Ens cal, així, comprendre quines característiques del que s'anomena generalment "toc tradicional" – i de vegades "toc tradicional de correfoc" – són percebudes com a característiques relacionades amb l'adequació i amb la tradicionalitat, parant una especial atenció, precisament, a aquesta subcategoria.

10.8.1. Instruments acceptats i rebutjats

La subcategoria BB, recordem-ho, és aquella en la qual hem classificat més colles, i també la subcategoria del model pentafònic que no inclou instruments que no siguin membranòfons penjats i tocats amb baqueta. Naturalment, aquesta característica seria també atribuïble a totes les formacions de model neopenedesenc, però cal tenir en compte que aquesta resulta minoritària i que fins fa relativament poc era encara més excepcional, per la qual cosa alguns membres de les colles poden no ser conscients de la seva existència, alhora que, en molts casos, senzillament es desestima en les converses precisament per considerar-se una pràctica excepcional. En aquest sentit, hem vist moltes vegades com aquests són tractats en el discurs de manera molt accessòria i, després de parlar del "toc tradicional" prenent els grups subcategoritzats com a BB com a referència, es recorda que hi ha altres propostes: "*Bueno*, i després hi ha coses com els del Carmel, però això ja és una altra cosa". És a dir, que existeixen,

però la condició de proposta majoritària dels grups de la subcategoria BB els col·loca, aparentment, en una posició d'abanderats del "toc tradicional".

El fet de tocar tan sols amb membranòfons penjats i de baqueta, de fet, sembla un factor determinant a l'hora d'avaluar si el grup de tabalers d'una colla és tradicional o no. En una ocasió, els membres d'una colla de model parabrasiler ens explicava que "en el toc tradicional no hi ha 'percu' menor" i, efectivament, en moltes ocasions hem vist com la presència de *tamborims* o d'un *rocar* és suficient per considerar que el que fa una colla "no és tradicional". Paral·lelament, sembla existir cert tram d'ambigüitat pel que fa a les colles en què aquest tipus d'instrument s'utilitza com a accessori complementari d'un instrumentista que toca alhora un membranòfon penjat -per exemple un esquellot subjectat al seu instrument principal- o quan apareix algun membranòfon que es toca penjat però no amb baqueta. En aquests casos no se'ls acostuma a anomenar com a exemple de tradicionalitat, però sovint se'n consideren i habitualment hi ha diversitat d'opinions sobre fins a quin punt se'ls pot considerar tradicionals. És el cas, per exemple, de l'antiga formació dels Tabalers ESJEP, que incorporava una *timba* a la seva formació i s'ha presentat repetidament a la categoria "tradicional del món del foc" del Concurs de Percussió de Barcelona" -tot i que algun cop sense la *timba*- sense que, pel que sabem, s'hi hagi oposat mai ningú, o de les Vaquetes del Guinardó, que incorporen diferents idiòfons subjectats als *goliats* i caixes, però que van guanyar el premi al "millor grup tradicional" en l'edició de 2016 del concurs As de Repiques, a Vilassar de Mar, una decisió que en aquest cas podem constatar que no va comptar amb una acceptació total per part dels assistents. En tot cas, sembla clar que l'existència o no d'aquest tipus d'instruments, i el fet que aquests es puguin considerar accessoris o no, suposen límits molt recurrents a l'hora de determinar el nivell de tradicionalitat, i per exemple un grup que incorpora subjectats als instruments diferents idiòfons, incloent-ne de tipus campana, ens explicava com alguns altres es descartaven: "Per exemple, hem parlat de comprar-nos *tamborins*, però no, perquè no volem fer un grup de samba. En funció de *lo* que volem tocar doncs ens hem anat comprant instruments." En un sentit similar, la presència exclusiva en una formació de membranòfons penjats i de baqueta marcaria una frontera força nítida a partir de la qual un grup de tabalers és etiquetat de "tradicional" sense gaires reserves, i això suposaria per primer cop una coincidència clara entre aquest "toc tradicional" i el model penedesenc. És a dir, que en certa manera el membranòfon penjat i tocat amb baqueta funcionaria com una icona en el sentit que, tot i mostrar característiques organològiques lleugerament diferents i sons que poden distar molt entre ells, la similitud en forma, eines i moviment crearien un imaginari mental relacionable amb el model de referència de tradicionalitat.

Però no tots els membranòfons de baqueta que es toquen penjats compten, tampoc, amb una acceptació idèntica. En aquest “toc tradicional” s’hi accepten els tabals de tensió de vares, que són anomenats de manera molt general “tabals tradicionals”, però també les peces de bateria, que són discutides tan sols en algun cas molt excepcional. Però, en canvi, alguns instruments es consideren sovint inadequats, normalment per considerar-se propis del model rebutjat. La caixa representa un cas singular i no entra mai en discussió. Es tracta d’un instrument d’origen no brasiler i que des dels primers anys de correfoc –i per tant previs al naixement del que aquí hem anomenat model parabrasiler- és present a les colles, i segurament per això es considera pròpia dels dos models, malgrat sigui rebutjada en el model penedesenc i com a mínim no utilitzada des del neopenedesenc. Els *surdos* i *repeniques*, en canvi, representen casos molt diferents, atès que es van introduir en el correfoc a través del model parabrasiler i són més fàcilment identificables amb la cultura brasiler. El curiós, però, és que el nivell d’acceptació d’un i altre instrument és, en realitat, notablement diferent. Malgrat unes poques formacions eviten l’ús de *surdos* per no considerar-los tradicionals, el cert és que la major part dels grups del model pentafònic els ha adoptat, atribuint-los les funcions instrumentals que durant la dècada dels noranta estaven complint els bombos, fins el punt que aquests darrers són actualment d’ús molt escàs. El *repenique* és utilitzat també en moltes colles, en les quals ha acabat substituint altres instruments que havien cobert la funció instrumental de “tabal agut”, però en aquest cas comptant amb una acceptació molt menor. Per a alguns tabalers i tabaleres, el *repenique* és un instrument plenament acceptable quan es fa “tradicional”, però per a uns altres la presència d’aquest instrument és suficient per, com a mínim, posar en dubte si el grup és “tradicional”. Aquesta diferència podria ser portadora d’informació interessant, perquè parlem de dos instruments amb uns orígens i un procés d’incorporació idèntics però que, en canvi, presenten nivells d’acceptació molt diferents.

Un del motius per presentar diferents nivells d’acceptació podria ser el fet que, en ésser absorbits en el model pentafònic, provoquen efectes molt diferents pel que fa a les funcions instrumentals i a la jerarquització de les veus. Els *surdos* són incorporats en substitució dels bombos, que en el model pentafònic suposaven la més greu de les cinc veus habituals, i en aquest sentit no presenta problemes. És cert que el so passa per una transformació, i l’espetic en l’atac d’un bombo es converteix en un so més sord en el cas del *surdo*, així com hi ha diferències notables en la quantitat d’harmònics, que en el *surdo* es tradueixen en el que podríem entendre com una nota més definida. Ara bé, la veu més greu continua essent la veu més greu, i en quant a les possibilitats noves que aporta s’hi pot comptar la possibilitat de tocar més fàcilment amb dues maces, amb un increment en la densitat dels patrons que és potenciada sovint en el model pentafònic. El

repenique, en canvi, condueix la que era senzillament la veu més aguda de les tres veus centrals a superar en freqüència la caixa, que suposava fins el moment la veu més aguda i més lligada al lideratge en un model de formació que es trobava perfectament estratificat. Així, en certa manera el *repenique* canvia les normes del joc i, si bé la seva tensió facilita en certa manera alguns aspectes tècnics, aquest avantatge camina sempre en paral·lel a una presència notable d'un instrument que, a més, incorpora una considerable potència sonora, prenent en moltes formacions un caràcter totalment protagonista. El *repenique*, a més, contribueix amb la seva alçada a crear un major espectre de freqüències, la qual cosa imprimeix al grup una sonoritat que es podria considerar més colorista i que l'acostaria a les sonoritats del model parabrasiler.

Aquests motius per al rebuig al *repenique* semblen confirmar-se quan parlem amb els tabalers i analitzem en quins termes parlen d'aquest instrument i dels problemes que comporta, però presenta un problema majúscul quan tenim en compte que, quan aquest rebuig apareix des del model pentafònic, els mateixos grups que critiquen l'ús del *repenique* porten anys fent esforços per adoptar-ne les seves característiques sonores, malgrat sigui a través d'altres instruments. Així, hem vist com amb els anys s'han utilitzat peces de bateria cada cop d'un menor diàmetre, fins a les deu polzades, com les membranes han estat cada cop més tensades i com el so s'ha modificat de vegades a través de processos com retirar la membrana inferior, inhabilitar-la retirant tensors o esmorteir-la amb pedaços, processos tots ells dirigits a aconseguir un so més curt i definit que és característic, precisament, del *repenique*. És a dir, que en molts casos sembla que el problema amb el *repenique* -com a mínim des del model pentafònic, ja que des del neopenedesenc seria molt diferent- és més simbòlic que altra cosa, i no es relacionaria tant amb el fet de sonar com un *repenique* com el de tocar, efectivament, un *repenique*.

10.8.2. Atributs del toc tradicional

Però les dificultats es fan especialment paleses quan cal definir el "toc tradicional" a partir de característiques inherents al repertori més enllà de la instrumentació. Malgrat es pressuposen uns trets que el farien adequat per al correfoc, aquests no resulten als tabalers i tabaleres fàcils de descriure, fins al punt que aquestes característiques, quan apareixen, són diferents segons cada persona, alhora que de vegades contradictòries entre elles. En tot cas, el que és clar és que el terme es viu de vegades d'una manera molt difosa, tal com podem veure en aquest fragment d'una conversa entre dos membres d'un conjunt de model parabrasiler després que els preguntem si consideren que el que fan es podria considerar tradicional i que ens responguin que no:

“- No he sabut mai gaire què és tradicional. (...) Sé que [el toc tradicional] hi és, n’he sentit a parlar, però directament a mi no m’ha arribat mai res.

- Jo crec que ens inspirem més en altres ritmes.

- Però qui s’inspira en toc...? Què és toc tradicional?

- *Bueno*, [redacted] mateix és més tradicional.

- Però [redacted] en els ritmes, en els temes, és com nosaltres; només canvia que van quiets i porten pantalons diferents.

- Depèn, eh? Jo vaig veure temes... *Bueno*, clar, no sé si són tradicionals o és que són més apagats, els temes.”

En aquesta conversa, el grup que parla és entre els que hem inclòs en la subcategoria AB, és a dir, que utilitzen una instrumentació que inclou *tamborims* i idiòfons i, per tant, són considerats fora del que s’entén com a “toc tradicional”. Les paraules eliminades es refereixen a una altra formació que nosaltres hem subcategoritzat com a BB, i per tant és considerada de manera general com un exemple perfectament vàlid de “toc tradicional”. Ara bé, més enllà de la instrumentació –de la qual ens van parlar més tard-, de qüestions actitudinals i d’una diferència concreta en l’abillament, la dificultat en provar de diferenciar-se es fa evident, atès que a la subcategoria AB és habitual un ús dels *goliats* molt similar al del model pentafònic i es participa molt sovint del repertori compartit, i llavors “en els ritmes, en els temes, és com nosaltres”. Segurament per això els adjectius proposats com a conclusions a les xerrades sobre *El so del foc* –“profunda, marcada, amb caràcter, al [sic.] uníson, sensible, intensa, funcional i tenebrosa”- siguin atributs tan interpretables, i també segurament per això els tabalers i les tabaleres responguin sovint amb adjectius que fan referència a percepcions totalment subjectives: “fosc”, “tenebrós”, “que faci por” o, a la fi, “tradicional”.

Tot i així, de vegades ens han proposat trets diferencials, com en el cas que segueix:

“Tradicionalment als grups de correfoc, des de tradicionals del món del foc, acostumen a haver-hi *menos* veus. Acostumen a jugar menys amb l'instrumental. Llavors, un grup que utilitzi instrumental llatí –no sé, sud-americans: *surdos* i companyia- no es posaran a fer una tarantel·la tots alhora amb els *surdos*. Per norma general, eh? Això és molt generalitzat i sempre hi haurà l'excepció del tema de no-sé-qui que fa... Però per norma general l'instrumental, que està acostumat a treballar que cada u és una nota i entre tots fan un tema, en el cas del tradicional del món del foc és ‘entre tots fem un tema- normalment- i tenim les nostres línies’, però acostuma a ser tot... Com ho diria? Menys musi... Menys melòdic i més percutiu ‘a pelo’, diguéssim. No sé si m'explico. O sigui, busquen menys el ‘pum-pim-pam-pum, pum-pim-pam-pum’ i fan més

‘putupumpum, putupumpum’. (...) I normalment et juguen amb *dos* mans. Gairebé sempre en tradicional es juga amb *dos* mans, amb *dos* baquetes. En l'altre no. I això et dóna un tipus de so, eh?”

Aquí apareixen, ja, dues característiques concretes des d'un punt de vista de la composició del repertori. La primera d'elles fa referència a una diferència en el grau de dispersió de les veus que ja avançàvem, en el sentint que al model parabrasiler hi observariem un grau d'uníson inferior als altres dos models. Ara bé, la diferència és molt clara en comparar el model neopenedesenc amb el parabrasiler, però es redueix a una lleugera qüestió de grau quan ens fixem en el model pentafònic, especialment si ens centrem en els repertoris creats a partir de l'entrada al segle XXI, en què un gruix molt important de les peces s'organitza a partir de veus molt diferenciades que sovint no comparteixen patró en cap moment. Ho podem veure, per exemple, en la mateixa evolució del repertori d'Atabalament, en què les peces més antigues es desenvolupen a partir d'uns pocs patrons i un molt alt grau d'uníson per, més tard, disgregar les veus de manera notable, però també en els repertoris relativament recents de moltes colles que són esmentades, precisament, com a exemples clars de “toc tradicional”. Alhora, aquest tipus de peces és, precisament, el que tendeix a ser escollit per aquestes colles quan participa en el Concurs Barcelona Percussió, justament en la categoria “tradicional del món del foc” i on el control tècnic a l'hora de fer dialogar les veus és sovint aplaudida.

Una altra característica que hem vist comentar en la citació anterior és el fet de tocar amb dues baquetes. Naturalment, no vol dir això que no s'utilitzin dues baquetes en el model parabrasiler, sinó que en el que es considera “toc tradicional” això passaria normalment en totes les seccions. Efectivament, existeix aquesta diferència i, malgrat trobaríem múltiples excepcions, en una part molt important de les colles aquesta pràctica es tradueix en un so de base més dens. Però normalment no parlem d'una densitat de so que sigui major en suma, sinó d'un repartiment de la densitat diferent. En el model parabrasiler, la major quantitat de veus generen un so evidentment dens, però cal recordar que els instruments que interpreten patrons més plens són de so considerablement agut –caixa, *repenique* i *rocar*–, mentre que les tres veus de *surdo* construeixen entre totes, i jugant amb les seves respectives afinacions, el que es podia considerar similar a una línia de baix. En el model pentafònic, i malgrat ésser compartida la premissa que les veus agudes toquen patrons més densos que les greus, la densitat s'aconsegueix sovint a partir de patrons més plens per als instruments més greus que en l'altre model. És a dir, que la densitat final de so no seria molt diferent, però sí la seva distribució en freqüències. Segurament per això el tret diferencial que més recurrentment s'esmenta –pel que fa a característiques observables– sigui el fet que el “toc tradicional” seria “més greu” o “hi ha més greus”.

“Crec que són potents per baix i crec que això en un correfoc és molt batec, i és molt interessant. Crec que la formació és molt adequada, perquè va com *in crescendo* des de... O sigui, hi ha molts *goliats*, menys mitjos, aguts –pocs aguts- i poques caixes. Llavors també, en un correfoc, necessites molt tabal greu, molt aquest tipus de so. És un so concret.”

Aquesta és té de vegades com una característica necessària en fer “toc tradicional”, però ens cal apuntar que la sensació copsable d’un so més greu no té a veure amb freqüències més baixes, sinó amb una qüestió de proporcions. És a dir, que no hi ha sons més greus en el model pentafònic que en el parabrasiler, però sí més sons greus, una diferència que ve donada de vegades per una major densitat dels patrons que executen els instruments més greus, però també sovint per una major proporció de persones que els toquen que ja era descrita per aquest testimoni. És en aquest sentit que podríem interpretar, precisament, el fet que s’entengui que el “toc tradicional” és més “fosc”, atès que parlem d’una major densitat de freqüències greus que provenen d’instruments que no acostumen a estar afinats de manera similar ni, molt menys, cercant intervals concrets respecte les altres seccions. És a dir que, en realitat, el fet de ser “menys melòdic” i “més greu” es tradueix en una sensació de “foscor” que, intencionada o no, és defensable com a tal.

Existeixen altres atributs que apareixen de vegades en parlar amb els tabalers i tabaleres i que, malgrat ésser menys recurrents, cal tenir en compte. Un d’ells seria el fet de tocar fort, que de vegades apareix esmentat com un tret característic del “toc tradicional”. Gràcies als qüestionaris hem confirmat que aquest factor es considerat com a relativament important –tot i que no entre els més importants- en l’acompanyament a grups de foc, valorat amb un 7,09, i lleugerament més valorat en el model pentafònic -7,35- que en els altres. Ara bé, també hem sentit parlar moltes vegades, i sovint a les mateixes persones que defensen la potència sonora com una característica del “toc tradicional”, de la intensitat de so del model parabrasiler com un problema, en el sentit que en tindria massa. És a dir, que el mateix atribut que es valora positivament en jutjar un model passa a considerar-se en sentit negatiu en el cas de l’altre.

Un problema similar prové d’una altra característica esmentada en alguns casos i relacionada amb la velocitat, entenent que els tempos alts serien característics, també, d’aquest “toc tradicional”. Aquest fet presenta moltes contradiccions, perquè el model pentafònic, parlant en termes generals, no sembla presentar tempos més alts que el parabrasiler, i per tant aquest factor no constituïria realment una diferència, malgrat s’acusi sovint el model parabrasiler de presentar velocitats que –precisament per massa altes- no serien aptes per al moviment de diables i,

especialment, de bèsties. De fet, si calgués establir una diferenciació en quant a tempos la trobaríem fàcilment, en canvi, en comparar amb el model penedesenc, que en general funciona amb pulsacions més lentes, i per tant ens trobaríem altre cop amb una contradicció entre el “toc tradicional” defensat i el que se suposa model de referència.

10.8.3. Els ritmes tradicionals

Una altra manera recurrent de descriure el “toc tradicional”, o d’argumentar que l’acompanyament musical que duu a terme la pròpia colla ho és, és el de centrar-se en el repertori que es toca i no en les seves característiques. És a dir, que es parteix sovint de la base que existeix un corpus de repertori o, com a mínim, uns ritmes de base compartits que serien de “toc tradicional”, un pensament força estès i que queda perfectament resumit en algunes de les respostes quan preguntem a les colles per què creuen que el repertori que toquen es pot considerar tradicional: “No ho sé. Va més amb diables. Són les que tothom toca amb diables.”

Aquesta idea és, naturalment, poc present en les colles que interpreten un repertori que puguem considerar propi, i molt més en les que interpreten repertori compartit amb altres colles. Com hem explicat en analitzar diacrònicament els acompanyaments musicals, la major part del repertori compartit prové, d’una banda, dels tabalers dels Diables del Carmel –més endavant Tabalers de FOC-, i de l’altra d’Atabalament, el repertori del qual ja provenia parcialment de Tabalers del Barri Gòtic, però el coneixement que les colles tenen d’aquestes dues fonts és molt diferent. Tabalers de FOC ha continuat creant peces fins l’actualitat, però si ens limitem al repertori actualment compartit es tracta d’un corpus de repertori creat entre les darreries dels anys vuitanta i principis dels noranta, mai escrit, i difós, segons ens explicava el seu principal artífex, Manel Gómez, de manera relativament accidental. En canvi, el repertori d’Atabalament, que ja era parcialment un rearranjament del repertori de Tabalers del Barri Gòtic, va ser ideat durant la totalitat de la dècada dels noranta i fins i tot amb alguna creació posterior, va ser escrit i compartit expressament amb les colles i transmès tant a través dels tallers del mateix Jaume Vendrell com dels membres de la formació a les seves respectives colles o a colles on van col·laborar, a banda que Atabalament va tenir un paper central en l’inici del Correfoc de la Mercè durant molts anys i, per tant, va comptar amb més visibilitat. Aquestes diferències explicarien de manera força clara per què hi ha un grau de coneixement tant diferent sobre el seu origen. De l’origen del repertori que prové de la tasca duta a terme durant els primers anys de Tabalers de FOC, i tot i que és d’ús comú a moltes colles, n’hi ha un desconeixement pràcticament absolut, fins el punt que també va ser un misteri per a nosaltres fins els darrers mesos de la recerca. En canvi, i si bé no podem dir que la major part dels tabalers i tabaleres siguin conscients que existeix

un repertori ideat o arranjat per Vendrell i que avui en dia és compartit entre colles, sí que és habitual trobar persones que són coneixedores de la dada, com a mínim pel que fa a certes peces. Això és important perquè aquest coneixement no implica, en absolut, que les peces que s'atribueixen a Jaume Vendrell deixin de ser considerades tradicionals per aquest motiu, i molt sovint la dada es té, precisament, com a indicatiu de tradicionalitat, de manera que es crea un paral·lelisme entre aquest origen i el "toc tradicional", com quan un dels entrevistats, després d'enumerar-nos uns exemples de grups que considerava que fan "toc tradicional", ens deia el següent:

"Aquests grups són, més o menys, són els que són l'herència d'això, del Jaume Vendrell... Entre mil cometes, eh? Perquè molta ni deu saber qui és, però *bueno*, són gent que s'han *nat* copiant entre les colles amb la idea aquesta de... *pues* amb instruments de bateria, donar molta potència, molt volum, moltes notes, i... i fer uns ritmes que artísticament crec jo que encaixen més amb un espectacle de diables que els ritmes més llatins, no?"

Un dels grups dels quals parlava aquest entrevistat i que, com molts altres, treballen a partir de rearranjaments d'aquest repertori, ens reafirmava la relació:

"Principalment [el nostre repertori] ens venia caigut de fa quaranta anys, del repertori que vam treure del Vendrell (...) i després hem anat fent alguna cançó nostra, de 'ei, he escoltat aquesta cançó!' o 'tinc una idea al cap!' i tenim algunes cosetes, tres o quatre, només. (...) Jo crec que el nostre repertori... És que aquesta discussió l'he tingut molts cops. Sí, crec que el concepte 'tradicional'... Se n'ha de parlar, de què és, perquè no està clar. Tradició és *algo* que ve de fa temps, no? Pues el nostre repertori té una arrel tradicional. Per tant, podríem dir que té cabuda. El que... És una evolució. No és tradicional pur, però ha evolucionat per ser el que ara és i adaptar-se en els temps que som, perquè no cal mantenir tradicions com fa... cent anys, tampoc."

És a dir, que aquesta relació és completament present malgrat parlem d'un repertori del qual se'n coneix l'autoria, fins al punt que, en una altra ocasió, un membre d'una colla ens explicava, mentre ens mostrava el seu repertori escrit, que el que feien a la colla era "cent per cent tradicional; cent per cent Vendrell". És a dir, que es construeix una relació molt clara entre aquest repertori i la idea de ritme tradicional que s'explica parcialment pel fet que sovint es pressuposa que els arranjaments de Vendrell estaven creats a partir de ritmes tradicionals, però en altres ocasions es fa evident que la relació s'ha d'estar establint per altres vies, com quan un tabaler

ens explica les sensacions que va tenir en sentir per primer cop Percúdiu, grup pioner en el que hem anomenat model parabrasiler:

“[Els ritmes que fa Percúdiu] Enganxen, d'alguna manera. O sigui, perquè són més ballables, perquè arriben més... No sé, no sé el motiu, però a mi també em va passar. És a dir, quan vam coincidir que jo estava amb [REDACTED] tocant els ritmes tradicionals de tota la vida, o sigui el *Cacaolat* o el que sigui, i arriba Percúdiu i ho veus, dius 'hòstia'.”

Deixant de banda la relativitat ja comentada que envolta l'expressió “de tota la vida”, aquí es fa referència com a ritme tradicional a una peça el nom de la qual hauria d'anul·lar, en aparença, tota la percepció d'ancestralitat, però això no treu que se'n parli en aquests termes, la qual cosa ens col·loca altre cop en un atzucac. D'altra banda, existeixen certes diferències en la percepció de tradicionalitat vinculada a les diferents peces d'aquests repertoris compartit o als seus ritmes de base i, si bé en general es contemplen com a “tradicionals”, també és cert que, quan es parla amb els tabalers i tabaleres, algunes peces semblen funcionar més que altres com a evidència de tradicionalitat en el repertori compartit quan s'elabora el discurs. És a dir que, sense que peces com *Màgic* o *Neurones* –pel que fa al repertori arranjat per Vendrell, però hi podríem incloure altre repertori compartit com *Mambo* o fins i tot *Matador*- deixin de ser viscudes com a “toc tradicional”, altres com la *Tabalada de la Mercè'95* o *Tarantel·la* semblen ser portadores d'un evident valor afegit.

El cas de *Tabalada de la Mercè'95*, que normalment s'anomena senzillament “la Tabalada”, és un cas poc present a un nivell merament quantitatiu, essent tocada en l'actualitat per molt poques colles, però que es té com un potent indicatiu de tradicionalitat quan és interpretat. En aquest cas, és possible que el mateix nom –“Tabalada”- aporti ja facilitats a l'hora de considerar-lo com a propi, atès que es refereix, precisament, als tabals i al fet de tocar alhora i, per tant, col·labora a construir la percepció que el que es toca està específicament creat per ésser tocat amb uns instruments concrets –els que el col·lectiu anomena “tabals”, un terme que cal recordar que privilegia uns instruments per sobre d'uns altres- i per a un context molt concret. Alhora, però, la *Tabalada de la Mercè'95*, subtitulada en algunes partitures d'Atabalament com a “Processó-marxa”, i malgrat es tracti d'un cànon, compta amb patrons molt assimilables al gènere de marxa i que fins i tot podrien ésser considerats similars als del model penedesenc. És a dir, que es basa en uns paràmetres estètics que expliquen en gran mesura la percepció de tradicionalitat i possiblement per això, malgrat el toquin poques colles i que aquestes mateixes colles la toquin menys sovint que altres peces del seu repertori, és habitual que la *Tabalada* aparegui en ocasions

que podem considerar d'un simbolisme especial. És a dir, que rarament la sentirem a mig recorregut d'un correfoc, però sí com a introducció a la primera encesa o acompanyant versots, per exemple.

Pel que fa a la *Tarantel·la*, es tracta d'un cas molt diferent perquè és interpretada, com hem explicat anteriorment, per una gran quantitat de colles, però també perquè, en parlar de "toc tradicional", sembla funcionar com a abanderada en el sentit que se li considera una tradició no discutible i, per tant, també com a prova de la presència de la tradició en el repertori propi o aliè, fins i tot en grups que no es consideren "tradicionals":

"Intentem fer una mica de *mix* de tot. *Pues* influència així de *reggaeton*, més llatina, també la base del *drum'n'bass*... Bueno, mola fer *mix* i no centrar-nos només en samba, o en *drum'n'bass* o en tradicional. Jo què sé, tenim la *tarantel·la* perquè és tradicional i ens agrada bastant. Vull dir, no sé, és una mica *metxambrat* de tot."

"[Com a motius per escollir el repertori] A nivell de dir 'això no ho fem perquè és tradicional' o 'això sí perquè és tal', això mai, perquè nosaltres tenim un tema que és la *Tarantel·la* que és... Bueno, la base és supertradicional: tan tatan, tatan, tatan, tatan, tatan, ta. Que *bueno*, ens agrada molt en general."

"[Explicant com es crea el grup] I a partir d'aquí es desenvolupa el grup que està ara, que no fa batucada com a tal, perquè no, però tampoc fan el que podríem entendre com tradicional: corda, pell... *tarantel·la*."

És a dir, que s'està realitzant "toc tradicional de correfoc" quan s'està tocant la *Tarantel·la*. Aquesta associació, molt estesa, conté la singularitat que s'està parlant com a "tradicional" d'un ritme de partida del qual se'n coneix perfectament l'origen italià. Així com la procedència de *Matador* o de *Mambo* és sovint desconeguda, la *tarantel·la* és sabudament italiana per a la gran major part dels tabalers i tabaleres i, en canvi, es contempla com a més tradicional en un context on, com hem dit, existeix un trinomi tradició-identitat-cultura que funciona clarament associat a una idea de catalanitat.

Però aquesta contradicció aparent podria explicar-se, precisament, per l'origen. La *tarantel·la* és un gènere italià, sí, però per tant assimilable, com a mínim, a la idea de mediterraneïtat, alhora que el que s'adapta és una peça d'autoria incerta i d'acord, per tant, amb la idea d'ancestralitat, i en aquest sentit la compartida *Tarantel·la* conté característiques úniques. Ara bé, cal considerar que aquesta assumpció entra en contradicció amb la idea que el referent de tradició, l'ideal a tenir en compte –el model penedesenc–, sigui el referent, perquè llavors l'exemple per

excel·lència de “toc tradicional”, i si bé hi podem trobar tant un dels patrons prototípics a través de les seves accentuacions com un pes evident en la pulsació, contradiu alhora algunes de les seves característiques principals. La *Tarantel·la* no té caràcter de marxa, es toca a velocitats molt superiors als tocs de model penedesenc i la seva subdivisió interna és ternària, una pràctica també summament excepcional en el model que se suposa de referència. Aquestes característiques no són tractades en cap cas com un problema, la qual cosa sembla connectar amb l'estesa idea que el “toc tradicional” també ha d'evolucionar amb el temps i amb el rebuig a certs paràmetres – repetició, tempos lents, etc.- del model penedesenc:

“Nosaltres som diables –som tabalers de diables- i ens agrada tocar en correfoc. Llavors creiem que no s'ha de perdre, el tradicional. Que les tarantel·les, que les tabalades... Que tot això és molt interessant pel so del diable, però no vol dir que hagi de ser això *muermo* que... que és tota l'estona igual i una frase, i una frase, i una frase tot el rato igual, sinó que pot evolucionar, i... No sé, jo crec que –a nivell personal, eh? No parlo com a colla, ara- que el que intentem fer és no deixar de ser diables, però intentant ser moderns i... amb el nostre toc i amb la nostra marca i amb la nostra... manera de fer.”

Però el cas de la subdivisió ternària, a més, crida l'atenció perquè ha passat a considerar-se, de fet, índex de tradicionalitat. De manera general, es considera que els compassos de 6/8, pràcticament inexistents en el model penedesenc, responen de manera clara al que cal esperar del “toc tradicional”, de manera que fins i tot alguns grups de model parabrasiler ens parlen de l'elecció d'aquest compàs, que consideren més adequat al correfoc, en alguns moments clau de les actuacions amb diables i bèsties. Es tracta, per tant, d'una resignificació de la característica a la qual només trobem explicació com a mecanisme de diferenciació, precisament perquè al model parabrasiler la subdivisió ternària és clarament excepcional i totalment inexistent en moltes de les formacions. És a dir, s'està tocant i elevat a la categoria d'exemple de tradicional, precisament, allò que no es tocaria mai en el model rebutjat.

10.8.4. El procés eliminadori

L'exemple que acabem de veure ens introdueix en el que hem interpretat com una de les principals vies de construcció del concepte de “toc tradicional”, precisament perquè l'acceptació del “tradicional” com a acumulació de característiques que no es troben en el model rebutjat –i malgrat hem descrit altres vies- constitueix i articula gran part de la narrativa a l'entorn del “toc tradicional”. Com hem vist, el concepte de “toc tradicional” no es construeix a partir d'una única característica, sinó que reuneix una quantitat considerable de condicionants que poden variar

segons la persona a la qual ens estem dirigint i que no estan valorats per tothom de la mateixa manera. De totes maneres, sembla clar que cap de les característiques que hem esmentat constitueix, per si sola, una condició que en ser acomplerta atorgui a cap colla el privilegi d'ésser considerada dins l'etiqueta de "tradicional", així com tampoc cap d'elles seria del tot necessària. Ben al contrari, la legitimitat per ésser considerades així s'assoleix a partir de l'acumulació de certes característiques que la construeixen peça a peça a partir de dues vies diferenciades i que aquí discriminem com a legitimitat positiva i legitimitat negativa.

Per legitimitat positiva entenem l'assolida a partir de característiques concretes que, en aparèixer en qualsevol aspecte de l'acompanyament musical, afavoreixen les possibilitats que aquest sigui considerat com a "toc tradicional". Es tracta de característiques que no tenen per què ser objectives, demostrables i ni tan sols compartides amb tot el col·lectiu, però que col·laboren totes elles en la construcció de la identificació i l'autoidentificació amb el concepte de "toc tradicional". Així, sonar molt greu, basar-se en ritmes tradicionals, tenir un so tenebrós, tocar amb tabals tradicionals, interpretar el repertori arranjat per Jaume Vendrell, utilitzar patrons densos, etc., serien característiques que atorgarien legitimitat per un sistema de suma. Cap d'elles seria necessària, i tampoc cap d'elles suficient, entre altres motius perquè entre elles hi poden aparèixer, fins i tot, característiques que percebríem com a contradictòries –lent o ràpid, solemne o animat, etc.–, però existiria una suma necessària d'elements que tant poden ser reals com imaginats.

La legitimitat negativa, en canvi, seria aquella a la qual s'arriba a partir de característiques negades, d'allò que no es fa. Per tant, estarien totes elles vinculades als patrons de rebuig, de manera que l'omissió d'una pràctica que es vincula conceptualment a un element rebutjat seria també una peça més en la construcció de la legitimitat. En aquest sentit, no tocar un *tamborim*, no interpretar ritmes brasilers o no realitzar les coreografies que s'associen al model rebutjat, i es tracti o no de fets que puguem compartir com a certs, són característiques que atorguen legitimitat a través de la negació i, per tant, la possibilitat d'afirmar que un acompanyament musical és tradicional. Aquest procés de legitimitat negativa posa de manifest que el procés a l'hora d'establir judicis sobre què és tradicional i què no depèn sovint de manera clara d'una relació dicotòmica, tal com indicava una tabalera en resposta a la pregunta de si considerava que la seva colla interpretava un repertori que es pugués entendre com a tradicional:

"Sí i no. Sí, perquè si has de fer una divisió entre samba i percussió de diables i tradicional entraria dintre del tradicional perquè no és 'sambero', però tampoc és

estrictament tradicional, perquè en el moment en què jo faig la *clave* puc deixar de ser tradicional. Estrictament no seria tradicional, però si hem de fer una divisió...”

Efectivament, aquesta divisió existeix i es mostra com a majoritàriament assimilada, però els exemples com el que acabem de veure, en què l'entrevistat o entrevistada mostra un coneixement conscient que la divisió és un constructe que pot no correspondre's amb la realitat, són força escassos, i generalment “batucada” i “tradicional”, que de fet pertanyerien a nivells semàntics diferents, són utilitzats com si es tractés de termes antònims. Moltes citacions anteriors ajudarien a il·lustrar aquest ús de la terminologia, però n'és un bon exemple, perquè mostra en poques línies la naturalitat amb què funciona aquesta contraposició, la resposta que una persona ens donava a la pregunta de si la seva colla feia el mateix en una actuació que implicava tan sols els tabalers que en una actuació amb la resta de la colla:

“A mi m'agradaria distingir més la part de tirar una batucada per tabalades i tal i la part més tradicional quan cremem. Jo ho intento, però hi ha temes que són més batucada i intento no tocar-los amb diables. En canvi quan és un lluïment i tal, pues les més tradicionals sempre surten.”

Aquest ús dels termes posa en primer pla, per tant, l'existència d'una dicotomia batucada/tradicional que condueix necessàriament a un argument de fals dilema, com quan en una altra ocasió preguntem a una colla quines característiques conté el repertori propi que el faci adequat per al correfoc i obtenim la següent resposta:

“Doncs que... No ho sé, és més tradicional, no? No és batucada, no? I... no sé.”

És a dir, si el que toco pot ser “batucada” –“samba” en alguns casos- o “tradicional”, i jo no faig “batucada”, llavors faig “tradicional”. Malgrat hem proposat una citació que resumeix de manera molt nítida i gens excepcional el procés de raonament, trobem també de manera constant arguments més complexos que, a la fi i un cop analitzats, no deixen d'estar absolutament recolzats en aquesta relació dicotòmica, esdevenint un mecanisme de discurs que, tot i que puguem jutjar-lo com basat en una premissa poc sòlida, és plenament operatiu, i sovint l'adequació al correfoc es mesura més en relació a allò que es no es fa que en relació a allò que es fa. En aquest exemple, un membre d'un grup és preguntat sobre si la seva colla s'autoimposa límits a l'hora de decidir què toca:

“Com ho toquem no, però què toquem sí. Vull dir, intentem que sigui més... Això, tradicional. No posem... No fem samba, ni batucada, això sí que... No ho fem.”

Així, l'omissió de la “batucada” o la “samba” –real o imaginària- resulta una via molt potent de consecució de legitimitat negativa. D'aquesta manera, per a una colla que defensa el “toc tradicional” és tant cabdal no fer “samba” o “batucada” que, un cop evitat l'element rebutjat, la porta queda oberta a qualsevol gènere, influència o préstec:

“[La *Samba*] És una cançó que no la toquem en correfocs, perquè... *Bueno*, es com... Això, no? La tradicionalitat, el no-se-què... Que en el fons després ens posem a fer un *swing* o ens posem a fer alguna cosa més... Comencem a fer ritmes que no toquen tampoc, no? Llavors, això, no sé per què, aquesta cançó la tenim vetada per a correfocs: ‘Home, i la *Samba*?’ ‘Només quan s’acaba el correfoc.’ Tot i així, de samba té molt poc.”

És a dir que, en definitiva, el “toc tradicional” sembla ser un calaix de sastre on tot és vàlid sempre i quan no es traspassin certs límits que permetrien una associació amb el model rebutjat. Es pot fer el que es vulgui, sempre i quan no sigui “samba” o “batucada”, i els acompanyaments musicals són més valorats a mida que acumulen característiques que els distancien dels elements rebutjats, com en el cas de les subdivisions ternàries o l'ús de certs instruments, siguin o no aquestes característiques relacionables amb el model penedesenc o amb qualsevol altra pràctica que pugui ésser considerada com a referència compartida de tradicionalitat.

11. Mecanismes de validació del discurs

Un cop analitzats els discursos a l'entorn de l'adequació al correfoc, de la suposada existència d'un toc tradicional, del rebuig al model parabrasiler, etc., pararem atenció als mecanismes interns i externs que contribueixen a consolidar-los. Lluny de considerar aquests discursos com un fenomen que es dona de manera isolada dins el col·lectiu en estudi, cal tenir en compte totes aquelles aportacions directes o indirectes que, des de dins o fora de les colles, col·laboren a justificar, certificar o avalar les idees, les asseveracions i els comportaments relacionats amb el problema que ens ocupa.

11.1. Literatura especialitzada

En primer lloc, hem considerat oportú realitzar una breu anàlisi del paper que té la literatura especialitzada com a constructora i, sobretot, com a conductora de pressupòsits ideològics. Com ja havíem explicat, durant la nostra reconstrucció cronològica no s'ha recorregut a fonts primàries a banda de per omplir algunes llacunes detectades pel que fa als anys posteriors al règim franquista, havent-ho confiat tot a les fonts secundàries pel que fa a les èpoques anteriors. També hem advertit anteriorment que el nostre interès principal en aquest sentit, i especialment pel que fa als períodes més allunyats, no rau en la cerca d'una veritat demostrable, sinó en la versió de la veritat compartida pel col·lectiu, que és, a la fi, sobre la qual es construeix la pròpia imatge. Tot i així, és necessari advertir del caràcter de les obres que hem tingut a l'abast, tant per assegurar-ne una correcta interpretació a qui llegeix com per il·lustrar el rerefons ideològic del nostre objecte d'estudi, que, com anirem veient, comparteix certes lògiques amb aquests autors pel que fa als discursos.

Abans de començar, però, ens cal fer un aclariment. Atès que aquesta anàlisi es realitza prenent com a exemples obres concretes amb autories també concretes, és també necessari recalcar que la tasca empresa no pretén invalidar aquestes obres, ni les seves aportacions al coneixement de certs fenòmens, ni negar el seu rigor documental, especialment des del punt de vista de la

reconstrucció històrica. Es tracta sovint de grans tasques dutes a terme per excel·lents professionals, malgrat com és lògic són alhora transmissores de cert punt de vista de tipus èmic, perfectament coherent amb les escales de valors i el sistema ideacional del nostre entorn cultural. És des d'aquest punt de vista, així, que les analitzarem, com obres que s'insereixen en una narrativa que adopta certs discursos hegemònics i que, des de la posició de veus autoritzades, col·laboren també a construir-los i transmetre'ls, i ho fan, en paraules de Jaume Ayats (2010, p. 84), "*de forma subrepticia y transparente, como si fuera 'lo más natural', como si ni tan siquiera existieran*". Ayats es refereix així a obres més allunyades de nosaltres en el temps, però el cert és que l'herència sembla clara i, al nostre entendre, certs pressupòsits condicionen amb claredat la manera en què certs fenòmens són interpretats en el nostre context sociocultural.

Començarem amb un exemple extret d'una obra de Daniel Vilarrúbias (2013, p. 125), on ens parla de la creació, el 1984, de la colla dels Diables d'Igualada:

"El concepte de colla és, sense ombra de dubte, el mateix dels diables barcelonins com la colla del Clot, amb paràmetres derivats de l'espectacle dels correfocs de la Mercè de 1981 i 1983. Les dues respectives banderes, per exemple, són idèntiques pel que fa a la seva morfologia. La colla del Clot havia visitat Igualada per la festa major de 1983 i deuria agradar molt als pocs igualadins que aleshores tenien inquietuds per aquestes manifestacions festives. El model penedesenc tradicional de diables era, aleshores, ben desconegut per la majoria de persones de la ciutat i, per tant, ben poc valorat."

És totalment cert que allò que no es coneix no pot ser valorat, però una lectura entre línies sembla insinuar que l'autor està entenent que si aquesta colla va escollir un format concret havia de ser perquè desconeixia el model penedesenc, ometent la possibilitat d'altres possibles motius com, senzillament, que un agradés més que l'altre. Sembla quedar palesa, així, l'atribució de més valor a un model que a l'altre per part de l'autor. L'atribució d'un major valor al model penedesenc, o fins i tot a una manera molt concreta d'entendre aquest, és una constant en la literatura que se n'ocupa.

Pel que fa a detalls més concrets, podem trobar-ne molts quan es parla dels instruments utilitzats. En tenim un exemple molt clar en una obra col·lectiva abastament utilitzada per a la nostra tasca (Bertran et al., 1993) i en què Xavier González ens descriu els tabals utilitzats pel Ball de Diables de Tarragona:

"El seu so constant, repetitiu i tètric complementa la plàstica demoníaca del Ball. Durant els primers anys després de la recuperació els timbals triats foren els de cos i

cèrcol de fusta amb membranes de plàstic. La necessitat d'aprenentatge i el cost econòmic foren decisius a l'hora d'optar per aquesta solució. No fou fins l'any 1991 quan es decideix incorporar a la colla els clàssics timbals de fusta, de cos més gran i amb les membranes de pell, sens dubte més delicats, però amb una millora estètica i sonora inqüestionable. Foren realitzats per l'artesà barceloní Màrius Folch." (p.155)

En aquest exemple hi podem veure una altra de les característiques compartides d'aquest tipus de literatura: les aparicions esporàdiques de judicis de valor pel que fa no tan sols a certes pràctiques, sinó també als instruments i a les seves característiques. No ens referim, per tant, a adjectius com "tètric", que pot ser escollit com la millor manera d'intentar plasmar amb paraules un caràcter musical concret, sinó al fet d'entrar en judicis de valor pel que fa a característiques organològiques. En aquest cas fa referència a la membrana de pell, però en general podem trobar aquests judicis associats a tres trets diferents: el cos de fusta, la membrana de pell i la tensió de corda, característiques físiques assumides com a més tradicionals, més genuïnes o més autèntiques.

Aquesta idea de partida condueix, en alguns casos, a relacions amb la història molt personals o, si més no, discutibles. Daniel Vilarrúbias, relatant com es va recuperar el Ball de Diables d'Igualada (2013, p. 137), ens explica això:

"Malgrat que a les imatges sempre hi veiem un únic timbal de llauna, com un timbal de gralla, Marsans i Solà ens parla el 1883 d'un parell de tabals. Per tant, entenem que durant el segle XIX encara es conservaven els tabals de fusta i pergamí. El nostre model cara a la recuperació ha estat el dels magnífics tabals de l'Arboç, dels quals hom diu que foren aprofitats de la Guerra del Francès i que semblen de principis de segle XIX, malgrat que no es pugui demostrar. Per tant, s'ha acudit al barceloní Màrius Folch per tal que fes els tabals de fusta i pell. Van muntats amb tensors de corda, tal com es feia abans."

Ometrem aquí l'ús relativament ambivalent de les paraules "tabal" i "timbal", perquè de fet desconeixem en quins termes s'hi referia Marsans i Solà, però el fet és que aquesta referència condueix a una conclusió molt concreta que s'utilitza com a argument per desestimar un instrument perfectament documentat, però que no casa amb les característiques que s'acostumen a considerar pertinents. El valor que s'associa a un instrument de característiques concretes es fa palès, de fet, en el darrer apunt: "tal com es feia abans". Aquestes darreres paraules no tenen sentit si no és com a judici de valor; els tensors de corda mai han deixat d'existir, i el sistema que acostuma a utilitzar el timbal de llauna es remunta a èpoques molt

allunyades, per la qual cosa es pot llegir entre línies que s'està entenent la tensió de corda com un valor afegit per la seva suposada autenticitat.

Aquest cas, de fet, ens assenjala un dels factors a tenir molt en compte en aquests treballs: la construcció d'una història lineal. Hem vist com aquí es fa al·lusió a una dada més antiga que les fotografies que mostraven clarament un instrument concret per vestir d'una aparença d'homogeneïtat històrica el pas d'aquest ball de diables al llarg del temps. Això implica, de fet, una no necessàriament conscient expulsió de la història de certes pràctiques a partir de la selecció del que es considera important per un suposat caràcter d'autenticitat, mentre es desestima el que es considera modern o no completament genuí. Un cas relativament recent i molt il·lustratiu és el de Ramon Vallverdú (2006, p. 22), que adverteix d'entrada:

“Les deu colles de balls de diables escollides per a aquest estudi no han estat triades a l'atzar entre la gran quantitat de colles que hi ha en aquest moment a Catalunya. Aquestes deu colles han mantingut sense interrupcions o han recuperat el model de ball de diables característic del Penedès i del Camp de Tarragona. Vuit de les deu colles analitzades, totes menys el Ball de Sant Miquel i Diables de la Riera i el Ball de Diables de Sant Pere de Ribes, van crear el 1994 la Coordinadora de balls de diables centenaris amb parlaments.”

Certament, Vallverdú ja posa sobre la taula que ha escollit un objecte d'estudi concret, però el fet de tractar-lo de “característic” evidencia que considera no característic allò que no en forma part, la qual cosa podem entendre com a subjectiva. Alhora, considera més endavant que:

“La característica principal que defineix aquestes colles, a més de la seva condició de centenàries, és que han sabut mantenir amb el pas del temps l'essència més tradicional dels balls de diables del Penedès i el Camp de Tarragona.” (p. 22)

Hi veiem aquí, d'una banda, que es considera que allò tradicional és allò que es manté estàtic amb el pas dels anys. Les colles que han variat el model, així, no només no han mantingut “l'essència”, sinó que no han “sabut” fer-ho, una altra al·lusió indirecta al desconeixement o a la incapacitat com a causa segura del canvi. Aquest tipus d'afirmacions són freqüents en la literatura que analitza les celebracions considerades tradicionals i la seva evolució, com quan Bienve Moya (Centre de Promoció de la Cultura Popular Catalana, 2000, p. 11-12) ens parla de les celebracions de Carnaval a Catalunya:

“Si avui volem dibuixar un calendari i un costumari propis del Carnaval català ens veiem obligats a remetre’ns al d’unes poques poblacions (Vilanova, Solsona, Sitges, Terrassa, Tarragona, Sant Llorenç de Cerdans i poques més) que, superant la prohibició franquista, o bé van poder conservar, més o menys íntegres, els seus carnivals històrics, o bé l’han sabut refundar amb encert.”

És a dir, que existeix i es transmet una idea segons la qual l’evolució d’una tradició es pot fer amb o sense encert, però la percepció com a “encert” depèn del grau en què aquesta evolució camini de la mà d’una percepció sobre el passat considerat comú. Tornarem a aquesta idea més endavant, atès que ens serà útil continuar analitzant abans la citada obra de Vallverdú, com quan ens parla dels tabals utilitzats per les colles:

“El so de les colles que fan servir el model rèplica dels timbals de l’Arboç és greu i força sord. La constitució del timbal, d’estructura de pell i amb un petit bordó, fa que no ressoni gaire. Les baquetes gruixudes i de fusta hi ajuden. Les colles que fan servir uns timbals de model més modern aconsegueixen un so més agut i més metàl·lic.” (p. 36)

Aquí no sembla haver-hi judicis, però es fa evident que obtenim amb la lectura molt poques dades sobre els instruments “de model més modern”, que queda molt en segon pla. Veient les fotografies que apareixen al llibre, no semblen molt difícils de descriure. Les diferències rau en la tensió per mitjà de vares i, de vegades, en la membrana de plàstic.

Però, a més, ens diu:

“Antigament els timbalers que acompanyaven cada colla acostumaven a ser un o dos i es limitaven a un sol toc de timbals. Actualment, a conseqüència de la forta embranzida que està experimentant el món de la percussió, el nombre de timbalers ha anat augmentant. La majoria de colles ja tenen com a mínim quatre timbalers, i algunes n’han incrementat el nombre fins a més d’una vintena. Aquests fets han provocat que algunes colles hagin incorporat més tocs de timbals a les seves cercaviles, alguns, de vegades, una mica allunyats dels tocs tradicionals dels balls de diables. Dins del capítol de cada colla es recull el seu toc de timbals o els tocs més representatius en cas que en tinguin més d’un.” (p. 36)

Malgrat Vallverdú ens parla de la incorporació de nous ritmes, el resultat directe és, d’una banda, que la posterior descripció de les colles, que redueix el nombre de tocs, l’acosta en aparença al model en el qual “es limitaven a un sol toc de timbals”, donant una imatge d’estaticisme allunyada

de la realitat, no fent esment ni tan sols a les quantitats de les quals estem parlant. De l'altra que, en una obra que vol deixar constància de l'aspecte actual –en aquell moment- de les colles, els ritmes que considera “una mica més allunyats dels tocs tradicionals dels balls de diables” desapareixen.

Aquest procés d'eliminació d'allò que es considera fora de la norma es dona, també, en el cos central de l'obra, quan l'autor ens descriu d'una en una les colles, per a la qual cosa fotografia els abillaments i els objectes utilitzats i transcriu els tocs de tabal. Parlant-nos del Ball de Diables de Sant Pere de Ribes, ens diu:

“És l'única colla de les analitzades que inclou com a instrument de percussió la caixa, per donar més dinamisme a l'aspecte musical. El timbal que hem agafat de referència i que hem analitzat és el que conserva l'aspecte més tradicional dels timbals. El cos i els cercols són de fusta. El cos està pintat de negre. Porta uns tensors de corda i pell entre els cercols. La membrana és de pell. La colla disposa de timbals d'altres models, amb tensors metàl·lics i cercols i membrana de plàstic, però amb els anys s'estan unificant.”
(p. 87)

Efectivament, l'instrument que es diu que s'agafa com a referència, molt similar al que apareix en la resta de colles, és el que apareix fotografiat, i la singularitat –la caixa, fora de la norma- queda reduïda a un comentari en el text, tot i tractar-se d'una característica que podem testimoniar que els mateixos tabalers i tabaleres d'aquest ball de diables reivindiquen com a singularitat.

Una cosa similar passa amb el toc del Ball de Diables de Tarragona, un excepcional ritme a quatre veus publicat en una obra anterior:

The image shows a musical score for four timbals, labeled Timbal 1 through Timbal 4. Each part is written in 4/4 time and begins with a double bar line and a repeat sign. Timbal 1 consists of a continuous eighth-note pattern. Timbal 2, 3, and 4 have patterns of eighth notes with accents, indicating a specific rhythmic texture.

Toc recollit per Pilar López (Bernat et al., 1993, p. 156).

Però aquesta característica queda desdibuixada en ésser suprimida la polirítmia a l'hora de transcriure, i Vallverdú ens mostra tan sols el ritme resultant de la suma de les veus, que correspon a un patró abastament acceptat, tal ja havíem explicat, com un dels patrons més representatius dels tocs per a balls de diables.

“Els quatre timbals evolucionen alhora i executen, segons el llibre de la colla, quatre veus diferents de manera repetitiva, i varien la velocitat i la intensitat del toc segons les necessitats dels moment.

En aquest estudi es recull la fórmula rítmica en què es basa aquest toc de timbals.”
(p. 234)



Transcripció realitzada per Vallverdú (2006, p. 234).

A partir d'aquestes mecàniques, es duu a terme un virtual procés de selecció a l'hora de descriure passat i present, apartant de la història compartida tot allò que es mostra fora d'uns paràmetres acceptats com a model a seguir. Allò excepcional, però també pràctiques compartides que no encaixen amb el model que es pren per correcte, queden fora de la història, que es presenta a la pràctica com a totalment lineal. En un sentit similar hem d'esmentar, també, l'ús habitual del concepte de “models històrics” de balls de diables per referir-se al penedesenc i al del Baix Camp (com a Palomar, 2019, p. 93-99), que necessàriament remetent a una idea de model fora de la història per a allò que se'n separa, en aquest pas el model barceloní.

Però, de la mateixa manera que la literatura específica sobre els balls de diables de l'anomenada Catalunya Nova tendeix a homogeneïtzar i a homologar unes característiques concretes pel que fa al model penedesenc, també altres obres tendeixen tant a prendre aquesta zona geogràfica com a referència com, de vegades, a validar implícitament el model pentafònic. És el cas, per exemple, de l'esment a la percussió a *Requetetxec: descobrim els instruments i grups instrumentals dels Països Catalans* (Mayol, Pujol, 2010), una obra amb finalitat didàctica i editada des del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana que es presenta amb l'objectiu de “donar a conèixer els instruments i grups instrumentals dels Països Catalans a l'alumnat d'educació primària” (p. 9). Aquest recurs didàctic presenta exemples diversos a través d'enregistraments sonors amb un clar predomini de músiques vinculades al fet festiu de les comarques del sud de Catalunya quan es refereix a instruments com les gralles, els sacs de gemecs o els timbals, però en el cas de les percussions (p. 18-25) veiem algun tracte força excepcional en l'elecció de les mostres, com un *Toc del Drac* –del qual només sabem que és

interpretada per un “conjunt de tabalers de Tarragona”- on podem reconèixer una caixa i algun altre membranòfon de sonoritat més greu (CD 1, pista 6), així com també la peça *Neurones* interpretada pels Tabalers del Barri Gòtic (CD 1, pista 7). Pel que fa a aquesta segona mostra, la guia didàctica recomana explicar “que l’audició que escoltaran a continuació no és tradicional, sinó que ha estat creada expressament per un músic per a un grup de diferents timbals” (p.23), una asseveració que molt probablement seria aplicable a tots dos exemples i que evidencia diferències en la percepció per part dels autors i que serà sens dubte transmesa a l’alumnat destinatari. Però també cal tenir en compte que, en una obra en què es posen molt en primer pla els instruments i les formacions considerades tradicionals, el model pentafònic és acceptat com a vàlid per transmetre als infants, en aquest cas de cicle inicial, què és un conjunt de timbals.

Un altre cas paradigmàtic en aquest sentit és el de *Diables* (Cordomí i JuanolO, 2017), editat per l’Institut de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona i que descriu, amb l’ajut de les il·lustracions de JuanolO, cadascuna de les colles de diables de la ciutat. En aquest cas, l’obra és lluny de pretendre homogeneïtzar i posa un èmfasi notable en les particularitats de cada colla, però precisament aquest fet posa de manifest de manera indirecta tot allò que s’està pressuposant, ja sigui per acció o per omissió. Quan es parla dels versots de la Festa Major del Clot, per exemple, s’explica que “durant tota la representació es manté un toc de tabal amb base tradicional, amb innovacions i arranjaments de la mateixa colla, tenint cura i respectant el ‘toc de correfoç’” (p.11). Es tracta, de fet, d’un rearranjament de la *Tabalada de la Mercè’95* de Jaume Vendrell, amb un clar aire de marxa en la base, però també un dels principals exponents dels inicis del model pentafònic i l’origen del qual no és desconegut per les colles que l’interpreten. Més endavant, en parlar de la Diabòlica de Gràcia, s’esmenta la seva “secció de tabalers, creada el 2006, que acompanya els diables amb ritmes tradicionals i també alguns temes de composició pròpia, com ara *Jo vaig de blau*” (p. 42). Atenent al repertori que interpreten els tabalers de la Diabòlica de Gràcia, els ritmes tradicionals són, altre cop, peces del repertori compartit del model pentafònic, com la molt interpretada *Tarantel·la*. Ja allunyant-nos d’aquesta obra en concret, un altre cas clar seria el de l’acta d’una comunicació al III Simposi de Focs Festius de la Mediterrània, on Guillem Roma (González [ed.], 2019) descriu el model barceloní de ball de diables amb l’ajut d’unes taules comparatives de les característiques d’aquest model i el penedesenc (p. 107-108). En referir-se a l’acompanyament musical, sintetitza el del model penedesenc afirmant que presentaria, “en general, 4 timbals fent ritmes senzills i repetitius de fusta i pell”. De fet, la realitat és prou més complexa, però aquesta descripció es basa, i així s’explicita en el text, en l’anàlisi de Vallverdú (2006), que ja hem defensat que modela l’aspecte general del model penedesenc per adequar-lo a unes característiques que són considerades desitjables. En tot cas, el que ens interessa ara és

que, en parlar del “model barceloní”, descriu l’acompanyament musical com “grups de 15 a 30 persones tocant temes complexos [sic.] a 4 o 5 veus amb estructures variables amb instruments de fusta/metall i membrana plàstica”. És a dir, el que es descriu és, de fet, el model pentafònic, que es presenta com vinculat de manera exclusiva al correfoc, ometent l’existència d’altres pràctiques, que queden invisibilitzades.

Així, en aquest tipus d’obres, però també en altres reculls, com alguns enregistraments sonors, es tendeix a acceptar progressivament el model pentafònic com a “toc tradicional”, com a “toc de correfoc”, o si més no com una realitat viva. Però potser és més revelador, en aquests casos, que no hi apareix, perquè una altra característica clau d’aquest tipus de literatura és l’omissió del model parabrasiler. És a dir que, com en els casos en què havíem vist de certes pràctiques en els balls de diables que escapen de la norma, aquest model queda també anul·lat en la literatura, i per tant apartat de la història, la qual cosa contribueix a mantenir una percepció segons la qual és tracta de pràctiques que no formen part del món dels grups de foc. Però per entendre completament el procés és important tenir en compte que sovint –i aquest seria el cas d’obres com la de Corderó i Juanolo, per exemple- els textos estan creats, de fet, a partir d’informació oferta per les mateixes colles, per la qual cosa de vegades hi queda reflectit allò que les entitats –o com a mínim els membres de les entitats que han seleccionat les dades- consideren característic de les seves respectives colles; és a dir, el que revela el text és, de vegades, l’autoimatge. Però no per aquest motiu deixa de ser rellevant que les maneres concretes d’interpretar els fets des de les colles siguin transmeses al públic en general a través d’una publicació editada des de l’Ajuntament de Barcelona. En certa manera, certs discursos queden homologats, atès que apareixen en publicacions signades per ens públics i, si tenim en compte que els membres de les colles acaben essent els principals consumidors d’aquest tipus de literatura, resulta clar que la progressiva acceptació de certes perspectives és, en part, un peix que es mossega la cua.

11.2. Ús del lèxic

L’ús del llenguatge verbal és, sens dubte, una eina cabdal d’elaboració i manteniment dels discursos. Parlem aquí d’un lèxic específic que ja hem descrit anteriorment ([9.2. Lèxic](#)), però al qual és important parar atenció com a constructor de realitats, atès que aquest és portador de certs pressupòsits que s’assumeixen implícitament quan passen d’una generació a una altra. Per aquest motiu, ens referirem altre cop a alguns aspectes del lèxic que ja hem descrit, però parant atenció a les possibles causes i conseqüències del seu ús.

11.2.1. Tabals, tabalers/es i tabalades

En seria un exemple l'ús dels termes "tabal", "tabaler/a" i "tabalada" per referir-se als instruments, a qui els toca i a l'acció de tocar-los en grans grups de persones. Com ja hem dit, la paraula "tabal" té a la zona que ens ocupa un significat força equivalent al terme "timbal", més utilitzat al sud de Catalunya, i té un significat poc específic, però sempre referit a membranòfons que es toquen penjats i amb baquetes. Un tabaler o una tabalera seria, així, la persona que toca un instrument amb aquestes característiques, i en general aquest és el terme utilitzat quan es parla com a col·lectiu de les persones que s'ocupen de l'acompanyament musical dels grups de foc. Tot i així, és evident que no totes les persones que veiem tocant en un correfoc encaixen de la mateixa manera en aquesta definició, perquè en moltes colles hi ha instrumentistes que toquen instruments de naturalesa diferent.

L'ús d'idiòfons en el correfoc es remunta a la seva primera dècada d'existència, els anys vuitanta, tant pel que fa als músics de les primeres colles com als grups d'animació que sovint hi participaven, tot i que les referències que en tenim es refereixen sempre a idiòfons que s'utilitzen com a complement, com els esquellots subjectes a membranòfons, en una època en què ens cal recordar que també era recurrent l'ús d'aeròfons. Tot i així, des de mitjans de la dècada dels noranta es comença a estendre l'ús d'idiòfons com a instruments exclusius dels membres de les formacions que estem classificant en el model parabrasiler, i podem veure persones que utilitzen únicament esquellot, *agogô* o *rocar*, alhora que instruments com el *tamborim* que, tot i tractar-se d'un membranòfon, no sembla avenir-se gaire a ésser definit com un tabal, ateses les seves dimensions i a la tècnica utilitzada en tocar-lo. Tot i així, s'ha consolidat el terme de "tabalers/es" per referir-se a tot el col·lectiu, alhora que la "tabalada" és encara la manera més general de referir-se a les trobades entre diferents formacions per tocar juntes. Mentrestant, dins de cada colla, el més habitual és que per referir-se al propi conjunt de músics es parli de "tabalers/es" quan la formació encaixa en els paràmetres dels models neopenedesenc i pentafònic, mentre que en els de model parabrasiler és més habitual trobar-hi altres termes més genèrics—"percus", "percutes", "músics", etc.-, a excepció d'alguns casos que normalment coincideixen amb els conjunts que utilitzen *goliats* i que formen part de la nostra subcategoria AB.

Aquest comportament verbal té, lògicament, conseqüències clares, perquè si es concep que, com a col·lectiu, els diables i bèsties són acompanyats per tabalers i tabaleres, aquesta mateixa concepció condueix qui sent que no encaixa amb la definició a considerar que no encaixa amb el col·lectiu, que no hi forma part de la mateixa manera, i alhora a ésser percebut des d'altres colles com un element intrús. El mateix passa, és clar, amb les "tabalades", on la lògica sembla conduir a la percepció que qui toca un esquellot no hi té cabuda de la mateixa manera, altre cop pel motiu

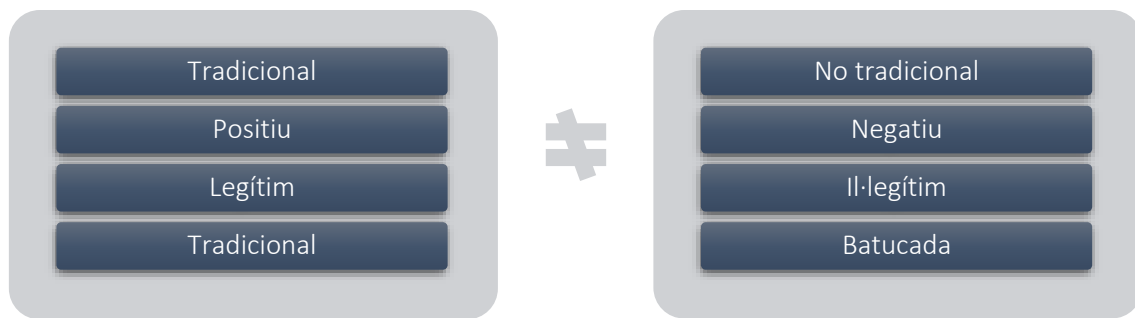
que no toca un instrument que es pugui incloure amb facilitat en la definició de “tabal”, que és el que se suposa inherent a la “tabalada”. Segurament per aquest motiu les trobades de conjunts organitzades des de les colles són anomenades de diferent manera segons qui les convoca, i així com és habitual que des del model parabrasiler es parli de trobades de grups de percussió o fórmules similars, però amb tendència a ser més genèriques, les que s’organitzen des de les altres colles acostumen a conservar el nom de “tabalada”, de la mateixa manera que conserven aquest nom les toques conjuntes que acompanyen els correfocs de festa major de les zones amb predomini més clar dels models pentafònic i neopenedesenc, al marge de quines siguin les colles convidades.

11.2.2. Toc tradicional

El concepte de “toc tradicional” és també sens dubte cabdal, essent construït tot el conflicte, de fet, al voltant seu. Es tracta d’un concepte que ja hem anat desgranant, intentant comprendre com es construeix i quines característiques se li suposen, però ens cal parlar, també, de les conseqüències d’aquesta construcció i la seva utilització.

Deixant de banda si el que hem anat exposat fins ara confirma o posa en dubte un ús adequat dels termes, el que ens interessa ara és posar sobre la taula que aquest ús es dona en un context en què “tradicional” es concep en tot moment com un atribut positiu. Com ja hem dit, el teixit associatiu que es relaciona amb el fet festiu a Catalunya es vertebrava al voltant de la idea de “tradicció”, que es vincula estretament alhora amb la idea d’identitat cultural. Així, les colles -de diables i bestiari, però també geganteres, castelleres, etc.- se suposen garants del manteniment de la identitat i de la tradició, i parlem de la seva “recuperació”, un terme sens dubte amb connotacions positives que condueix a associar allò tradicional amb allò que està bé. Ara bé, l’assumpció que existeix una manera tradicional de fer les coses comporta, a la força, l’assumpció que existeixen també maneres no tradicionals de dur-les a terme, i és clar que, en un context en què “tradicional” es viu com un atribut positiu, és molt fàcil associar “no tradicional” amb allò negatiu.

A la fi, la concepció de “tradicional” com un atribut positiu condueix de manera clara a interpretar que existeixen unes pràctiques legítimes i unes altres d’il·legítimes, i que tot allò que se separa de la tradició –sigui quina sigui la manera com aquesta s’entén- posa en perill la identitat i la cultura. Aquest senzill raonament és, segurament, el que permet percebre la colla veïna –aquella que s’interpreta que posa en perill la pròpia tasca- com un enemic, i per tant a deshumanitzar-lo, la qual cosa explicaria tant les diferents formes de violència verbal i simbòlica que hem pogut observar com l’elevat grau d’acceptació que aquesta té des de tots els àmbits.



De fet, el concepte de “toc tradicional” ha estat de vegades discutit en el sentit que, com apuntàvem abans, s’hi accepten com a tal pràctiques molt allunyades dels tocs considerats indiscutiblement tradicionals i també composicions de nova creació, i sovint s’utilitza el concepte de “toc tradicional de correfoc”, entenent que es consideraria tradicional malgrat amb un caràcter diferent dels tocs dels balls de diables de model penedesenc. En els darrers anys, però, també ha sorgit de vegades la proposta d’eliminar la paraula “tradicional” i parlar senzillament de “toc de correfoc” o fórmules similars, una proposta que a les xerrades sobre *El so del foc* s’explicava en els següents termes:

“Nosaltres des de la vocalia [de tabalers de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona] *vem* fer la reflexió i *vem* dir que ‘escolta, podríem dir-li ritmes de foc, o tocs de correfoc, que això és molt més genèric’. (...) Això és tradicional? No, això és un toc de correfoc, de diables, ritmes de diables. Per tant aquesta paraula ‘tradicional’, que la tenim tan a dins, opino que d’alguna manera l’hauríem de desplaçar i dir ‘ritmes de diables’, que poden ser més antics, més moderns, més fusionats, però amb un sol objectiu: ritmes de diables. Realment això és el que ens uneix. Dir ‘tradicional’ crec que genera molta segregació.”

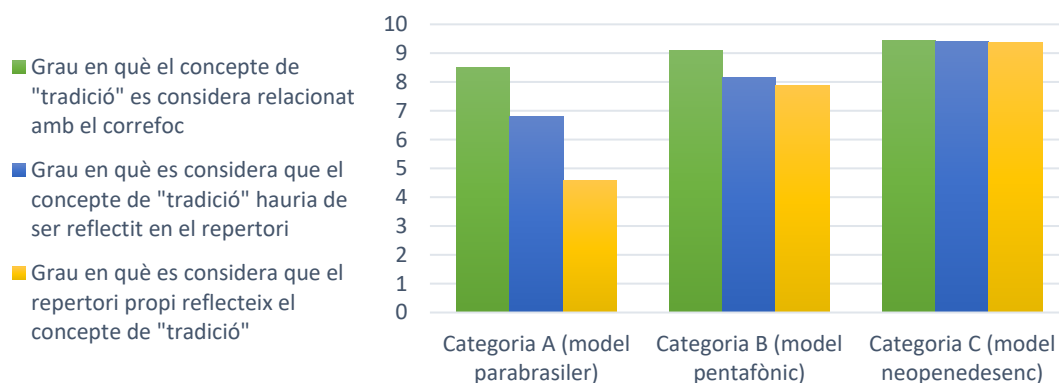
És a dir, aquesta nomenclatura, que hem vist assumida en algun cas, parteix de la premissa que existeix una manera de compondre i tocar en el correfoc, en general acceptada, però que podria no correspondre’s correctament amb el concepte de “tradicional”. El problema és que aquesta reformulació, que es defensa com més inclusiva perquè no obliga a una tradicionalitat demostrable, comporta una frontera encara més clara entre allò que es considera legítim i allò que no se’n considera, atès que assumir que existeix un “toc de correfoc” –tradicional o no– condueix de retruc altre cop a concebre que hi ha maneres de fer que no són “de correfoc”. Si el concepte de “toc tradicional” deixa com a mínim l’estret marge de plantejar-se si cal que el que sona en un correfoc sigui tradicional, és evident que el de “toc de correfoc” –que s’utilitza, a la fi, per parlar d’un model pentafònic que quedaria així legítimat– acaba resultant més exclouent,

perquè s'afirma indirectament que el que en queda fora no només no és tradicional, sinó que queda fora de l'àmbit del correfoc. Altre cop, a la pràctica, el "toc de correfoc" ho és tot a excepció de la "batucada".

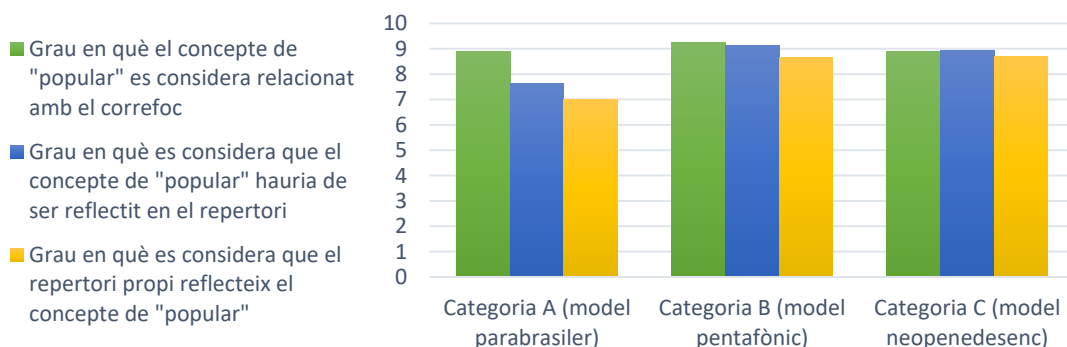
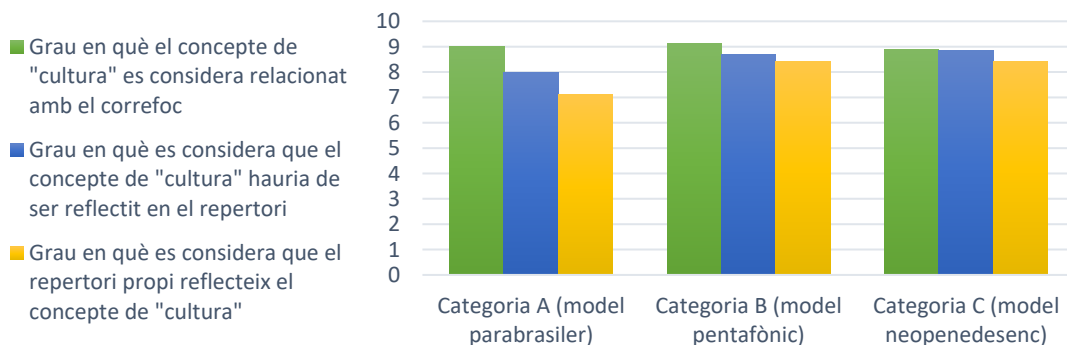
11.2.3. El concepte de cultura popular

Un altre concepte que comporta problemes és el de cultura popular. En l'àmbit que analitzem, l'ús de "cultura tradicional" per referir-se a tot allò que envolta les colles és d'ús molt escàs, possiblement no només perquè el terme pot resultar ambigu, sinó també perquè sovint s'hi inclouen noves pràctiques no validades pel traspàs generacional. Amb els anys ha fet més fortuna, tant dins de les colles com des de les institucions que s'hi relacionen, el de "cultura popular", més genèric, que es refereix a allò fet des del "poble" i que en un principi semblaria que és més aglutinador. A llarg termini, però, condueix a problemes molt similars.

Ja hem comentat com en l'àmbit de les colles existeix una assimilació del trinomi tradició-identitat-cultura que vertebrava en tot moment els discursos des d'un punt de vista etnicitari. En aquest sentit, la tradició s'entén sempre des d'una perspectiva segons la qual engloba allò que identifica el col·lectiu com a ètnia i de manera exclusiva. És a dir, tots aquells costums i rituals que, malgrat podríem considerar que la nostra participació en ells està validada pel pas del temps, són percebuts com a importacions o com a no exclusius de la zona geogràfica –l'arbre de Nadal, els Jocs Olímpics o els ritmes brasilers-, són considerats en un o altre grau com a no tradicionals. En canvi, el ritual documentat històricament o lligat conceptualment a un passat que es considera propi, fins i tot quan socialment s'hi ha perdut la relació o quan es tracta d'una invenció inspirada en el passat imaginat –com en la recuperació de les catifes florals de Corpus o en la creació de bestiari- és entès com a tradició i es concep com a "nostre". A partir d'aquesta manera d'entendre la tradicionalitat, pren sentit el fet que des de les colles amb un acompanyament musical de model parabrasiler es concebi que seva la tasca reflecteix menys el concepte de "tradició" que des de la resta. Malgrat amb atributs propis, el que toquen aquestes colles es concep en relació al fenomen de la "batucada", d'abast internacional. No s'interpreta com a exclusiu, i per tant tampoc com a tradicional.



Ara bé, també el terme “cultura” s’entén implícitament en un sentit etnicitari, i es pressuposa en tot moment que la “cultura” de la qual es parla és, en realitat, la “cultura catalana”. Alhora, el concepte de “popular” s’utilitza, com hem dit anteriorment, en un sentit herderià: el “poble” del qual es parla no és senzillament la gent, sinó que altre cop és popular allò que és realitzat des del poble en un sentit etnicitari, és a dir, des del poble català. Però parlem, a més, d’un “poble” en un sentit molt essencialista, i de res serveix que estigui creat des del “poble” –català- si participa de pràctiques que no li són exclusives, atès que llavors no en contindria l’essència. En conseqüència, i malgrat s’observa una notable diferència si es compara amb el concepte de “tradició”, des del model parabrasiler és evident una major dificultat a l’hora de concebre que els seus acompanyaments musicals transmeten els conceptes de “cultura” i de “popular”.



Cal recordar que en la tercera de les preguntes -color groc-, el repertori que es jutjava era sempre el propi, i per tant les xifres en el model parabrasiler reflecteixen únicament la seva perspectiva, podent aventurar que si aquest model hagués estat jutjat en els mateixos termes des de la resta segurament les diferències haurien estat més notables. Però en realitat amb aquestes dades n'hi ha prou com per deduir que el concepte de "cultura popular", així com el trimoni tradició-identitat-cultura podria estar tenint clares conseqüències pel que fa a la autoimatge dels grups, afectant el grau en què els diferents col·lectius s'identifiquen a ells mateixos com a transmissors de cultura i com a participants de pràctiques que els identifiquin com a part del poble. Això pot dificultar en alguns casos i de manera clara la possibilitat de sentir-se part d'una mateixa comunitat i de sentir-se valuosos en un àmbit en què aquests conceptes tenen una importància cabdal, i possiblement per aquest motiu des del mateix model parabrasiler s'accepta sovint el discurs segons el qual la tasca que realitzen no té cabuda dins les colles i, concretament, en el context de correfoc.

Aquest és tan sols un exemple dels problemes derivats d'un ús molt concret del concepte de "cultura popular", però aquesta nomenclatura utilitzada tant per les colles com per les institucions afecta des de molts angles. La nomenclatura és, de fet, el pilar sobre el qual es construeixen una sèrie d'estratègies no sempre necessàriament conscients, però que acaben derivant sempre reiteradament en la validació implícita del model o en el seu desplaçament.

11.3. Estratègies d'assimilació i desplaçament

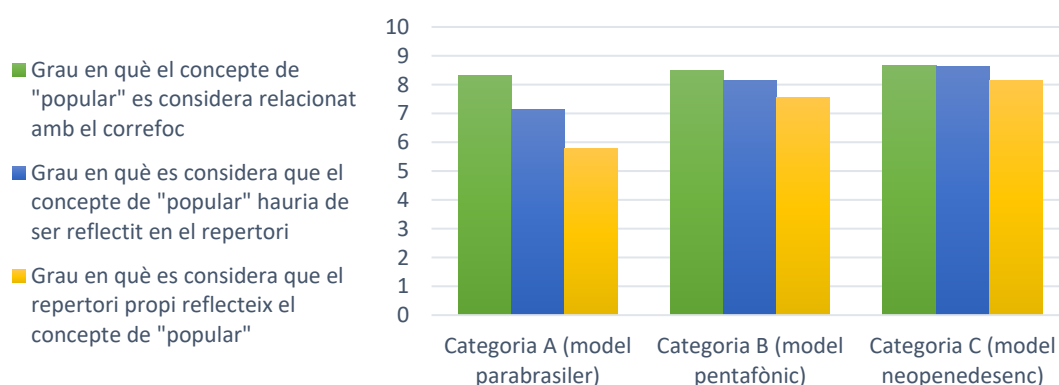
11.3.1. La "cultura popular" com a eina de desplaçament

Més enllà dels problemes que hem esmentat, com el de l'autoimatge, existeixen també problemes de caire més pràctic, perquè, de la mateixa manera que passa a les colles, aquest vocabulari està també assumit institucionalment. Això vol dir, és clar, que aquest llenguatge forma part de la manera de comunicar-se entre les entitats i els ens públics i que s'oficialitza tant pel seu ús quotidià com pel mateix nom d'alguns organismes, com els ja esmentats Servei de Cultura Popular de l'ICUB i Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya. Si bé el terme és prou genèric com per no poder-se considerar exclouent, el cert és que les connotacions que socialment se li atribueixen dibuixen en certa manera fronteres. En la pràctica, aquest ús presenta problemes, per exemple, en les convocatòries per a subvencions a les quals tenen accés les entitats, i utilitzarem aquí com a exemple la *Convocatòria general de subvencions per a projectes, activitats i serveis de districte i de ciutat*. La convocatòria és de caràcter anual i obliga en el procés de sol·licitud a decantar-se per un àmbit temàtic,

cadascun dels quals es divideix alhora en diferents programes. Així, per exemple, l'àmbit temàtic A –Cultura- obliga a decantar-se per un programa concret, i entre aquests programes hi apareix el de Cultura Popular –h-, que es defineix de la següent manera:

“Projectes i iniciatives en l'àmbit de la cultura popular i tradicional local amb incidència i impacte en el moviment festiu en la ciutat de Barcelona i en la seva programació cultural. Projectes que repercuteixin en la promoció i difusió de la cultura popular i tradicional local, en la promoció del patrimoni immaterial i la interrelació entre els diversos àmbits de les cultures populars i tradicionals en el món associatiu, així com la seva interrelació amb el món acadèmic.” (Ajuntament de Barcelona, 2019, p. 22).

Més endavant, en els criteris de valoració que apareixen a la mateixa pàgina, hi podem veure la “promoció i difusió d'activitats i associacions de cultura popular i tradicional catalana”, la “promoció i difusió de patrimoni immaterial” i la “promoció de la interrelació entre els diversos àmbits de les cultures populars i tradicionals en el món associatiu, així com la seva interrelació amb el món acadèmic”. És a dir, que a la pràctica existeix una associació clara entre la “cultura popular” i la “tradicional”, i és evident que, malgrat existeixi també una quantitat elevada de criteris de valoració que queden lluny d'aquesta nomenclatura, els que sí que ho fan condicionar, com a mínim, la comoditat amb la qual una entitat pot argumentar –o fins i tot a percebre- la idoneïtat del seu projecte. Alhora, hi apareix sovint el concepte de “patrimoni immaterial”, clarament ampli, però que de fet associem també a allò avalat pel pas del temps i amb un caràcter d'exclusivitat cultural que no s'acostuma a associar amb alguns del acompanyaments musicals que hem descrit. Per cert que, per il·lustrar el problema, ens poden ser útils altre cop les respostes als qüestionaris, perquè, quan es pregunta als membres de les colles en quin grau creuen que el seu repertori reflecteix el concepte de patrimoni, els resultats mostren un comportament molt similar als que hem vist en referir-nos als de “cultura” i “popular”.



En la major part dels casos, els conjunts que formen part del nostre objecte d'estudi formen part d'una entitat mare que inclou tant els percussionistes com diables i bestiari, i per tant cal considerar que, pel que fa a les subvencions, la incidència de l'acompanyament musical és escassa. Com a grup de foc, l'entitat és considerada col·lectivament cultura popular, i per tant el problema és relatiu, però és important tenir en compte que hi ha casos en què el model escollit pot fer ressentir-se d'aquest problema, com en aquells en què es demana una subvenció específica, o una partida extraordinària, per aconseguir instruments. En casos així, és evident que l'adequació a un o altre model pot influir, com a mínim, en la possibilitat de defensar amb facilitat el projecte.

Però tampoc hem d'oblidar que existeixen, també, conjunts profundament vinculats a grups de foc que funcionen, no obstant, com a entitats independents, i per tant l'efectivitat d'una sol·licitud de subvenció pot estar depenent totalment del model. En aquests casos és clar que hi ha models que encaixen a la perfecció dins la concepció general de què és la "cultura popular", mentre que uns altres no ho fan o, com a mínim, no de la mateixa manera. També és cert que aquests darrers tindrien la possibilitat d'acollir-se –per exemple i altre cop en el cas de les subvencions municipals- al programa *Ae* –Música-, però aquest està clarament dirigit a grans esdeveniments i amb molt èmfasi en la innovació, de manera que és de difícil encaix per a un conjunt d'unes poques persones que, a més, desenvolupen habitualment una activitat molt lligada a la idea de manteniment de paràmetres estètics i de funcionament. És a dir, que l'elecció més pràctica, de fet, és el programa *Ah* –Cultura popular-, malgrat aquest presenta esculls conceptuals clars.

Aquest llimbs de categorització, en què certs tipus de grups són conceptualment fora de l'àmbit en què desenvolupen la seva activitat, resulta una singularitat força excepcional pel que fa als criteris sobre els quals acostuma a delimitar-se què és cultura tradicional i què no. Com hem explicat anteriorment, existeix una tendència a considerar de manera clara que allò que està relacionat històricament a les processons de Corpus forma part d'allò considerat "tradicional" i "popular", molt al marge de si es considera que es tracta d'una transmissió directa o d'una reinvençió, com en el cas del mateix correfoc. A partir d'aquests criteris, semblaria lògic que els conjunts de percussionistes vinculats al moviment festiu que no acompanyen directament un altre element fossin considerats de la mateixa manera, ates que existeixen, com hem vist anteriorment, antecedents històrics al respecte. Però tot i aquests antecedents, i tot i la forta presència que tenen aquest tipus de conjunts a tot Catalunya, aquests no són considerats normalment "cultura popular" si no és com a element accessori. Això vol dir que els conjunts que no estan vinculats d'una o altra manera a una colla d'un altre tipus queden fora del concepte, la

qual cosa és plenament visible quan fem una ullada a qualsevol tipus de publicacions realitzades des dels ens públics –llibres, pàgines web, etc.- i comprovem que a les enumeracions d'elements de cultura popular –castells, diables, balls de bastons, bestiari, etc.- els conjunts de percussió no hi apareixen gairebé mai, de manera que, des del punt de vista de l'oficialització institucional, aquests no existeixen i per tant, altre cop, queden fora de la història.

Però el fet de quedar fora de la història és, de fet, un dels aspectes de quedar fora del present, perquè en el context del qual parlem és molt important tenir en compte l'eina més visible a l'hora d'oficialitzar que és la “cultura popular”: les actuacions públiques. Si bé cada entitat és lliure de programar les activitats que vulgui i aplicar-hi els criteris que cregui convenients, existeixen una sèrie d'actes considerats de ciutat o de barri, sobretot en motiu de la festa major de cada zona, i entre els quals hi apareixen esdeveniments amb noms com “seguici popular”, “cercavila de cultura popular”, “mostra de cultura popular”, etc. És a dir, es tracta d'actes on cal entendre que hi podem veure tot allò que en un barri o una ciutat té a veure amb la cultura popular, però on generalment només hi apareixen grups de percussió si aquests formen part o tenen una vinculació estreta amb una colla d'un altre tipus, cas en el qual apareixen com a acompanyament. És cert que existeixen, com hem dit, actes “oficials” de barri o de ciutat específicament dissenyats per als conjunts de percussió, com les tabalades, però aquestes estan sempre vinculades conceptualment a actes de foc i, per tant, tan sols hi tenen cabuda normalment els conjunts que acompanyen els grups de foc.

Hem apuntat que a la zona a la qual hem acotat la recerca el model parabrasiler és minoritari pel que fa als conjunts vinculats als grups de foc, però en el cas dels grups que funcionen de manera més independent, i malgrat no haver recollit dades quantitatives a tal efecte, sembla clar que la tendència és inversa, i per tant la major part d'aquests grups encaixarien en les característiques del model parabrasiler. Això vol dir que, a la pràctica, el fet de no oficialitzar per cap via l'existència com a “cultura popular” de les entitats dedicades específicament a la percussió de carrer acaba resultant, sobretot, en el desplaçament d'un model concret, justament el que es rebutja des de bona part de les colles. Aquest escenari condueix aquest tipus de grups, sovint, a cercar maneres de participar en aquest tipus d'actes, oferint-se per dur a terme l'acompanyament musical a colles que no en tenen, la qual cosa ha desembocat històricament en no pocs conflictes dels quals parlarem en breu.

11.3.2. El “toc tradicional” com a coartada per a la violència

Si bé la nostra recerca partia ja del pressupòsit que existia un conflicte entre col·lectius que calia resoldre, el cert és que el treball de camp no ha estat exempt de moments en què el que ens

explicaven els membres de les colles, així com el que anàvem observant, ha resultat sorprenent per la violència continguda en algunes accions i en diferents formes. Com ja advertíem fa unes pàgines, el fet que s'hagi construït una idea de "toc tradicional" en un context en què "tradicional" es considera per defecte positiu i legítim, condueix de retruc a la concepció que allò que no s'entén com a tradicional passa a ser considerat negatiu i il·legítim, un procés que condueix a la percepció de l'altre com a enemic i, per tant, a deshumanitzar-lo. D'aquesta manera, la fi –la defensa d'allò que es considera nostre– justifica els mitjans, encara que això passi per diferents tipus de violència verbal o simbòlica contra altres membres de la comunitat, justament perquè es consideren enemics d'aquesta.

Precisament l'esdeveniment que va servir de punt de partida d'aquesta recerca, les xerrades sobre *El so del foc*, van ésser considerades per algunes persones com una eina dissenyada per eliminar un model d'acompanyament. Preguntades algunes persones pels motius pels quals els conjunts de model parabrasiler no havien intervingut per defensar el propi model, des d'aquest se'ns responia en una ocasió de la següent manera:

"Mira, crec que som tots plegats una colla d'indecisos o incoherents, en aquest món. No sabem defensar, crec, les nostres postures. A més a més, considero que el món del diable per desgràcia s'ha intoxicat molt per... precisament per persones molt tòxiques que més enllà de fer un debat i una discussió agredeixen verbalment moltes vegades i... I crec que tots plegats ens podríem entendre molt bé si haguéssim preestablert unes bases de què és el que esperem d'un correfoc, però no tan sols a nivell musical, sinó també a nivell artístic dels diables, val?"

Aquí s'està fent referència a una violència verbal que hem tingut ocasió d'observar en diverses ocasions. Aquest tipus de violència mostra diferents graus i pot ser més o menys directa, alhora que es dona de diferent manera, normalment, depenent del context en què ens trobem. En les xerrades o debats de caire semiformal l'agressió verbal directa no té presència, com a mínim a partir del que hem observat, però sí molt sovint cert grau de violència verbal tant en el to utilitzat com en el contingut resultant. Pel que fa al to, es de vegades lleugerament agressiu, però el més comú és que l'agressivitat es detecti indirectament a través de les mostres de menyspreu, ja sigui en la gestualitat facial o corporal, en l'entonació o en l'elecció d'algunes expressions –"aquests" per referir-se a qui participa del model rebutjat, "que se'n vagin a fer això a un altre lloc", etc. Pel que fa al contingut, és evident una tendència a desenvolupar discursos que, malgrat presentats de manera més complexa, es podrien resumir, a la fi, en dues conclusions: els grups de "batucada" o de "samba" no haurien de participar en correfocs i qui porta aquest model a un correfoc és un

ignorant. Naturalment, aquestes opinions formen part d'un debat que, en aparença, les colles tendeixen a jutjar com a necessari, però la manera com es presenten donen com a resultat la reducció a dues asseveracions que apareixen de manera reiterada, de manera que sovint acaben traduïnt-se en un escarni que es produeix en un context en què s'intueix que tothom opina el mateix i, si algú no comparteix el discurs, és molt difícil que es trobi prou còmode com per argumentar en un altre sentit. Sovint s'interpreta que el motiu pel que no existeix normalment una defensa verbal del model parabrasiler –i que sí que existeix, és clar, en les accions- és causat per una manca d'interès en l'adequació del model al correfoc que conduiria a una conducta guiada per la unilateralitat:

“És veritat doncs que són un sector de gent que no tenen ganes de discutir el tema i ells fan el que fan i ni entren ni surten. I costa molt entrar en debat. No volen, no volen. No es presenten, no venen... Bueno, no passa res.”

Però el cert és que també es fa de vegades referència, des del model parabrasiler, a aquesta reiteració en certes asseveracions de les quals parlàvem:

“No va haver-hi intervencions de [REDACTED] perquè, a part de fer aquesta xerrada, mensualment teníem la mateixa discussió a la vocalia de tabalers, de la Federació [de Diables de la Ciutat de Barcelona] i de Coordinadora [de Diables de Barcelona]. Cada mes, cada mes, amb la consegüent desaparició de les colles de participació dins la vocalia. Per esgotament de... no poder més. Per pesat, ja t'ho faràs. Ve a ser això. No va haver-hi intervencions perquè si t'hi fixes no hi havia una... Diguem-ne que no era *equànim* i estava preparat per eliminar... És a dir, quan tu vas a una xerrada que saps que van a preparar-ho, no vols anar a buscar debat.”

De fet, les xerrades sobre *El so del foc* estaven destinades, en un principi, a debatre quines característiques havia de tenir aquest so –el de l'acompanyament musical- a partir d'unes preguntes plantejades als assistents. És a dir que, *a priori*, l'objectiu no era tant el de l'eliminació com el de la modelació o, com a mínim, l'intercanvi d'opinions al respecte, però cal recordar que l'esdeveniment era iniciativa de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, que ja parla en els seus estatuts fundacionals, en enumerar els seus fins, el de “promocionar l'acompanyament musical propi del correfoc” (Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, 2012). És a dir, que es parteix de la premissa, d'entrada, que existeix un acompanyament propi, per la qual cosa podem deduir que s'està entenent que algun acompanyament no li és propi. En tot cas, el que sembla clar un cop analitzat el debat és que per a la majoria dels assistents a aquestes xerrades

l'eliminació de la "samba" o la "batucada" del context de correfoc seria un objectiu lícit, vist l'acord aparent que es tracta d'un acompanyament que "no hi hauria de ser". A la fi, el resultat és que una sèrie de formacions s'han allunyat, lògicament, d'un debat que parteix permanentment de l'axioma que elles no haurien d'existir.

Però aquest axioma es tradueix de vegades en realitats més tangibles, com quan un model d'acompanyament és explícitament vetat. En dues ocasions se'ns ha explicat, des de grups de model parabrasiler, com la seva colla ha estat convidada a actes en què se sol·licitava de manera explícita que hi assistís sense acompanyament musical arran, precisament, del model escollit. Curiosament, aquest fet no semblava ésser percebut de manera especialment negativa des dels grups de model parabrasiler, i quan per exemple ens explicaven que es demanava que no hi fossin argumentant que "aquí fem tradicional", s'entenia com una elecció estètica lícita, tot i que segurament no la trobaríem mai en un sentit invers, és a dir, des de colles amb acompanyament musical de model parabrasiler envers la resta. Si fos així, segurament no seria rebuda de la mateixa manera, perquè el grau en què el rebuig està normalitzat pel que fa al model parabrasiler no es troba, com a mínim en la zona en què ens estem fixant, cap a la resta de models. Però també sobta el fet que les colles, en el seu conjunt, s'avinguin a una adequació en aquest aspecte quan, en canvi, resultaria inimaginable que cap colla s'adaptés a altres tipus de peticions, com que les bèsties ballessin d'una manera concreta, que els diables no poguessin fer segons quins moviments o que haguessin de vestir d'una manera diferent. Totes aquestes eleccions estètiques formen, a la fi, la personalitat de la colla, i per tant resulten intocables, però no passa així amb l'acompanyament musical, que es pot eliminar si no agrada, la qual cosa xoca frontalment amb la idea que els tabalers i les tabaleres són tan membres de la colla com qualsevol altra persona.

Cal afegir que aquest tipus de vets han tingut de vegades un component més agressiu, com quan un conjunt de model parabrasiler ens explicava que en una ocasió "l'organització" d'un correfoc els havia fet fora a mitja actuació amb l'argument que "això és un correfoc i no podeu estar aquí fent samba". Sembla que el grup també ho va acceptar, malgrat en aquest cas la narració anava acompanyada d'una indignació evident. El que sí que sembla clar és que sovint aquest tipus de vets s'utilitzen, de manera més o menys transparent, per desplaçar el model rebutjat del context de correfoc, i que la visió a la qual hem fet referència anteriorment i segons la qual allò considerat no tradicional és considerat automàticament com a enemic funciona de vegades com a justificació per a comportaments molt violents ja sigui des d'un punt de vista verbal o simbòlic. Malgrat es tracta d'un cas de fora de la zona en què ens estem centrant, resulta molt gràfica una conversa que vam tenir amb una persona que ens explicava que a la seva població "abans hi havia tres batucades, però ja ens n'hem carregat dues; només ens en falta una". L'eliminació d'una

entitat veïna, així, és justificable, perquè la defensa de la tradició la converteix en eina per a un objectiu honorable.

11.3.3. Desplaçament i institucionalització col·lectives

Però aquest tipus de vets, dels quals fins ara hem responsabilitzat les colles a títol individual, prenen també forma, de vegades, des de les entitats que les agrupen, i sovint en col·laboració amb els ens públics. Un exemple en serien els anomenats protocols festius, documents elaborats entre entitats i ens públics i que deixen constància tant del calendari festiu del barri o la ciutat com de la manera com els actes es desenvolupen. Ja hem esmentat com els grups de percussió no vinculats directament a colles d'altres tipus sovint no eren tinguts en compte en els anomenats "seguicis populars" o "cercaviles de cultura popular" si no era perquè se'ls permetia acompanyar algun altre element. El protocol festiu és, de fet, l'eina que en molts llocs oficialitza què forma part i què no d'aquests seguicis, deixant constància dels elements que hi han d'aparèixer i, normalment, l'ordre. D'ençà de l'entrada del segle XXI tenim constància de diversos municipis de dins i fora de la zona de recerca en què s'han elaborat, en un treball conjunt entre ajuntaments i colles, protocols festius o documents de naturalesa similar, que oficialitzen la forma escollida per a cada ritual, i en alguns casos, sempre a través de converses informals, hem sabut que el principal motiu de la seva elaboració no era tant el fet de deixar constància de què havia d'aparèixer en el seguici com, per omissió, què no hi havia de ser. En resum, en molts casos aquests protocols s'han utilitzat per impedir l'entrada d'elements que, com els conjunts de percussió de model parabrasiler, no són benvinguts. Com ens deia un cop un membre d'una colla, el protocol "és per blindar la cultura popular", i tenim constància que en alguns casos aquests documents han estat impulsats perquè no es volia que un grup veí que es considerava de "batucada" participés en certs actes.

D'altra banda, hem pogut observar mecanismes de vet diversos que tenen lloc per altres vies i amb altres arguments, com en el cas del vet al Correfoc de la Mercè a formacions no vinculades jurídicament a grups de foc, una iniciativa que s'explica en termes de seguretat i d'un funcionament òptim de l'acte. Tal com se'ns ha explicat en més d'una ocasió, la decisió parteix de les premisses que, quan una colla és acompanyada per una formació que no forma part de l'entitat, els tabalers i tabaleres en qüestió no tenen experiència en correfocs, no saben com es desenvolupen, i alhora molts i moltes d'elles s'espanten i trenquen l'ordre del correfoc. Alhora, en no estar habituats a acompanyar una colla o no tenir interès per aquesta, desenvoluparien coreografies durant l'acte que endarrereixen la resta d'elements.

Aquesta és l'explicació que s'ofereix d'entrada, però sorprèn perquè, de fet, res del que es diu és aplicable en exclusiva a aquest tipus de grups. De fet, l'experiència en correfocs mai ha estat un requisit per a la possibilitat de participar a l'acte. Hem vist com una colla de nova creació, un cop constituïda, hi pot participar com qualsevol altra, i tampoc hi ha cap problema quan una colla que no té tabalers incorpora d'un any per l'altre una secció dedicada a l'acompanyament musical. D'altra banda, hi ha en moltes colles persones a les quals pot espantar la pirotècnia si s'acosta massa als percussionistes –cosa que, d'altra banda, no hauria de passar-, i això tampoc és un impediment. I, pel que hem pogut comprovar, la major part de formacions dedicades a l'acompanyament musical i vinculades jurídicament a l'entitat –tal com es diu de vegades, els que “són de la colla”- tendeixen intermitentment a estar situats a massa distància de la resta del grup de foc, sense esmentar el fet que sovint aquestes dilatacions en la distribució dels elements són també deguts a errors en els moviments de diables i bèsties. Però al final, i malgrat l'explicació és d'entrada molt concreta, el més habitual és que si en una conversa es van posant aquestes qüestions sobre la taula tard o d'hora s'acabi parlant dels “grups de batucada”, de la seva manera de realitzar coreografies i de com “van a la seva”. És a dir, que en realitat la norma sembla en gran part ideada per vetar la participació a un perfil de grup molt concret.

En moltes ocasions hem sentit parlar d'aquest tipus de formacions com de grups als quals els actes de foc els importen poc, però que busquen ser als grans actes de ciutat perquè resulta un bon aparador per donar-se a conèixer, i podem constatar que aquest tipus de grup existeix. No obstant, cal fer alguns aclariments a partir del que es desprèn de les nostres observacions. Primer de tot, el Correfoc de la Mercè no és un bon aparador per a cap conjunt de percussió. Es tracta d'una actuació evidentment esgotadora, que requereix la inversió de moltes hores d'espera, i molt difícil de dur a terme des d'un punt de vista de l'execució del repertori. El ritme de desplaçament es trenca constantment i l'ambient sonor general és d'una intensitat que dificulta molt a tots els grups tocar amb un mínim de comoditat, a banda que la mateixa visibilitat i el caos general dificulten molt que el públic pugui reconèixer els grups, per la qual cosa la finalitat promocional no sembla en absolut un incentiu, com sí que podria passar en altres actes com, per exemple, la Passejada de Bèsties. També cal tenir en compte que existeix, ja, un circuit força clar d'esdeveniments dedicats a aquest tipus de conjunts i on és més senzill lluir un repertori i que el públic hi pugui parar atenció que no pas a les actuacions amb colles de foc. Al contrari del que sembla afirmar-se, a partir dels casos que hem conegut, el tipus de grups que acostumen a voler participar en aquests actes responen a un perfil, de fet, molt similar al de la resta de colles, en el sentit que s'endevina un caràcter desacomplexadament *amateur* i una vessant lúdica evident que s'acompanya normalment d'una vinculació més o menys directa amb l'associacionisme –amb

membres sorgits normalment d'entitats de lleure o d'altres colles- o del desig que aquesta existeixi. És a dir, que la norma tan sols pren sentit si s'interpreta com una estigmatització dels grups independents, als quals se'ls adjudiquen per generalització pautes de comportament que no són generals, que a més són presents també en conjunts jurídicament vinculats a grups de foc i que es podrien resoldre tan sols amb el compromís de les colles de posar-los condicions clares, o com a eina per vetar la participació a models d'acompanyament que no agraden des d'un punt de vista estètic.

Però, de la mateixa manera que parlem de vets més o menys directes a un model concret, és important també parar atenció als mecanismes pels quals, des d'agrupacions i ens públics, s'ha aconseguit oficialitzar un d'ells, en aquest cas el pentafònic. Ja hem parlat de com aquesta oficialització, l'homologació del model com a "toc tradicional", comença a tenir la seva traducció en la literatura especialitzada, però la veritat és que això sembla, precisament, conseqüència del fet que el model pentafònic ha aconseguit en certa manera institucionalitzar-se, especialment pel que fa a Barcelona ciutat. Quan els diables es van incorporar, durant els anys noranta, al Seguici Popular de la Mercè, la peça escollida per acompanyar-los durant el Toc d'Inici –l'actuació estàtica que culmina la cercavila inaugural- va ser *Batecs*, que de fet era una adaptació de *The Rhythm of the Heat*, de Peter Gabriel, creada per Jaume Vendrell i de la qual ja hem parlat. Es tractava, sens dubte, d'una singularitat en el repertori interpretat, perquè la formació dels Ministrils del Camí Ral, que és la que interpreta totes les músiques durant l'acte, es caracteritzava per un aspecte tradicionalitzant amb gralles, tarotes, sacs de gemecs, flabiols, metalls i una secció de percussió amb només bombos i caixes. La secció de percussió, per a aquesta peça, substituïa alguns instruments per *toms* de bateria, de manera que s'adoptava de cop i volta, i només per a aquest moment, una instrumentació d'aspecte més modern i que ara podríem identificar de manera nítida amb el que aquí estem anomenant model pentafònic. D'aquesta manera, en un acte de ciutat, dotat d'una volguda solemnitat i en què la imatgeria festiva va apareixent per actuar en un escenari mentre s'interpreta una música que identifica cada element com a tal –el Ball de l'Àliga, el dels Gegants de la Ciutat, etc.- els diables de les diferents colles s'associen amb un model concret. De fet, aquesta associació havia començat abans, perquè el 1993 Atabalament, que serà el principal difusor del model, comença a obrir anualment el Correfoc de la Mercè, de manera que el so del model pentafònic comença a associar-se col·lectivament al so del correfoc. Amb els anys s'han modificat detalls dels actes, però en canvi sembla que l'associació és encara ben viva. Ja hem vist com el model pentafònic és el que serveix normalment de referència a l'hora de parlar de "toc tradicional" o de "toc de correfoc", però també és evident aquesta continuïtat en els mateixos actes que esmentàvem. En el cas del Toc d'Inici, la peça interpretada va canviar

al cap d'uns anys a petició de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona, i la nova proposta, creada per Guillem Roma, va ser anomenada, de fet, *Toc de Correfoc*. Malgrat estar creada per a tan sols quatre veus, és clara l'adscripció al model, tant per l'aspecte dels patrons i les seves relacions com pel fet que, malgrat les veus són quatre, continuen tenint en compte la cinquena, anomenant-se les veus centrals "greu" i "mig". Pel que fa a l'obertura del Correfoc de la Mercè, fa anys que Atabalament, ja desaparegut, no realitza l'actuació inicial, i des de llavors aquesta és responsabilitat del grup guanyador del Concurs de Percussió de Barcelona –ara ja Concurs Barcelona Percussió- en la categoria "tradicional del món del foc". Es tracta d'una categoria que, com ja hem dit, està monopolitzada de manera gairebé completa pels grups de model pentafònic, per la qual cosa aquest model és, justament, el que ho té més senzill per acabar representant el fet tabaler a l'inici del Correfoc, però la manera com s'arriba fins aquí és un tema complex al qual pararem atenció en un capítol específic.

Abans, és important advertir que, malgrat en els darrers paràgrafs hem estat descrivint el desplaçament i la institucionalització d'un o altre model centrant-nos en els actes "de ciutat" i utilitzant com a referent la ciutat de Barcelona, no es tracta de processos que els siguin exclusius. El mateix passa en altres municipis i, a una escala diferent, en molts barris. En trobaríem un exemple en les toques conjuntes posteriors als actes de foc, en què en molts casos s'ha instaurat com a part del ritual la interpretació de peces concretes del repertori compartit o composicions realitzades expressament per a l'esdeveniment. La naturalesa de les peces, és clar, depèn molt de les colles que les escullen, i per exemple en els barris on les colles han adoptat el model pentafònic les peces escollides s'adapten a aquesta realitat. El més comú, a més, és que en certa manera s'institucionalitzin i cada any siguin les mateixes, de manera que les colles les assimilien com a part obligada del ritual. Això condiona en gran part la possibilitat que les colles participin d'igual manera d'aquesta part final de l'acte o, com a mínim, que ho facin amb comoditat. En els barris amb convivència de diversos models hem pogut veure com sovint les peces s'adapten per tal que siguin assimilables des de qualsevol tipus de formació, però on predomina un sol model això no és habitual, de manera que el tipus de colla que s'hi pot incorporar queda condicionat.

Un cas paradigmàtic a nivell de barris i de ciutat seria el de l'Hospitalet de Llobregat, en què el predomini del model pentafònic és excepcionalment clar. Una de les singularitats que presenta és la creació dels Tabalers de Tro, una formació creada amb diferents tabalers i tabaleres de les colles vinculades a aquesta coordinadora i en què, com havia passat amb el desaparegut Atabalament, els seus membres compaginen les participacions en aquest grup i a les seves respectives colles. Des d'un principi els Tabalers de Tro s'han caracteritzat per una clara assimilació dels paràmetres del model pentafònic, una elecció que sembla lògica tenint en

compte quina era ja la realitat de les colles de la ciutat. Ara bé, cal tenir en compte que la creació d'aquesta formació genera una dinàmica en què es produeix un transvasament del repertori de les colles cap a Tabalers de Tro i, a la inversa, també des de Tabalers de Tro cap a les colles a través dels membres que en participen, en una dinàmica força similar a la que havíem vist en els primers anys d'Atabalament. Això suposa un enfortiment de l'adscripció al model per part de les colles, però també limita la possibilitat que una colla de nova creació o d'un nou grup de tabalers amb vinculació a un grup de foc opti per un model diferent al pentafònic, justament perquè l'elecció d'aquest model per part de Tabalers de Tro condueix a institucionalitzar-lo, tal com ja havia passat a Barcelona, esdevenint en certa manera un so de ciutat del qual, si no se'n participa, es fa difícil incloure's en toques conjuntes, així com limita la possibilitat que els membres de la colla puguin participar al grup comú de tabalers i tabaleres. De fet, és força clar que a Tabalers de Tro existeix una clara tendència a la participació dels membres de les colles que opten per una instrumentació que encaixi, concretament, amb el que nosaltres hem anomenat subcategoria BB.

Pel que fa als àmbits geogràfics més grans, trobem un altre exemple d'institucionalització de l'anomenat "toc tradicional" en l'Inventari del Bestiari Festiu, un projecte que pretén catalogar aquesta imatgeria en un àmbit que abastaria tota Catalunya i dut a terme des de l'Agrupació del Bestiari Festiu i Popular de Catalunya, en col·laboració amb l'Institut Ramon Muntaner i recolzat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona (Agrupació del Bestiari Festiu i Popular de Catalunya, 2018). L'Inventari, iniciat el 2015 i actualment consultable en línia, encara és lluny de reunir totes les figures d'aquest tipus, però hi podem trobar ja, per exemple, alguns dels elements de bestiari foguer barceloní, del qual en podem consultar les fitxes que inclouen dades com l'any de construcció, el nom del constructor o constructora, la quantitat de punts de foc, el pes, la quantitat necessària de persones per portar-lo, els colors de l'abillament dels portadors, etc. Però en moltes de les fitxes es fa referència també a la "tipologia dels instruments" i, comparant aquestes entrades, podem veure que tan sols hi apareixen dues opcions: "toc tradicional" i "toc modern". L'etiqueta de "toc tradicional" la podem veure adjudicada al drac Gaudiamus del Coll, al Dofí de Barcelona o al Drac "Estarrufat" de Poblenou, amb acompanyaments categoritzats durant la nostra recerca com a model pentafònic i en la subcategoria BB, i amb una gran varietat que inclou tant els tabals de tensió de vares, com les peces de bateria, com els *surdos* i *repeniques*. En canvi, la de "toc modern" apareix en els casos de la Farfolla, el Farfollot i les Farfolletes de la Sagrada Família, per una banda, i del Mosquit Tigre de Can Baró per l'altra, que són acompanyats respectivament per Beirão i els Trons de Can Baró, ambdues formacions categoritzades aquí com a model parabrasiler i, respectivament, en les subcategories AA i AB. D'aquesta manera, i entre dades que ofereixen una

aparença clara d'objectivitat, hi apareix una distinció entre “modern” i “tradicional” que aquí hem de jutjar com a arbitrària, però que contribueix sens dubte a homologar el discurs i a oficialitzar uns criteris molt concrets a l'hora de distingir què entra dins la tradició i què no. En aquest cas, a més, tal com s'està desenvolupant el lloc web de l'Inventari i tot i que el sistema encara no funciona, aquest permetrà cerques a partir de certs criteris, i no serà difícil cercar les bèsties de foc que s'acompanyen de “toc tradicional”, que de fet podrien ser totes a excepció de les que es considera que fan “batucada”.

11.3.4. El Concurs Barcelona Percussió

Entre els mecanismes de validació de certs discursos i categoritzacions de tipus èmic, els concursos mereixen una especial atenció, perquè pel que fa a la concepció de què és el “toc tradicional” –o com a mínim què és adequat al correfoc– es mostren com un reflex d'allò que hem copsat des d'un punt de vista ideològic, però també com una de les principals eines de construcció col·lectiva de realitats. Per analitzar quin paper juguen, ens centrarem fonamentalment en el Concurs Barcelona Percussió pel fet que, en ser cronològicament el primer a realitzar-se, és el que assenta les bases sobre les quals es dissenyaran la resta.

Aquest esdeveniment es va celebrar, per primer cop, el 2005, malgrat no rebria el nom de Concurs de Percussió de Barcelona fins l'any següent, que es va considerar la seva primera edició. Tot i així, l'edició del 2005 va dividir-se ja en dues categories que hem esmentat abastament: la categoria “tradicional del món del foc” i la categoria “lliure”. Així ho explica una de les persones que formava part del grup de treball que va idear el Concurs:

“Com a colla de correfoc –de diables, diguéssim– enteníem que s'havia de potenciar el toc de diables. *Digue-li* toc de diables, *digue-li* tradicional, *digue-li*... música que acompanya el foc. Nosaltres *vem* posar-li ‘categoria tradicional del món del foc’, i *vem* fer l'altra secció, que és la categoria lliure, per establir tot *lo demás*, ja sigui *brasilenya*, ja sigui africana, ja sigui japonesa... O sigui, qualsevol cosa. *Inclús*, durant uns anys, *vem* aconseguir que grups que s'autoapuntaven a la categoria ‘tradicional del món del foc’ i portaven un instrumental que podríem dir tradicional també s'apuntaven a la categoria lliure, perquè tocaven ritmes que podríem interpretar com a no tradicionals.”

La categoria “lliure”, *a priori*, està oberta a qualsevol proposta, sempre i quan aquesta compleixi les condicions que tots els instruments siguin de percussió i que aquests es toquin sense suport i sense ésser recolzats a terra. És a dir, totes les actuacions haurien de ser realitzables, per exemple, en un context de cercavila. Aquestes condicions són comunes a les dues categories,

però la de “tradicional del món del foc”, a més, limita la participació als grups que s’emmotllin a aquest concepte, que s’ha expressat des d’un inici a les bases del Concurs asseverant que “entem aquesta categoria com a l’estil més característic que tradicionalment ha acompanyat les actuacions dels grups de foc (Ball de diables, Bèsties, correfocs...)” (Grup Torxa, 2015). Com a criteri per discriminar si una formació s’adiu a aquesta categoria, és evident que aquest text resulta extremadament ambigu, un problema del qual les persones que van idear el format del Concurs i les seves bases expliquen que eren conscients des d’un inici:

“El so tradicional... Vaig estar no et sabia dir quanta estona, però un bon *rato*, parlant amb el [REDACTED] abans d’escriure tot això, intentant fer la descripció de què volia dir ‘tradicional del món del foc’. No *vem* trobar una descripció que fos clara, concisa i... allò: ‘hòstia, és que està claríssim que és això’. I hi ha la que hi ha ara, que és ‘la música que acompanya tradicionalment el món del fo...’ No, ‘els diables, les bèsties de foc, i...’ I ja està. Em sembla que era així. Les úniques limitacions que hi havia –i també hi són per a ‘lliure’, és el *tipo* d’instrumental que s’utilitzava, però en el ‘tradicional’ no especificàvem que fos un timbal de corda, de pell, de no-sé-què no-sé-quantos. Això era una informació que al jurat se li explicava, o ho sabia, però no se li especificava. Vol dir que un tabal de bateria, o un *goliat* de bateria o una timbala de bateria entrava com un instrument possible de ‘tradicional del món del foc’, perquè el noranta per cent de les colles de Barcelona no tocaven tabal de corda, amb *parxes* de pell, sinó que tocaven una bateria desmuntada i ‘*bien*, ja som cinc; podem tocar’. Llavors, a partir d’aquí *vem* dir: ‘bueno, això’. *Vem* excloure dels instruments, de l’instrumental, instruments que no es poguessin... que no fossin de cercavila. O sigui, especificàvem que havia de ser espectacle de cercavila, això sí. En ‘lliure’ i en ‘tradicional’. S’exclouen coses com un cajón, s’exclouen coses com una bateria, s’exclouen coses com unes *pailas*... Juntes; per separat i lligades a la cintura, *ancha es Castilla*. Les *congás* fora, instruments que haguessis de tocar assegut –*bongós* i coses així- quedava tot exclòs, per mantenir el concepte de ‘som una colla de correfoc i estem potenciant l’espectacle de carrer’, i una mica aquest... Al jurat no se li donaven més pistes perquè... Això, no hi havia gaires pistes més a donar.

És a dir, que des de l’inici ja es parteix de la idea de l’existència d’un toc o d’una manera de fer tradicional, i s’entén que aquesta abasta una sèrie de pràctiques molt diverses, algunes d’elles molt allunyades de les característiques del model penedesenc, però que es viuen d’alguna manera vinculades al correfoc. És així com s’acaba optant de manera aparentment conscient per una definició que és pràcticament autorreferencial: la categoria “tradicional del món del foc” està dirigida a “l’estil més característic que tradicionalment ha acompanyat” els grups de foc. Ara bé, la manera com cristal·litzi aquesta definició depèn de com s’entenguin la paraula “característic” i

la paraula “tradicionalment”, però també, de manera clara, de quins referents tingui cada persona pel que fa a aquests acompanyaments, de manera estretament relacionada amb la zona geogràfica en què ens fixem, atès que aquestes presenten realitats diferents. És a partir de les relacions entre aquestes subjectivitats que es construeix la categoria “tradicional del món del foc”, perquè cada colla, des de la primera edició, és lliure de decidir a quina categoria s’inscriu, i per tant el que puguem veure en aquesta categoria depèn, en darrer terme, de les colles participants. Però cal tenir en compte que, malgrat estigui obert a qualsevol formació de Catalunya, el Concurs l’organitza a Barcelona una colla barcelonina, i per tant les colles de l’àrea metropolitana sempre hi han tingut més presència.

Per comprendre fins a quin punt això és determinant ens podem fixar, per exemple, en quin és el procés per arribar a establir dues categories i que aquestes hagin sobreviscut fins l’actualitat. Si bé entre les persones que van crear el Concurs n’hi havia que optaven per no dividir la competició en categories, la decisió final va ser la de crear-ne dues, entenent que la categoria “tradicional” hi havia de ser com a tal. Els motius d’aquesta divisió, segons els testimonis, serien bàsicament dos. D’una banda, com a colla de diables que organitza un concurs de percussió, calia potenciar la percussió per a diables. De l’altra, un concurs en una sola categoria hauria implicat que els diferents grups haurien competit en desigualtat de condicions segons la proposta que presentessin. En aquest sentit, normalment s’entén que els conjunts de percussió d’inspiració afrobrasileira tindrien avantatge en aquest tipus d’actuacions, perquè la instrumentació i l’estil ja farien d’entrada la proposta més vistosa. És a dir, que es parteix de la idea, ja, que hi ha dos models, un dels quals s’ha de potenciar i protegir, i aquesta necessitat justifica la categoria “tradicional del món del foc”.

El resultat és que, si bé de manera una mica més desdibuixada que en l’actualitat, des dels primers anys queda ja definida una tendència a l’hora d’associar categories amb models. La categoria “lliure” és aquella en què predominen, amb poquíssimes excepcions, els grups “de batucada”, allò que encaixaria en les característiques del que hem anomenat model parabrasiler. Si bé un altre tipus de formació s’hi pot inscriure, normalment una acció d’aquest tipus es considera una proposta arriscada, atès que les possibilitats d’èxit serien menors. En canvi, la categoria “tradicional del món del foc” és aquella en què hi veiem, principalment, formacions que encaixen gairebé sempre en les característiques del model pentafònic. Naturalment, s’hi pot inscriure qualsevol colla que cregui que realitza un acompanyament tradicional, com en el cas de les colles que inclouríem dins el model penedesenc o neopenedesenc, però el cert és que el problema de desigualtat de condicions que es volia resoldre a partir de les dues categories apareix, de fet, en aquesta categoria, perquè és evident que les possibilitats que ofereixen els diferents models -el

pentafònic per una banda i el penedesenc i neopenedesenc per l'altre- són ben diferents, i la percepció entre els mateixos grups que es presenten a la categoria "tradicional" és que és molt difícil que aquest tipus de formacions, que només ocasionalment fan aparició en el Concurs, aconseguixin classificar-se en les primeres posicions. Tot i així, aquest problema no ha conduït mai a revisar el sistema de categories, i per tant cal entendre que no es considera que la categoria "tradicional del món del foc" estigui traïnt el seu esperit inicial. El toc tradicional està protegit i potenciat, perquè el model pentafònic té el seu espai, malgrat sigui en detriment de l'existència d'un espai òptim per als models penedesenc i neopenedesenc.

Aquest escenari construït des de les primeres edicions és lògic si tenim en compte que, des d'uns anys abans, el model pentafònic ja s'estava assimilant com a característic del correfoc a la zona de Barcelona. És cert que en realitat havia compartit trajectòria, en el món del correfoc, amb el parabrasiler, però aquest darrer no es percebia de manera diferent a grups similars que poguessin aparèixer en cavalcades de reis o rues de Carnaval, i mentrestant el pentafònic s'havia anat institucionalitzat per mitjà d'una sèrie d'eines que hem anat esmentant -el Toc d'Inici, el Correfoc de la Mercè, etc.-, de manera que partia ja d'una posició privilegiada. S'entén en molts casos que el model no seria tradicional en un sentit estricte, perquè és modern, però sí en certa manera propi i característic del correfoc, la qual cosa justifica l'associació de la tradicionalitat amb certes pràctiques i un ús molt concret dels termes, aquell que es resumeix en una de les frases a les quals fèiem referència en introduir l'objecte de la recerca: "tu ja m'entens". Ara bé, aquest "tu ja m'entens" construït des dels mateixos grups de foc no seria funcional en el Concurs si no fos assumit en un o altre grau, també, pels membres del jurat.

El Concurs ha comptat sempre amb un jurat format per persones externes a l'entitat organitzadora i seleccionades com a especialistes en la matèria. Es tracta normalment de persones relacionades amb el món de la percussió i, com a norma general, amb l'anomenada "percussió de carrer", però no sempre, i en els darrers anys s'hi han inclòs també persones relacionades amb altres àmbits, com la dansa. A aquest jurat li correspon la responsabilitat de decidir els guanyadors en totes les categories i, per tant, també de discriminar fins a quin punt les propostes que observen s'adiuen o no als paràmetres de cadascuna d'elles. Llavors la pregunta és clara: quins són els criteris per discriminar fins a quin punt una de les propostes és adient per a la categoria "tradicional del món del foc"? Pel que hem pogut observar parlant tant amb els membres de l'organització del Concurs com amb membres dels jurats de diferents edicions, no existeixen uns criteris pactats ni compartits, però sí certes tendències. Una d'aquestes tendències és la de considerar que les coreografies no serien pròpies de la categoria "tradicional del món del

foc”, o com a mínim no en el mateix grau que ho serien de la categoria “lliure”, tal com veiem en aquesta conversa entre els membres d’un d’aquests jurats:

“- En la categoria de lliure *poder* té una mica més de pes la part més visual i tal que no la de tradicional. A la de tradicional no exigim tant, diem-ne... a nivell visual, a nivell coreogràfic, però sí que en totes utilitzem la mateixa llista de criteris, no? Això: a la de lliure pesa una mica més, diguem-ne, la part no visual.

- I a tradicional potser una miqueta més el tema tècniques, tipus d’instrument... Si és familiar, menys familiar... No? Tot el que és en si tradició. Si no... Clar, tu el ball no el pots valorar igual. Llavors hem de posar una mica més amb uns altres temes.

(...)

- Jo sí que crec que hi ha ítems que no colen, que si ja els veus ja et resta. No *descalifica* directament, però ja et resta.

- La sensació és aquesta, que hi *han* ítems que puntuen negatiu, però *ningún* *descalifica*. Per exemple en tradicional la formació o els instruments que *s’escolleixen* puntua. Si vas amb instruments que no són de tradicional resta, però no *descalifica*.”

Més endavant la conversa gira al voltant de la instrumentació:

“- Hi ha molts tipus de tradicional, no? Però d’entrada percussió ibèrica, entenc jo.

- Tabals de pell...

- Tabals, si es de pell, de fusta, millor. Si és amb corda encara millor. La tècnica que s’utilitza, si la francesa o l’*alemana*, no?

- El tipus de baquetes, no? La formació...”

- *Llavons* dins de la instrumentació tradicional seria això: bombos, tabals, caixes... No?

- I *toms* també entrarien, no? Dins de... Un subgènere dins del tabal, no?

- Esquellots no, per exemple; a tradicional segur que no entra. Un esquellot o un tamborí²⁶ no entra.

- Jo... Un *surdo* tampoc, que hi ha molt, que sempre s’utilitza. *Casi* tots els grups.

- Més que *re*... Més que l’instrument per mi també és el timbre, no? És a dir, la formació tradicional té un timbre, no? Que soni a tradicional. I la formació de lliure, batucada, com li vulguem dir, té un altre timbre, no? Sonen diferent, no? Doncs que s’apropin, com a mínim, a aquella sonoritat, a aquell timbre. Si *poder* visualment el material no és el reglat tradicional, *bueno*, no passa res, si sona a tradicional ja ho comprem, diguem-ne. Jo diria això, *vaya*.”

²⁶ Interpretem aquí que la persona que parla es refereix a un *tamborim*.

En un sentit similar es manifestava una altra de les persones que havia estat jurat del Concurs:

“Primer, que el que toquessin ho fessin bé, sigui... Com a jurat del Concurs m'he trobat amb peces desorbitadament difícils de tocar i que un cop interpretada no ha transmès tant... Tècnicament era molt bo, però no ha transmès... No ha arribat tant a la gent o a mi mateix com un 4/4 tradicional normal i corrent amb uns arranjaments molt senzills, però alhora molt efectius, i que a més a més han fet que un grup (...) que alhora de la veritat han tret un so net, maco, polit, i que a més a més es relaciona molt amb el correfoc. Amb el que jo potser n'espero, d'un correfoc, de la música d'un correfoc. Hòstia, que és polida, sense gaire floritures... I per tant, com a música tradicional, allò m'ha encaixat molt més que peces extremadament difícils, que segur que són molt més complicades tècnicament, indiscutiblement més difícils d'executar, però a l'hora de la veritat a mi no m'ha encaixat com a música tradicional. D'acord? Això és el que m'ha passat. Això és bàsicament el que valoro. Per descomptat tinc molt en compte quin tipus d'instruments s'utilitzen, però per a mi té més importància què toquen i com ho toquen que no amb què ho toquen, a les colles. Per tant l'execució i l'efectivitat, i el ritme, més enllà de la complicació, és el que a mi em mereix com a aspectes més valorables. Però és complicat, eh? (...) Per a mi la coreografia puntua molt negativament, però potser és perquè sóc un carca. A mi em fa molta nosa i molta mandra la coreografia, em fa molta nosa veure grups que no van uniformats, per exemple... També, més enllà de que no valori els instruments que porten, però sí que valoro que si porten instruments de corda, tabals de corda, trempo, per descomptat. I pell. I això cada dia és més difícil de veure. Això ha estat substituït per economia o per deixadesa per timbals molt baratets que fan la mateixa funció i alhora de la veritat el so en alguns casos és molt acertat; per tant... Però el que em fa més nosa és això.”

És a dir que, d'una banda, el tractament coreogràfic hauria de ser diferent. En uns casos s'interpreta com un element sobrer, però el fet és que els jurats -i el públic- tendeixen a aplaudir, també, el control coreogràfic a la categoria “tradicional del món del foc”, alhora que en l'actualitat no és habitual que una formació que no ha realitzat cap mena de coreografia esdevingui un dels classificats en les primeres posicions. Tot i així, les coreografies aplaudides es distancien en certa manera d'allò que podríem interpretar com a ball en el seu sentit més habitual, allunyant-se de paràmetres estètics que podríem entendre com llatinitzants, però no sense que sigui evident una clara influència de les coreografies típiques dels *drum corps* nordamericans, de caràcter més militar. És a dir, altre cop la tradicionalitat no es relaciona amb l'absència d'influències externes, sinó amb l'absència de l'element rebutjat des de les colles.

D'altra banda, en parlar de la instrumentació, sembla clar que existeixen unes característiques organològiques que serien desitjables, però no obligades, de manera que s'accepta que existeixen instruments de característiques similars que poden complir el mateix paper. Altre cop, però, en absència d'un timbal de corda que pràcticament no té presència al Concurs, sembla haver-hi més facilitat per descriure allò que no és tradicional -la petita percussió característica del model parabrasiler- que no pas què ho és, i per tant, més que puntuar allò que es considera netament tradicional -però que no té presència en el Concurs- "resta" allò que no ho és o, com a mínim, es tractaria de característiques a considerar de manera diferent, tal com ens expressava una persona vinculada a l'organització de l'esdeveniment:

"Més que penalitzar -perquè jo crec que el jurat pensa molt poc en penalitzar- el jurat quan valora més que penalitzar és... 'això no compta'. Normalment. O sigui, compten més amb 'això ha sonat molt bé, pum pum pum'. Però, si hi ha coses que no van amb allò, en lloc de dir 'això resta'... 'No, hòstia, això... això no va aquí'."

De fet, els membres d'un d'aquests jurats ens comentaven, en una conversa informal durant una de les edicions, que en opinió seva "tradicional no seria ben bé això", però que "aquí" -referint-se al Concurs- "s'entén així". És a dir, que les propostes que es presenten en aquesta categoria, segons aquestes persones concretes, no obeeixen ben bé al que elles entenen com a "tradicional", però s'adapten a una realitat en què aquest terme s'entén en un sentit concret. En altres paraules, la tradicionalitat de les formacions, de les peces i de les posades en escena són valorades, també, a partir de quina forma prenen les propostes de la categoria. D'aquesta manera, el que les colles proposen com a "tradicional" esdevé allò que el jurat entén com a "tradicional", com en un exemple molt il·lustratiu que hem extret d'una conversa en què es parla d'una persona que va ser membre del jurat durant diverses edicions:

"És veritat que els barems que fan servir el jurat entre ells són diferents. O sigui, un [redacted]... Bueno, sap lo que és el correfoc, però l'ha vist de lluny; no l'ha viscut. Llavors el tradicional del món del foc potser no l'acaba de concebre, tot i que un cop veus les actuacions acabes impregnant-te una mica de l'ambient, de l'estil. Jo crec que a la llarga (...) al final ja tenia clar a què ens referíem quan li vam dir tradicional del món del foc i què no és tradicional del món del foc."

Ahora, però, és evident que les categories del Concurs han estat cabdals en la percepció que els membres de les colles tenen del fenomen. Tal com hem vist, les converses que hem mantingut testimonien fins a quin punt aquesta divisió ha modelat la manera que tenen de jutjar els models

i fins a quin punt la dicotomia lliure/tradicional camina de la mà de la de batucada/tradicional. Les categories del Concurs, així, han contribuït en la construcció de categories mentals dels membres de les colles, tant d'aquelles que participen en l'esdeveniment com d'aquelles que no ho fan, perquè aquest col·labora en l'homologació de l'etiqueta. És, per tant, una relació que es retroalimenta, una construcció col·lectiva -des de les colles, des de l'organització i des del jurat- d'aquell "tu ja m'entens" que hem esmentat anteriorment, però que amb el temps ha mutat parcialment en dogma, de manera que aquesta manera d'expressar-ho s'ha anat transformant a les colles en una percepció més restrictiva dels termes.

Però no podem oblidar, tampoc, que les primeres posicions en les classificacions del Concurs són premiades de diferents maneres. Si bé la seva major part d'aquests premis prenen forma de vals per comprar material relacionat amb l'activitat de les colles, la primera posició en la categoria "tradicional del món del foc" suposa la possibilitat d'actuar en l'obertura del Correfoc de la Mercè, una actuació estàtica prèvia a la sortida de la resta de colles a través de la Porta de l'Infern. Aquest premi, naturalment, dona visibilitat a la colla, però també el prestigi d'exercir de representant del fet tabaler en l'activitat foguera per excel·lència de la ciutat de Barcelona, i aquest privilegi es pot assolir únicament guanyant el Concurs en aquesta categoria. És a dir, que la construcció retroalimentada de conceptes que observem en el Concurs esdevé, a la pràctica, un sistema de filtratge per decidir qui pot representar, i qui no, els tabalers de la resta de colles, i ho fa a partir d'un procés que, aparentment, dona l'oportunitat de fer-ho a qualsevol formació que s'esforci en fer una bona actuació, però que a la pràctica deixa fora, i de manera exclusiva, el model parabrasiler. En altres paraules, altre cop, a l'obertura del Correfoc de la Mercè hi pot sonar de tot, a excepció de "batucada", un fet reforçat pel fet que sabem que, com a mínim en algunes edicions, s'ha recordat prèviament al grup guanyador, des de l'organització del Correfoc, que a l'actuació d'obertura s'hi havien de tocar "ritmes tradicionals" i no "batucada". D'aquesta manera, el cercle es tanca quan el que observen els mateixos tabalers i tabaleres com a exemple de proposta musical associada al correfoc manté sempre unes característiques molt concretes, i aquesta associació contribueix a enfortir i mantenir la idea que existeix, efectivament, un so "de correfoc" i, de retruc, un altre que no en forma part.

11.3.5. Construcció mítica del passat

Hem vist, en parlar del Concurs Barcelona Percussió, com una terminologia concreta utilitzada per simplificar la parla, com l'ús de l'adjectiu "tradicional" per referir-se a allò que senzillament sembla estèticament adequat a un ritual que es relaciona conceptualment amb la tradició, pot conduir a interpretacions més literals per part de generacions més joves en un mateix col·lectiu.

També hem vist com existeixen un pressupòsits -sobre l'origen i l'antiguitat de certs patrons rítmics, per exemple- sobre els quals es construeix gran part del discurs i que, en canvi, semblen contradir-se amb la reconstrucció diacrònica del fenomen que s'ha dut a terme durant la recerca.

Parlem aquí d'una memòria construïda, altre cop, col·lectivament, que justifica gran part dels discursos i de les accions que hem anat descrivint i a la qual hem de parar atenció per veure quin paper juga en el nostre sistema de models. Ho farem comparant el que ens han dit els tabalers i tabaleres amb les conclusions a les quals hem anat arribant a partir de la documentació i dels testimonis, així que, en certa manera, contraposarem un passat èmic a un passat ètic, un procés sens dubte delicat, perquè tant qui realitza aquesta comparació com els testimonis en què ens basem participen, també, d'aquesta perspectiva èmica. Tot i així, es tracta d'un procés necessari per tal d'aclarir certs desajustos entre aquestes diferents versions del passat, que no ens interessin com a cerca d'una història que puguem considerar real, sinó com a indicador dels pilars sobre els quals es construeix el concepte de "toc tradicional". Partim de la idea, així, que els llocs temporals on les diferents interpretacions se separen poden indicar-nos aspectes sobre els quals el col·lectiu ha necessitat modelar la narrativa sobre el seu propi passat.

Iniciarem aquest acostament a les diferents memòries allunyant-nos força de la zona en què s'ha centrat la recerca i parlant dels timbals de l'Arboç. No fem aquí una metonímia, sinó que parlem literalment dels timbals, dels objectes com a tal. Es tracta d'uns timbals amb certa importància des del punt de vista històric, que han esdevingut un punt de referència a l'hora de concebre què és un timbal tradicional de ball de diables i que eren descrits d'aquesta manera a *Ball de Diables de l'Arboç*, una obra editada el 1988 per la mateixa entitat que s'ocupa del ball:

"Els timbals dels Diables de l'Arboç podem ben bé dir que són una relíquia, ja que n'hi ha dos que tenen més de cent anys. Tant per la seva forma com pel seu soroll són molt característics, i han estat copiats per diverses colles noves. Estan formats per un gros cilindre de fusta de 49 cm de llargada per 46 de diàmetre. La pell del timbal és de couro fixada per un cercol que va subjectat per un trenat especial de cordes i uns tensors de couro. A fi que quedi ben tensat s'acostuma a mullar aquestes cordes, ja que amb la humitat s'encongeixen i queda tot molt més tibant, i així s'aconsegueix un so més greu i més vibrant. Les macetes són iguals que les dels timbals de redoblar, però més grosses. Des de sempre només hi havia dos timbals, però el 1981, any que es feren dos timbals més petits per al grup infantil, també se'n feren dos de nous per al grup dels grans, i per tant des de llavors se'n porten quatre. Aquests timbals foren fets per l'artesà Josep Rovita i Sanahuja *el Piso*, nét d'un famós diable." (Cruaïnes, 1988, p.50)

Una de les característiques que més crida l'atenció d'aquest text és la seva extensió, perquè ocupa unes poques línies i és l'únic esment a aquests instruments en una obra realment extensa i generosa en detalls i dades sobre aquest ball de diables i la seva història. Aquest fet contrasta significativament amb el caràcter icònic que han adoptat aquests timbals en els anys posteriors, essent encara considerats per moltes colles com a instrument de referència i com a model per construir els propis, però també referenciats sovint en parlar dels "timbals tradicionals" i presos de manera clara com el timbal de ball de diables per excel·lència. Així, actualment aquests timbals són en certa manera considerats l'Adam i Eva dels timbals de ball de diables, però el 1988 sembla no donar-se una especial importància a aquesta antiguitat, o com a mínim no la que es dona en l'actualitat, i cal preguntar-se, per tant, què ha canviat durant aquest temps.

El fet és que, un cop entrat el segle XXI, es va parar atenció a aquests timbals, que van ser analitzats i es va comprovar que tenien un mínim de cent-cinquanta anys d'antiguitat, alhora que es va construir la hipòtesi segons la qual es tractaria d'instruments originaris de la Guerra del Francès, una idea que ja era a la memòria oral de l'Arboç, juntament amb el convenciment que es tractava d'instruments de l'exèrcit francès, i que quedava parcialment recolzada pel fet que hi havia indicis que es tractava d'instruments d'origen militar i la seva antiguitat podia ser suficient, essent possible que datessin aproximadament de l'any 1800 (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, s.d.). En tot cas, els timbals van ser restaurats el 2015, posteriorment exposats -el Ball de Diables de l'Arboç utilitza actualment rèpliques d'aquests instruments per a les actuacions-, i des que van ser analitzats els timbals han pres un valor simbòlic especial, donant com a resultat una situació paradoxal: el timbal considerat tradicional, en un sentit de genuïnitat indiscutible i en un context en que la genuïnitat s'entén lligada implícitament a l'origen català, és obertament considerat francès.

Però aquesta aparent contradicció, que caldria esperar que restés valor simbòlic als timbals, sembla de fet el que els n'atorga més, i podem observar aquest valor afegit en qualsevol trobada en què s'expliqui, en un context formal o informal, quin és el seu origen. Normalment s'esmenta que són molt antics, que tindrien uns dos-cents anys -són anomenats popularment "els timbals bicentenaris"- i que serien d'origen militar. Però la part de la narració que acostuma a ocupar més temps, i que més s'emfasitza quan aquest origen és transmès, és aquella segons la qual els timbals haurien estat abandonats per les tropes napoleòniques en caure derrotades. Es tracta, en aquest cas, de detalls no recolzats per cap prova tangible i amb més presència quan la transmissió del passat és oral, però tot i així la narració, en qualsevol context que estigui basat en aquest llenguatge oral, tendeix a subratllar de manera notable aquesta part de la història, així com el fet que els soldats francesos haurien hagut de deixar enrere tot allò que no els calia per tal de fugir

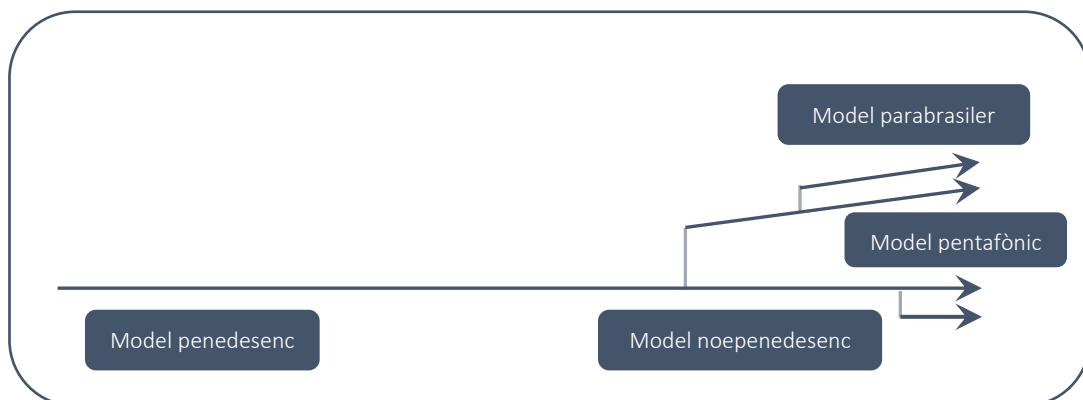
el més ràpid possible. És en aquest moment que qui escolta la història para una especial atenció, i també aquell en què fan aparició normalment les rialles compartides. Aquests timbals suposadament francesos no són, doncs, un element aliè al col·lectiu pel fet de tractar-se d'instruments estrangers, sinó que són, de fet, un trofeu de guerra, i per tant patrimoni propi en tant que objectes que s'endevinen de manera força clara, quan s'explica aquesta història, com a motiu d'orgull per a la comunitat. Com en el cas de la coneguda llegenda del Timbaler del Bruc, que a més se situa en el mateix tram temporal, el sentiment etnicitari se solidifica al voltant d'una història que se sap que no està demostrada, però que sens dubte col·labora, en subratllar la "pròpia" victòria, a construir el sentiment de pertinença. No és tan estrany, llavors, que durant els darrers anys aquest tipus d'instruments, amb els timbals de l'Arboç com a abanderats, hagin estat defensats i potenciats des d'alguns sectors, gaudint ara d'un moment àlgid de recuperació. Si bé a la zona geogràfica que ens ocupa aquesta recuperació no ha estat tant notable com en altres, sí que és cert que s'han donat a conèixer i que algunes colles els han adoptat, alhora que han estat acceptats com a referent d'instrument nítidament tradicional, la qual cosa ha posat de vegades sobre la taula el problema que aquest instrument no és el que utilitzen la major part de les formacions que es considera que fan "toc tradicional". Ara bé, aquest problema es resol parcialment gràcies, altre cop, a la versió de la història majoritàriament compartida, i la memòria construïda col·lectivament justifica en certa manera el que de vegades es percep com un desajust.

Durant el treball de camp s'ha fet palesa una visió compartida sobre la vinculació entre el "toc tradicional de correfoc" i el model penedesenc, segons la qual el primer seria conseqüència d'una progressiva adaptació del segon al context de correfoc, de caràcter més modernitzant. Segons aquesta concepció, el model penedesenc vindria de temps remots i tindria al llarg del temps un comportament uniforme que encara es trobaria a l'anomenada Catalunya Nova, zona en què es considera que les tradicions s'han mantingut més pures. Sobre la invenció del correfoc, podem veure com coexisteixen dues visions, segons si els subjectes són conscients d'aquesta com una adaptació dels balls de diables a un nou context o si desconeixen que aquest constitueix un format nou de ball de diables. Tot i així, el que sembla clar és que en tots dos casos es pressuposa una connexió entre l'acompanyament musical del model penedesenc i el que hem sentit anomenar "toc tradicional de correfoc", "toc tradicional" o, senzillament, "tradicional". L'acompanyament musical "propi" del correfoc s'hauria generat a partir d'una "evolució" -hem sentit molts cops aquesta paraula- del model penedesenc, de manera que aquest model barceloní de ball de diables hauria permès incorporar progressivament noves sonoritats. Per contra, es concep el model parabrasiler, anomenat normalment "samba" o "batucada", com un model forà que

s'introdueix a partir d'un moment concret i que trenca tant amb el tarannà correcte com amb l'evolució lògica i lineal de l'acompanyament musical del correfoc.



Aquesta visió contrasta en certs aspectes amb el que hem extret de l'anàlisi de l'evolució diacrònica dels acompanyaments musicals a partir de la creació del correfoc. Hem vist com, des d'un inici, apareix un distanciament considerable amb el model penedesenc. Tot i certa connexió en alguns detalls, com la presència mateixa de percussió o la utilització d'instruments similars, existeix també una desconexió que hem jutjat en alguns casos com volguda respecte als repertoris en si, atès que no s'haurien jutjat pertinents de cara al caràcter laic, modern i urbà que es perseguia. Així, des d'un principi es fuig en bona part dels ritmes amb caràcter de marxa, que són substituïts per una gran varietat de patrons rítmics derivats de la música popular i, de manera notable, de les músiques llatines. Alhora, el model parabrasiler no hauria sorgit de manera espontània i en desconexió amb el que s'estava fent, sinó que crea un model brasilitzant pel que fa a la instrumentació i al paper que compleix cada instrument en el repertori, però en un moment en què les actuacions de les colles de foc ja havien absorbit comportaments i ritmes propis de la cultura brasilera.



Ens trobem, per tant, davant de dues versions de la realitat que presenten diferències prou significatives. La nostra percepció és que el model que hem anomenat pentafònic manté molta menys connexió amb el model penedesenc de la que perceben els actors del nostre objecte d'estudi, mentre que, al contrari, el model parabrasiler es presenta, en el moment de la seva aparició, com menys isolat del que jutgen els tabalers i tabaleres. D'aquesta manera, la història èmica presenta uns nivells de vinculació a la tradició –concebent aquesta en relació als antics balls de diables- molt més polaritzats del que interpretem nosaltres.

Aquesta construcció col·lectiva del passat provoca, d'una banda, que el model penedesenc -i per extensió el neopenedesenc- sigui considerat l'ideal de vinculació de l'acompanyament de grups de foc amb el concepte de tradició, atès que utilitza uns instruments que han adquirit un gran valor simbòlic i, cal dir-ho també, que s'utilitzen a partir d'uns paràmetres estètics que s'acostumen a associar amb una antiguitat hiperbolitzada, com a mínim, respecte a la documentació de la qual tenim constància, arribant de vegades a associar-se certes pràctiques amb l'edat mitjana. Pel que fa al model pentafònic, no presenta gairebé similituds amb el model de referència, però s'ha construït una visió del passat en què aquest model apareix com a connectat directament al model penedesenc, considerant-se, per tant, legítimat en tant que hereu de la tradició dels balls de diables. És en aquest sentit que ens cal referir-nos a una concepció mítica de la història: com a mite, ofereix una explicació lògica a allò que és desconegut, però també justifica i reforça les relacions de poder, i ho fa, com en molts altres mites, a través d'establir relacions d'oposició entre allò que es considera bo i allò que es considera dolent. La defensa del model pentafònic és senzilla perquè se li atribueix un dret adquirit d'origen. El model parabrasiler, en canvi, es presenta com un enemic vingut d'altres indrets, desconnectat de la tradició pròpia -"res tenen a veure amb nosaltres"- i, per tant, mancat de tota legitimitat. Queda establerta, d'aquesta manera, una relació d'oposició en què s'enfronten dos models: un que ve d'antic i legítimat per línia sanguínia i un de nouvingut i que posa en perill el model legítim. En altres paraules, una visió en què l'ordre inicial i antic és substituït pel caos amb l'arribada d'un enemic de terres llunyanes que cal vèncer a qualsevol preu, la qual cosa justifica les nombroses accions i actituds de violència simbòlica que hem anat descrivint.

12. La representació de l'infern

12.1. De quin infern parlem?

Un altre dels pilars fonamentals en la defensa del que s'anomena "toc tradicional" és el supòsit que cal un acompanyament musical "fosc", "que faci por", lligat sempre a la idea que el correfoc és una representació de l'infern i del mal. Aquesta necessitat defensada obliga a preguntar-se per quina idea de l'infern tenen els membres de les colles, atès que sembla clar que la nostra relació amb el Diable i amb l'infern dista molt de limitar-se a la creença o la por.

Si bé la religió s'ha encarregat de descriure sempre el Diable, i tot allò que l'envolta, com quelcom a ésser rebutjat i temut pel seu poder, vèiem anteriorment com ja les antigues representacions de batalles entre l'arcàngel Sant Miquel i les forces del mal mostraven els diables com criatures grotesques i covardes. Aquesta ridiculització del diable és també present en certes manifestacions culturals com les representacions d'*Els Pastorets* o les de titelles, en què, malgrat complir-se una funció de divulgació religiosa molt clara, tant la intenció aparent com el resultat disten molt de la transmissió d'un sentiment de por al públic assistent. A banda d'això, i si bé el Diable apareix normalment associat a la idea de mal, cal tenir en compte el caràcter ambivalent del diable en la nostra cultura, que no sempre encarna el mal, sinó que pot representar la festa, la gatzara, o mostrar un tarannà burleta i fins i tot, en certs casos, generós, tant en la cultura catalana (Amades, 1953; Lagarda-Mata, 2014) com arreu del món (De Prada, 1998).²⁷ Al respecte, pot resultar útil recordar l'actitud juganera i provocadora d'Els Comediants en el seu espectacle *Dimonis*, que ha influït amb claredat no només en aspectes estètics del correfoc barceloní, sinó en alguns casos també en moltes de les actituds que els diables de les colles han assumit com a pròpies. Actualment, i malgrat la desaparició de molts balls parlats, molts balls de diables

²⁷ *El Diable*, de Joan Amades, recull tot tipus de creences i llegendes sobre aquesta figura. L'obra de Sylvia Lagarda-Mata consisteix en un recull de manifestacions del diable dins la cultura catalana, ja sigui en forma de llegendes, literatura, art, etc., deixant constància de la diversitat de formes i caràcters que pot presentar aquest personatge. El de José Manuel de Prada és un bast recull de contes i llegendes de diferents indrets del món que tenen el Diable com a protagonista.

continuen utilitzant la paraula en el recitat dels versots satírics. Si bé se n'ha discutit la manera com aquests es construeixen (Vallverdú, Torres, 2015), cal fixar-se no només que els versots volen provocar més rialles que pors, sinó també que en fer-ho el diable no assenyala com a enemic l'espectador, sinó les autoritats. És a dir, que no només vol fer passar-ho bé al poble, sinó que en certa manera el representa davant qui ostenta el poder, parlant en nom seu. Ja fora de les tradicions considerades autòctones, recordarem com la cultura *rock*, tan present en el nostre context cultural, ha contribuït també a un canvi en el caràcter que atorguem al Diable, en alguns casos convertint-lo d'enemic a, si més no, un ésser mitològic de caràcter contracultural. Segurament no sigui casual, així, que moltes de les adaptacions que hem vist en el repertori per a grups de foc provenguin precisament de formacions representatives de certs estils.

Tot i aquesta multiplicitat de caràcters possibles, la defensa de certs tipus de repertori en els debats entre membres de colles semblen centrar-se en la idea que, si el que es representa és l'infern, la música "ha de fer por".

12.2. Música diegètica o extradiegètica

Per comprendre com es construeix musicalment aquest infern ens convé, primer de tot, saber quin paper hi juguen, si és que el juguen, els tabalers i tabaleres com a personatges, i quin tipus de diable representen, si és que els representen. En aquest sentit, cal tenir en compte les moltes al·lusions observades a quin ha de ser el grau de protagonisme dels músics en un correfoc, la qual cosa suposa, malgrat no s'expliqui amb aquestes paraules, discriminar entre una música diegètica o no diegètica. S'acusa en ocasions les formacions de percussionistes d'agafar massa protagonisme, d'endarrerir el ritme del correfoc amb les coreografies o d'utilitzar recursos que provoquen que el públic assistent estigui més pendent del tabaler que del cremador. Sabem que, com a mínim en el dossier informatiu distribuït a les colles per al correfoc de la Mercè de 2015, es recordava "que els tabalers de cada colla **ACOMPANYEN** als cremadors, i per tant no han de deixar espais ni entorpir el ritme del correfoc" (Institut de Cultura de Barcelona, 2015, p.8), i l'ús de les majúscules i de la negreta, que ja eren al text original, il·lustren amb claredat la presència del conflicte. A les xerrades sobre *El so del foc* vam veure com en nombroses ocasions s'argumentava que el correfoc implica córrer i ballar amb el foc i no amb els instrumentistes, i en ocasions hi ha referències a un desitjable caràcter extradiegètic de la música, que hauria de tenir funció de "banda sonora":

"Crec que els percussionistes d'una colla de diables, ball de diables, drac, qualsevol imatgeria de foc, la seva funció és bàsicament ser la banda sonora. I, com a banda sonora,

tu no veus el músic saltant, diguéssim. Tu vas a veure una òpera i l'orquestra no la veus, està amagada al *fosso*, perquè és la banda sonora. Llavors per mi el concepte coreografia està donant un protagonisme a la secció de percussió que, o realment està molt ben parit i molt ben integrat amb l'exhibició de foc... Que dintre d'un correfoc no ho veig per enlloc, perquè un correfoc... O sigui, uns balls de diables fan una altra cosa, però els correfocs és córrer sota el foc; no té més *tu tía*. Llavors el concepte de donar-li una visibilitat al músic per mi no... No té cabuda, perquè bàsicament és la banda sonora de l'exhibició.”

“Què es valora en la categoria “tradicional” [del Concurs de Percussió de Barcelona]? Com a mínim un dels conceptes clars, crec jo, és ‘la percussió que acompanya el món del foc’. Que acompanya. No el grup de tabalers que acompanya normalment el món del foc, que ens fa la seva representació en estàtic. Per tant, si un jurat es planteja això... es planteja si allò que heu fet o interpretat és adient, o ho veu, en un correfoc. I en aquest cas jo crec que en el món del foc, durant la celebració del correfoc i tot plegat, això no hi té cabuda. Això és la meva opinió, eh? Crec que no hi té cabuda. (...) Per tant, per mi no hi entra. Per mi no hi entra. I tu em veuràs ballant, en un correfoc. Ara, que jo ho faci no vol dir que sigui correcte.”

“La gent, quan va a un correfoc, la paraula ja ho diu: no ha de ballar amb els tabalers; ha de ballar amb el foc. I el protagonista no són els tabalers, sinó que són els diables i les bèsties. *Llavorens*, si tu vols *nar* a ballar amb els tabalers ves a una batucada, ves a un concurs de tabals... No és el lloc. O sigui –i no sóc tradicionalista ni conservador ni... simplement és veure les coses-, jo no entenc un correfoc amb una colla de diables que hi ha cinc cremadors i trenta tabalers. La veritat, no ho entenc, perquè el principal protagonista és un diable. Per tant, dels trenta tabalers, que quinze es fotin a cremar, que és lo que té sentit.”

El caràcter diegètic o extradiegètic de la música, naturalment, resulta molt rellevant de cara a comprendre com s'articula la representació de l'infern, perquè suposa la diferència entre estar entenent que el tabaler o la tabalera es limiten a il·lustrar musicalment l'escena o, al contrari, que la seva actuació passa també per representar personatges diabòlics que toquen instruments de percussió. En aquest sentit, un possible indicador del caràcter extradiegètic de l'acompanyament musical podria raure en l'abillament dels tabalers i les tabaleres, que acostuma ser molt diferent del dels diables. Així com Vallverdú (2006) ens explicava que els responsables de l'acompanyament musical en el model penedesenc acostumen a vestir com els diables, amb l'única excepció que de vegades desapareixia la part superior (p.36), en el cas de les colles que ens ocupen les indumentàries poden aparèixer molt més diferenciades, de manera que en alguns casos, si els veiéssim de manera aïllada, podríem no disposar d'indicadors per deduir quins diables

o portadors corresponen a un conjunt concret de tabalers. Tot i així, i a excepció d'algunes colles en què l'acompanyament musical és executat per grups amb una identitat més diferenciada fins al punt de tenir un nom diferent –Ku-kum-ku amb els Diables del Casc Antic o el Dofí, Percúdiu amb els Diables del Barri Gòtic o la Víbria, o SagreSamba amb els Diables de la Sagrera o el Sagresaure-, en la major part dels casos la indumentària reflecteix el nom de la colla, així com els colors que els distingeixen, per la qual cosa podem entendre que normalment hi ha una identificació visual clara entre els membres tabalers i els membres cremadors o portadors de la colla.

Amb l'objectiu d'analitzar fins a quin punt els tabalers i tabaleres se sentien inserits en la representació que estaven musicant, es van incloure en el qüestionari que han respost els membres de les colles una sèrie d'enunciats extrets del treball de camp i als quals havien de valorar la seva adhesió personal en una escala de l'1 al 10, així com les diferents entrevistes han buscat recollir opinions al respecte. En general els membres de les formacions tabaleres, sigui quin sigui el model en què ens fixem, estan força d'acord que l'important, en un correfoc, és el que passa al davant, i que el ritme de l'esdeveniment no s'hauria de ressentir de les coreografies, però en la resta de preguntes sembla clar que això no implica que s'avinguin a esdevenir invisibles. L'afirmació segons la qual "la funció dels tabalers en un correfoc és bàsicament la de banda sonora", per la qual es preguntava al qüestionari, té una mitjana d'acceptació de 4,91. En aquest cas, l'afirmació resultava relativament ambigua, amb un "bàsicament" molt interpretable, i potser això ha provocat resultats molt dispersos. Es comptava ja amb aquesta possibilitat, però en tot cas els resultats ja evidencien que no hi ha una visió general que la percussió hagi d'estar destinada a ésser percebuda només auditivament, i altres preguntes més específiques ens condueixen a reafirmar-nos en aquesta lectura.

En les entrevistes predominen les valoracions molt positives sobre la necessitat que els tabalers animin activament públic i cremadors, i també que hi interactuïn directament. Exceptuant casos aïllats, quan s'ha preguntat a cada colla si es buscaven fórmules d'interacció amb el públic, o bé s'ha respost afirmativament o bé s'ha parlat de l'absència d'aquestes fórmules com d'un deute pendent que hi havia necessitat de resoldre. El mateix passa amb les coreografies que, si bé es comparteix que cal adequar al ritme del correfoc, es valoren en general positivament: el grau d'acord amb l'enunciat segons el qual "quan acompanyen diables o bestiar de foc, els tabalers i tabaleres no haurien de fer coreografies" és de 2,07; el que sentència que "el públic d'un correfoc ha de ballar amb el foc, i no amb els tabalers", presenta una mitjana d'acceptació de 2,78, i en tots els casos observats d'actuacions i assajos de diferents formacions hi havia coreografies en un o altre grau.

Un cop vistos els resultats, és important remarcar que, a partir del que s'havia sentit a les xerrades sobre *El so del foc*, els resultats esperables haurien estat molt diferents. En primer lloc, perquè es parlava de les coreografies i de la interacció del públic amb els tabalers com d'un problema a combatre, i el que havíem sentit no sembla correspondre's amb la realitat del que opinen el conjunt de persones encarregades de l'acompanyament musical de les colles. En segon lloc, perquè dels problemes que es deriven de la presentació tant de les coreografies com de la interacció amb el públic se n'estava responsabilitzant, com hem comentat anteriorment, els grups de model parabrasiler, mentre que tant els qüestionaris com les entrevistes revelen un grau d'acord notable pel que fa a aquests factors i als seus límits. Sembla clar, per tant, no només que el nivell de visibilitat i de contacte amb el públic de les formacions encarregades de l'acompanyament musical del correfoc no minvarà si d'elles depèn, sinó també que en general podem considerar que hi ha una visió d'aquest acompanyament com a totalment diegètic, una concepció que no es fa estranya tenint en compte l'existència d'un acord general segons el qual el correfoc tindria en la interacció entre les persones un dels seus principals fets distintius. D'ara en endavant, per tant, prendrem aquesta acceptada presència i aquesta interacció com elements que poden estar col·laborant en la concepció escènica.

12.3. Sobre la por

La por, que tant hem sentit esmentar pel que fa a l'acompanyament musical, és de fet un element que resulta d'especial importància en el si de les colles i, en general, en el correfoc. La por és una part cabdal en el ritual, no només perquè es vol representar un infern que ha de ser temut, sinó també perquè el simple fet d'estar basat en la interacció amb el foc la situa ja en un primer pla. És a dir, la principal font de por no és en aspectes estètics o actitudinals dels diables i bèsties, sinó en la naturalesa de l'activitat que duen a terme -l'ús de la pirotècnia- i el perill que comporta. No és estrany, quan s'analitza des d'aquesta perspectiva, que la major part de persones que participen activament en un correfoc com a públic -és a dir, les que ballen sota el foc- siguin joves, atès que el correfoc es pot interpretar en certa manera com un ritual de pas, que es realitza a partir de certa edat i en la qual l'individu mostra la seva vàlua en una activitat que se suposa vinculada al valor. Al respecte pot ser útil recordar com, en analitzar la Patum de Berga, Dorothy Noyes (2003) es refereix reiteradament al Salt de Plens com a "baptisme", que sintetitza també en la pregunta que amb insistència li dirigien els berguedans abans de la celebració de la Patum: "T'hi ficaràs o no?" (p.25). "T'hi ficaràs?" és, com el fet de ser o no ser sota el foc en un correfoc, més que una disjuntiva, perquè el correfoc divideix els assistents de manera clara en dos blocs que sovint són interpretats des de les colles com una divisió entre els que tenen por i els que no.

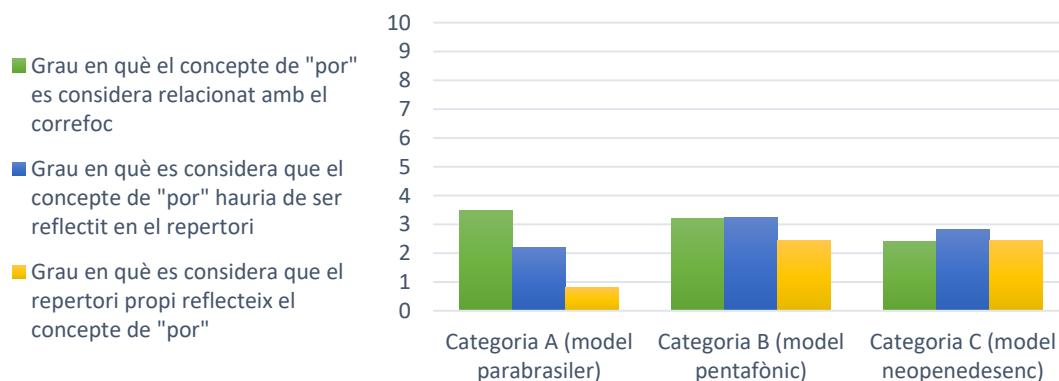
Aquesta divisió és significativa perquè és evident que, per a la major part d'aquest col·lectiu, la por és presa sovint com l'explicació més lògica perquè algú no es relacioni activament amb el foc, un fet que es relaciona altre cop amb les converses de Noyes amb els patumaires, que asseguren que la Patum només es pot viure des de dins (p. 25-27). És revelador, per exemple, observar com les persones vinculades a aquestes entitats, quan participen com a públic en l'activitat foguera d'una altra colla, parteixen sovint d'aquesta premissa, i una pregunta tan senzilla com "ens fiquem dins?" pot derivar en judicis al respecte: "que tens por?", "va, cagat!", "no passa res, eh?", etc. Sovint s'entreveu en la insistència una intenció que podríem qualificar de mentora, de manera que existeix en certa manera un interès per fer participar algú d'un ritual que es considera propi i col·lectiu, i s'explica com cal fer-ho per no cremar-se o s'ofereix una guia en el ball. Però també és clar que, de vegades, les actituds i paraules utilitzades poden mostrar com, per a un diable, la por al foc es relaciona sovint amb una major o menor vàlua de l'individu. D'aquesta manera, els membres de les colles accepten sovint que la por a relacionar-se amb el foc és comprensible, natural, i en aparença que a cadascú li agrada el que li agrada, però una afirmació en aquest sentit sempre anirà seguida d'algun altre comentari que deixi clar que ells no en tenen, de por: "que jo no tinc por, eh, però...". I, si és així amb el públic en general, un diable amb més por que un altre és considerat, també, i malgrat no s'expliciti, un diable de menys vàlua.

Si normalment la por és considerada el motiu lògic per no relacionar-se activament amb el foc, existeix també a les colles una percepció força generalitzada segons la qual els tabalers i les tabaleres són persones que tenen por del foc. Hem vist com la por al foc era un dels motius exposats per vetar la participació al Correfoc de la Mercè a grups de percussió no vinculats legalment a les entitats, però el cert és que també es tracta d'una asseveració que hem sentit moltes vegades durant la recerca en relació a les formacions tabaleres de les pròpies colles, com quan un membre cremador d'una colla afirmava que creia "casi impossible veure un tabaler dintre d'un correfoc" perquè "com a mínim amb els meus el noranta per cent tenen por al foc". D'altra banda, aquesta relació és assumida de manera tant general que en una trobada amb persones relacionades professionalment amb la protecció i difusió del patrimoni cultural una d'elles ens explicava, amb una clara voluntat de transmissió de coneixements, que "els tabalers són bàsicament diables que tenen por del foc" i que "de sempre, el que li fa por el foc agafa un timbal". De fet, hem sabut de persones, dins d'aquestes formacions, amb certa aversió al foc o a la pirotecnia, així com algunes de les històries de vida que ens han narrat alguns tabalers han tingut en un accident o en una mala experiència amb el foc l'origen de la seva relació amb l'acompanyament musical, però evidentment no es tracta d'una regla tant general com semblaria a partir de certes afirmacions. Hem vist per exemple com molts membres de formacions

compaginen la seva activitat amb fer de cremador o cremadora dins la pròpia colla o, ara que la tasca dels tabalers és més especialitzada, sovint en una colla diferent, i també com molts membres dels grups de percussió hi han arribat després d'una llarga trajectòria interactuant directament amb la pirotècnia.

Cal dir que la compaginació d'aquesta activitat sembla donar-se, com a mínim a la pròpia colla, en un menor grau del que sembla que hi hauria hagut fa uns anys, quan se'ns explica que l'acció de tocar podia correspondre a persones diferents depenent de l'actuació, i en aquest sentit sembla clar que els repertoris complexos, tant a un nivell estructural com de quantitat de veus, han dificultat aquesta possibilitat, perquè fan més difícil incorporar un diable no tabaler a la formació o prescindir de músics per tal que realitzin altres tasques. El cas, però, és que la naturalesa de l'activitat dels tabalers i les tabaleres, allunyada normalment de la interacció directa amb el foc, els situa en una posició en la qual la por no és un element central, de manera que dins les formacions tabaleres es normalitza més que a una persona concreta pugui no agradar-li aquesta interacció. Al respecte, hem observat un sol cas en què no era així, quan un incident concret durant un correfoc va conduir a una afirmació segons la qual si una persona tenia por de la pirotècnia propera potser no havia de tocar en una colla de diables. En general, aquesta por tendeix a ser presa com un sentiment acceptable, i prova d'això és que és habitual, dins la formació tabalera, que aquest sigui expressat amb certa normalitat.

Aquesta relació diferenciada amb la por explica en certa manera el fet que, malgrat haguem observat certa recurrència en les afirmacions segons les quals la música dels grups de foc ha de "fer por", resulta difícil establir aquestes relacions quan sentim els repertoris, la qual cosa té el seu reflex, també, quan els tabalers i tabaleres valoren la relació d'aquest concepte amb el correfoc i els seus repertoris. Tot i que es perceben diferències entre models, la realitat és que les valoracions són, en general, força baixes:

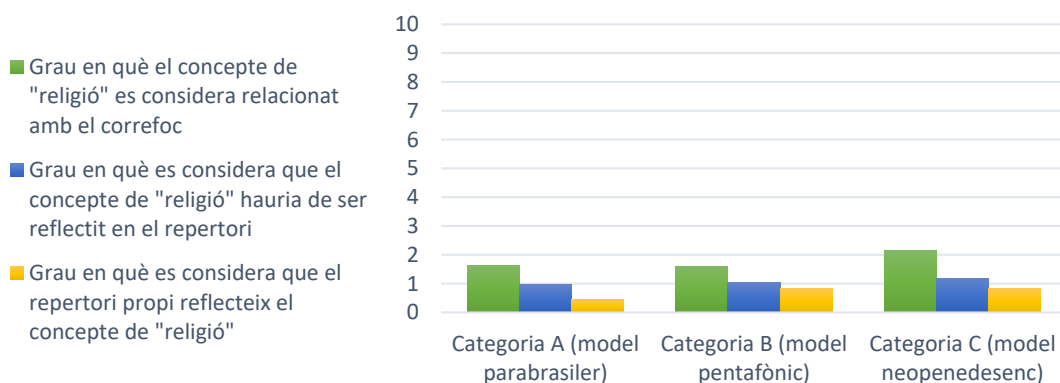


Així com per al cremador o la cremadora “fer por” és un element central que es tradueix en l’ús de pirotècnia, però també de vegades en aspectes actitudinals de la posada en escena, per a un tabaler o una tabalera és més aviat un conjunt de paràmetres estètics. L’objectiu de les formacions de percussionistes, així, i un cop analitzades tant les actituds desenfadades com el caràcter que desprenen els repertoris, no és el de “fer por”, sinó el d’animar el públic, tal com se’ns ha expressat en tantes ocasions, i en els casos en què es parla d’un repertori que faci por s’està fent referència, en realitat, a la creació de certa atmosfera que pugui evocar indirectament el concepte, com l’ús de sonoritats fosques en el sentit d’una gran quantitat de freqüències força properes o l’ús de l’hipertext per fer referència al concepte de mal: la música cinematogràfica, els recursos adoptats del *rock*, etc. En certa manera, aquest desplegament condueix a un doble joc entre la música diegètica i extradiegètica que es relaciona amb dues zones diferenciades d’acció, atès que les sonoritats que podem interpretar com a fosques es perceben encara més com a tal -pel so caòtic de la pirotècnia, pel ressò, etc.- a la zona on diables i bèsties desenvolupen el seu paper, de manera que l’acompanyament musical actua com a música incidental. A la zona d’acció de tabalers i tabaleres, en canvi, el sentit és totalment diegètic, les sonoritats fosques no ho resulten tant -les freqüències es perceben més nítidament- i les actituds festives dels percussionistes estableixen un altre tipus de relació amb el públic, sigui amb una interacció directa amb aquest o s’estableixi aquesta comunicació de manera més indirecta. En un dels qüestionaris repartits a les colles, una de les persones enquestades explicava que calia un repertori “amb molta energia i que transmeti alegria i faci venir ganes de ballar a tothom”, apuntant alhora que “cal dir que molta gent té por del correfoc i per això espera els tabalers”. És a dir, en certa manera, i malgrat existeix una relació conceptual entre l’acompanyament musical i la por, la zona d’acció de les formacions tabaleres no és la zona de la por, o com a mínim no és la zona on aquesta té un paper central, ja que les relacions comunicatives prenen un altre llenguatge relacionable, alhora, amb altres visions d’allò infernal.

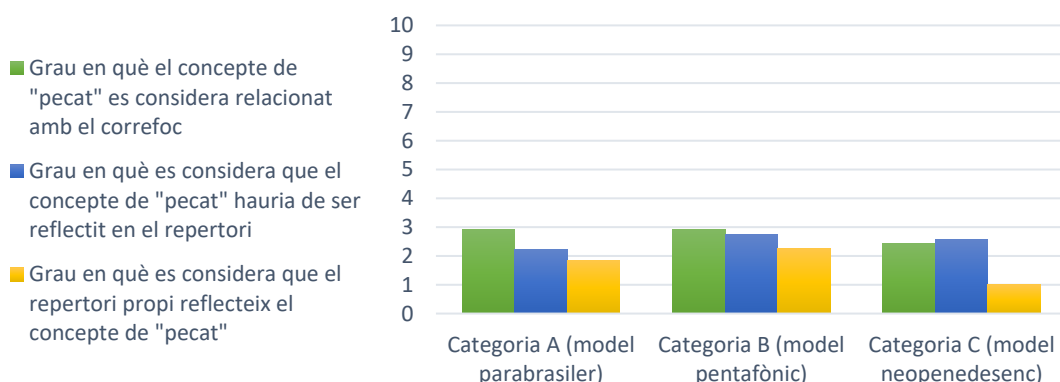
12.4. Temptació, obsessió i possessió

Amb l’objectiu d’analitzar la suposada representació musical de l’infern, i dins la llista de conceptes a valorar en el qüestionari a partir del grau de relació amb el correfoc, se’n van incloure alguns que volien servir a aquest fi. Es partia del supòsit que, si es volia reflectir la idea d’infern, el repertori havia de suggerir d’alguna manera certs conceptes, com el de “por”, però també d’altres.

Un d'aquests va ser el de "religió", que, pel que es dedueix de les respostes, els tabalers i tabaleres ni relacionen ni volen relacionar amb el correfoc, així com tampoc amb la tasca que duen a terme. Tant és així que, entre els vint-i-tres conceptes proposats per relacionar amb el correfoc i el repertori, aquest ha estat el que ha rebut menys acceptació.



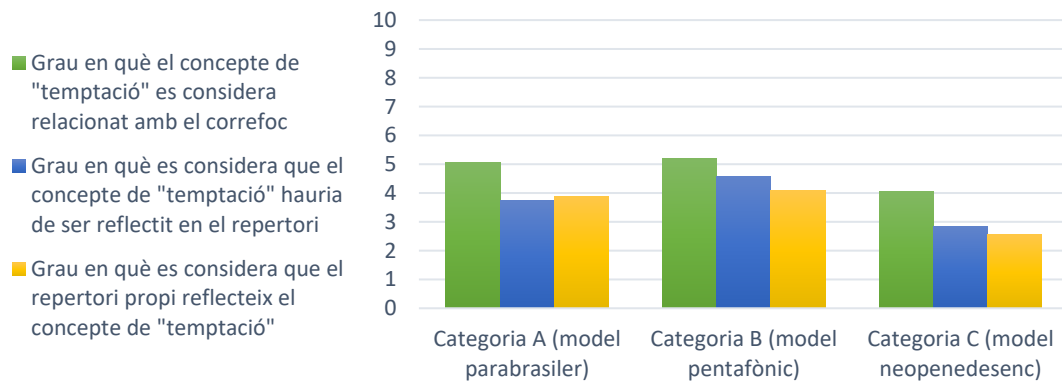
Un altre que presenta poca acceptació a l'hora de ser relacionat amb el correfoc ha estat el de "pecat":



Si bé aquestes dades podrien causar a algú sorpresa pel fet que l'imaginari del correfoc beu, indiscutiblement, de la tradició religiosa, cal recordar que un dels valors fundacionals de les festes de creació postfranquista, i també del correfoc, ha estat precisament el laïcisme. Per tant, hem d'entendre les respostes sobre aquest concepte no tant com un rebuig a l'origen de la imatge, sinó més aviat a la relació del correfoc amb les pràctiques i creences religioses, però alhora hem de tenir en compte que aquest rebuig tant frontal al concepte de religió pot traspassar-se també a molts altres conceptes que s'hi puguin relacionar i que ens haurien de ser útils per comprendre els processos representatius. Dos d'aquests conceptes deriven d'un suggeriment de Joan Prat, que, descrivint l'àmbit simbòlic que envoltaria els balls de diables, fa referència a les tres fases

necessàries per tal de comprendre l'acció del Diable: temptació, obsessió i possessió (Bertran et al., 1993, p. 15-27).

En el cas de la temptació, i a banda de despertar sovint rialles i bromes entre els enquestats i les enquestades, la puntuació va ser molt polaritzada, però en general el podem considerar un concepte que, com a mínim conscientment, es relaciona molt poc amb el correfoc i amb el seu acompanyament musical.



En canvi, però, hi ha una actitud significativament positiva en quant a afirmacions que podrien relacionar-s'hi, com quan se'ls pregunta en quin grau estan d'acord que la música que fan ha d'incitar a seguir-los. Cal recordar que a les xerrades sobre *El so del foc* vam comprovar que el fet que el públic segueixi els músics, i no els diables o les bèsties, era recurrentment criticat. Però, tal com ja hem avançat, aquesta afirmació té poques adhesions quan es pregunta al col·lectiu en general, alhora que es valora molt positivament que la música que toquen convidi el públic a seguir els tabalers. En aquest sentit, es podria interpretar que els tabalers i les tabaleres creuen que cal utilitzar la música per tal que el públic s'hi uneixi i, per tant, per temptar-los a seguir el seu infern en moviment. La imatge dels diables i bèsties perseguint el públic mentre els tabalers arrossegueu la gent cap a l'infern representat evoca amb força claredat, al nostre entendre, la idea de temptació, més encara quan pensem en tota la mitologia que ha fet referència a la música, i també la dansa, com a via de temptació. En trobem diferents exemples en llegendes que tenen el Diable com a protagonista (De Prada, 1998, p. 191-197), però també en relació a diferents personatges vinculats a la idea de mal, com les sirenes o el Flautista de Hamelin, a qui Marcel Schwob (s.d.) es referia, parlant a través d'Inocenci III, en aquests termes:

"Le Malin s'empare volontiers des enfants, Seigneur, comme vous savez. Il se donna figure, jadis, d'un preneur de rats, pour entraîner aux notes de la musique de son pipeau tous les petits de la cité de Hamelin." (p. 17)

Aquesta funció de reclam, de la qual els grups de tabalers i tabaleres semblen estar orgullosos i orgullosos, no només podria estar complint una funció de representació de la temptació, sinó que a més podria estar resultant més eficaç quan la compleixen els grups de model parabrasiler –les queixes al respecte van sobretot referides a aquests-, tant pel fet que arrosseguen més públic com per la transmissió que fan de la idea de sensualitat, ja sigui per l'associació de les músiques llatines amb aquest concepte o per mitjà de coreografies més ostentoses. En aquest sentit, podríem estar parlant d'una obertura de possibilitats a l'hora de representar certs conceptes quan la representació de l'infern s'ha donat en un context laic, atès que les antigues formes del ball de diables, vinculades als poders religiosos, obligaven a representar aquests conceptes per vies que no els provoquessin alhora. En altres paraules, actualment el correfoc i rituals similars permeten representar la temptació per la via de temptar, mentre que anteriorment s'havia de recórrer a altres mètodes, com la representació del càstig. D'aquesta manera, podem considerar que durant el correfoc es construeixen sovint, i malgrat el grau de diferenciació depèn notablement de les colles i de les actuacions concretes, dos espais diferenciats: un espai de la por, ocupat per diables i bèsties i en què la música es concep com extradiegètica, i un espai de la temptació, ocupat pels conjunts de percussió i en què esdevé totalment diegètica.

El concepte d'"obsessió" es va fer estrany per a molts dels subjectes enquestats. Ja s'intuïa que aquest concepte podia semblar distant al nostre problema des del punt de vista dels actors, però Pilar López (1993) qualificava els ritmes obstinats del model penedesenc d'obsessius, donant molta importància al terme i defensant el simbolisme d'aquest caràcter, una relació que també estableix Amades (1953) relacionant-lo amb certes creences, quan explica que "hom creu però que les tonades en que figuren grups de notes repetides atreuen el dimoni" (p. 386), per la qual cosa va ser inclòs per tal que el valoressin els enquestats i les enquestades. Aquest concepte apareix com un dels que obtenen valoracions més baixes tant pel que fa a la relació amb el correfoc -2,56- com a la importància que el repertori el reflecteixi -2,28-, a banda que en molts casos sembla haver desconcertat. Sovint van sorgir preguntes al respecte durant les sessions en què es responien els qüestionaris, alhora que va ser el segon ítem a aparèixer més vegades sense resposta i diverses vegades amb interrogants o comentaris escrits que asseguraven no entendre la pregunta. És a dir, que als enquestats aquest concepte se'ls feia molt llunyà, la qual cosa podria explicar que molts valorin també amb puntuacions molt baixes la necessitat que el repertori resulti monòton, però també que en alguns casos les entrevistes hagin destapat un rebuig evident de membres de colles de les que s'anomena "de toc tradicional" a la reiteració rítmica, una característica molt pròpia del model penedesenc, malgrat aquest sigui el referent de tradicionalitat. Al respecte, podem recordar una citació anterior en què s'afirmava que "[tocar

tradicional] no vol dir que hagi de ser això *muermo* que és tot el *rato* igual i una frase, i una frase, i una frase... tot el *rato* igual, sinó que pot evolucionar.”

Podem detectar, aquí, certes divergències sobre aquesta característica. La necessitat de monotonia va ser una de les defensades per alguns dels participants en les xerrades sobre *El so del foc* i per alguns dels entrevistats en les primeres fases de la recerca. En una de les primeres entrevistes, per exemple, el nostre interlocutor ens explicava com, per representar un ambient infernal, i sempre partint d'un sentit de tradicionalitat, veia com a desitjable un ritme repetitiu, que induís a una mena d'estat de trànsit.

“La percussió tradicional, i sempre centrant-nos en la percussió de correfoc, jo la definiria com a ‘el tipus de percussió adequada per acompanyar els diables en un correfoc’. Ara bé, això és molt ampli, d'acord? Per tant aquí ho puntualitzaria d'alguna manera. Música que et faci pensar en... Música tenebrosa... Això és molt... És una parida, si tu vols, d'acord? Jo he estat parlant també amb [REDACTED] i ells passar de les corxeres, per exemple, els hi sembla una animalada, d'acord? I això em va semblar molt interessant, perquè... I em va fer pensar que el que realment cal com a música tradicional en un correfoc, per a mi és música molt repetitiva, de tal manera que es repeteixin bàsicament els ritmes que et poden portar a un estat *rotllo* catatònic. De fet... I això em fa pensar molt en la percussió que s'utilitza en diferents religions, o Cuba o el que sigui, amb el qual jo crec que tot el món en això estem molt relacionats. I el correfoc no deixa de ser això: la percussió ha de ser un camí cap a l'hipnosi, gairebé, o sigui... *Trance*! Això, que no em sortia la paraula. I per tant la percussió tradicional en el món del correfoc - puntualitzo molt- per a mi hauria de ser això: una percussió capaç de transportar-te en aquest *trance*... d'acord? I això jo crec que s'aconsegueix a través de la repetició i repetició i repetició d'una mateixa base que pot ser molt senzilla o una miqueta més complicada, però repetició, i és com va calant. Des del meu punt de vista, *al tanto*.”

Però la tendència a la repetició és, ahora, una de les característiques més criticades de les formacions basades en models afrobrasilers, i hem sentit moltes vegades el rebuig al model parabrasiler per ser “sempre el mateix” o “massa repetitiu”. Això condueix necessàriament a preguntar-nos fins a quin punt és casual que les formacions d'inspiració afrobrasiler apareguin i s'estenguin precisament durant l'època en què les colles de diables i bestiari, seguint el model proposat per Atabalament, comencen a utilitzar estructures complexes i patrons més llargs, que trenquen l'antic caràcter monòton. Les noves propostes del model parabrasiler, amb patrons més curts i, com a mínim en un principi, amb estructures més basades en la repetició, podrien haver pres el relleu pel que fa a la generació d'estats de trànsit en els assistents als correfocs.

Tot i que el concepte de “possessió” no va ser inclòs a la llista del qüestionari –va ser un dels eliminats d’una primera llista que n’inclouïa quaranta i que es va valorar que es faria massa llarga als enquestats-, aquest resulta fàcilment relacionable amb el d’“obsessió” a partir del moment que els ritmes repetitius, i més encara si contenen molta subdivisió interna i si són interpretats amb instrumentació afrobrasilerera, condueixen el públic a ballar compulsivament al voltant del grup. Aquestes danses, que són molt sovint celebrades amb somriures pels integrants de les colles, recorden en molts aspectes les que vèiem en els personatges demoníacs d’Els Comediants, tot i que les estiguem observant especialment en turistes, la qual cosa fa pensar que la relació que mantenen amb la representació ha d’estar obeint a significats força compartits.

Altres cops, però, ens trobem amb declaracions contràries a aquests caràcters en persones que es refereixen a aquests estats de trànsit i als balls esbojarrats, i ja hem vist anteriorment com sovint es critiquen actituds que es jutgen inadequades, allò que en una citació anterior es descrivia com “moure el cul” o “ballar de qualsevol manera”. Sembla clar, per tant, que ens trobem davant de diferents idees de l’infern a representar, que desemboquen alhora en recepcions diferents, i de vegades absolutament contràries, de les mateixes conductes. De vegades s’està parlant d’un infern castigador del qual més valdria fugir, mentre que en altres ocasions esdevé un estat excepcional de pecat en què tot sembla possible.

12.5. El so greu com a representació del subsòl

En les discussions entre colles sobre quins són –i quins no són- els acompanyaments musicals idonis per a grups de foc, alguns dels arguments recurrents rau en la necessitat de certes característiques de l’infern, i es parla, com hem vist, d’un “so fosc”, de “fer por”, de sonoritats “tenebroses”, etc., però sense entrar normalment en concrecions sobre com s’aconsegueixen aquests efectes.

Un dels pocs exemples en què es parla d’aquesta representació referint-se explícitament a continguts de l’objecte sonor ens el va donar Jaume Vendrell en una entrevista. Vendrell, explicant per què va triar *Batecs* com a peça que representaria els diables al Toc d’Inici de Barcelona, explicava que aquesta peça “va de baix a dalt, puja, surt d’entranya”, adonant-se alhora que la major part del les peces que havia arranjat o compost s’iniciaven “de greu a agut, com si sortís de terra”. Ens parla, doncs, d’un clar moviment d’anàlisi.

The image displays a musical score for a percussion ensemble. It is organized into four systems, each with five staves. The instruments are labeled on the left: Caixa (Snare), Greu (Tom), Bombo (Bass Drum), Mig (Cymbal), and Agut (Hi-Hat). The time signature is 12/8. The score shows a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano). The notation includes stems with 'x' marks for snares and 'v' marks for other drums, as well as standard musical notes and rests.

Introducció de *Batecs*

Efectivament, podem veure com, malgrat la caixa és present a *Batecs* des d'un inici, ho fa tocant al cercol, la qual cosa la situa en un segon pla fins als darrers compassos de la introducció. Així, el patró es construeix totalment de greu a agut, i podríem interpretar que els redobles del tabal greu, una de les diferències més notòries respecte a la peça en què es basa –*Rithm of the Heat*, de Peter Gabriel-, simulen la tremolor del subsol. La major part de repertori d'Atabalament i Tabalers del Barri Gòtic a què hem tingut accés s'inicia, efectivament, en les veus greus, mentre que la resta es van incorporant d'una en una, de més greu a més aguda. Estaríem parlant, doncs, d'una lògica estructural de la qual Vendrell assegura no haver estat del tot conscient en el moment de dur a terme els arranjaments, però que podria ser un dels factors importants en la representació de l'infern.

Una gran part dels repertoris de colles de model pentafònic conté aquest element. Tot i així, aquestes anàlisi resulten menys recurrents a mida que avancen els anys. En el cas que aquestes funcionessin, efectivament, com una representació de l'infern, d'allò que és sota terra, no trobaríem motius de tipus semiòtic per a aquest canvi, per la qual cosa cal cercar motius tècnics o contextuals. Un possible motiu seria el canvi ja esmentat pel que fa a la distribució de les afinacions, en un inici similars a les que s'utilitzarien normalment en una bateria, en què el *tom* més agut acostuma a estar afinat més greu que la caixa. L'instrument amb una tímbrica diferenciada –la bordonera dona un caràcter molt particular– és alhora el més agut, la qual cosa facilita l'estructuració de les peces amb aquesta lògica. En haver tendit en els darrers anys a una afinació molt més alta per a l'instrument que realitza la funció de “tabal agut”, els *toms* de dimensions reduïdes i extremadament tensats, o en el seu defecte els *repeniques*, acostumen a situar-se en freqüències molt per sobre de les de la caixa, esdevenint l'instrument amb bordonera –i per tant amb un timbre molt diferenciat– el segon més agut. Això situa la caixa i el tabal agut com les dues veus que ressalten, malgrat per motius diferents, la qual cosa no només col·loca el tabal agut en un pla privilegiat que no tenia anteriorment, sinó que trenca la lògica bombo-greu-mig-agut-caixa, que a més passa a un distanciament profundament irregular entre freqüències, on els blocs [bombo-greu-mig] i [agut-caixa] funcionen en registres molt allunyats i, per tant, acaben complint papers molt diferents. A més d'aquest motiu, cal apuntar que la funció conductora de les veus més agudes en les introduccions i els trams de pregunta i resposta, adoptats principalment de la cultura brasilera, inverteix clarament la tendència, fent que el moviment ascendent es converteixi en descendent. Després de les introduccions, els comportaments es diversifiquen, i la tendència general és la d'entrar tots els instruments alhora al patró de base després de la introducció, però també podem veure encara inicis dels patrons de base des de les veus greus per a, després, incorporar-s'hi les veus més agudes.

En tot cas, sembla clar que els sons greus es relacionen amb la idea de subsòl o d'infern. Ja hem apuntat que en més d'una ocasió els entrevistats han fet referència a la necessitat d'aquest tipus de sons, i sembla evident que és, també, el tipus de so que té més presència en les formacions. Pel que fa a la categoria A, i si bé és certa una tendència a iniciar les peces amb els instruments conductors, més aguts, també cal fer notar que en algunes ocasions les introduccions són iniciades pels *surdos* (en podem veure un exemple a [Pimpampum](#), a l'[Annex 7: Model parabrasiler - exemples](#)), una pràctica gens habitual en els gèneres que han inspirat els seus repertoris, per la qual cosa podem sospitar que es tractaria d'un comportament molt lligat a l'acompanyament musical de grups de foc.

Tot i així, la presència notòria del recurs de les relacions de pregunta-resposta o, si es vol, de la *chamada*, molt presents tant en el model parabrasiler com en el pentafònic, obliguen a preguntar-nos perquè aquestes relacions han anat substituint les anàbasi en les introduccions. És clar que els recursos utilitzats en el model parabrasiler, i sovint utilitzats per la resta de colles, condueixen a una tendència més aviat inversa, i tant les *chamadas* com el fet que l'instrument més greu tingui normalment la funció de marcar el segon temps condueixen a un moviment més aviat contrari, de catàbasi, tal com d'altra banda fan les molt utilitzades xiuladores que entren diables i bèsties, però tenim motius per pensar en altres explicacions relacionades amb el caràcter narratiu de l'acompanyament musical.

12.6. Concentració i dispersió

D'entre tots els enregistraments que s'han fet durant el treball de camp en correfocs, han cridat especialment l'atenció els dos casos en què es mostrava una major preocupació per iniciar la primera peça de manera totalment coordinada amb la primera encesa de pirotècnia, i ho han fet per dos motius. El primer és que, mentre que els discursos al voltant de la no adequació dels repertoris brasilitzants apunten que els grups de model parabrasiler executen els seus repertoris sense tenir en compte què passa al davant, aquests dos exemples es refereixen a colles que hem classificat en les subcategories AB –en el cas de Diables de les Corts- i AA –Percúdiu. El segon és que en els dos casos veiem un comportament estructuralment similar pel que fa a la introducció de les peces d'inici: una introducció en què un instrument executa un patró que la resta responen a l'uníson, seguida d'una entrada al patró de base, on s'incorporen tots els instruments amb una notable dispersió de les veus.

En el cas dels Diables de Les Corts es tracta d'una introducció molt curta, en què un xiulet fa una marca de dos compassos que imiten la resta d'instruments durant els següents quatre per, just després, entrar directament al patró de base:

Xiulet -----

Repenique

Tutti

Repenique

Tamborim

Caixa

Rocar

Goliat

Contasurdo

Surdo

La peça s'anomena *Toc de farra*, i aquesta fórmula és repetida sovint pels Diablers de Les Corts no només als inicis dels correffocs, sinó també quan la colla fa un lluïment, ja sigui a mig recorregut o al final d'aquest. L'excel·lent curta durada dels compassos d'introducció, juntament amb l'esforç dels tabalers per reaccionar ràpid quan veuen que la colla és a punt d'encendre la pirotècnia, provoquen que els primers quatre compassos es corresponguin aproximadament amb el temps en què la pirotècnia s'encén i comencen a sortir les primeres espurnes, mentre que l'inici del patró de base coincideix amb l'obertura dels paraigües d'espurnes i, normalment, amb l'inici del so de les xiuladores.

En el cas de Percúdiu, l'inici observat –i que en aquest cas hem copsat un sol cop– es realitzava amb *Tall 5*, que consta d'una introducció força més llarga en què el *repenique* introdueix un patró de 6/8 on s'insereixen cops a l'uníson de la resta de veus, seguida d'un tram similar, però aquest cop amb presència de la *clave africana*, i finalment l'entrada d'un patró de base amb gran dispersió de veus:

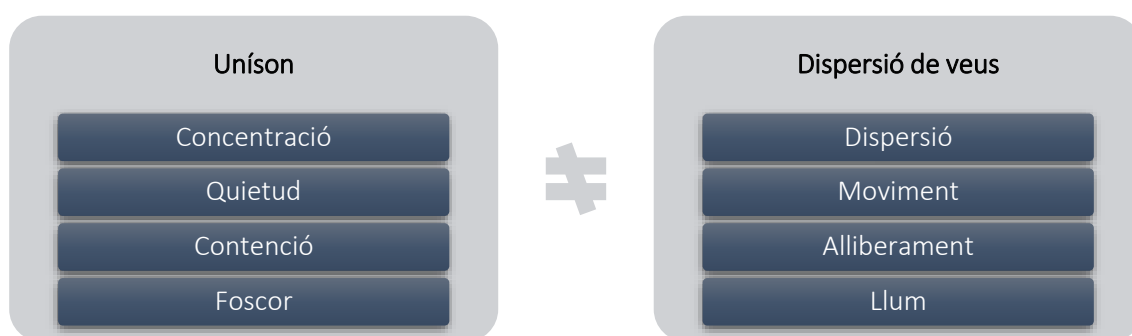
Musical score for the first section of the piece, featuring nine percussion instruments: Repenique, Tamborim, Caixa, Timba, Agogó, Rocar, Cortador, Contrasurdo, and Surdo. The score is written in 6/8 time and includes first, second, and third endings.

Musical score for the second section of the piece, featuring nine percussion instruments: Rep, Tam, Cxa, Tim, Ago, Roc, Cor, Con, and Sur. The score is written in 6/8 time and includes first, second, and third endings.

En aquest cas, l'inici del correfoc va agafar els membres del grup distrets i, tot i haver començat a tocar abans que s'encengués la pirotècnia, les seves expressions facials manifestaven el poc convenciment d'haver coordinat bé l'inici. La pirotècnia ja estava encesa i els cremadors començaven a avançar mentre el grup tocava la introducció, però avançant tímidament mentre anaven mirant de reüll la resta de la colla. En el moment en què la introducció conclou, i les veus es dispersen en el patró de base -compàs 16-, comencen a caminar amb convenciment. Aquest canvi en el pas feia pensar que podrien estar entenent que el correfoc, per definició itinerant, no havia començat fins que entrava el patró de base, és a dir, fins que les veus es dispersaven.

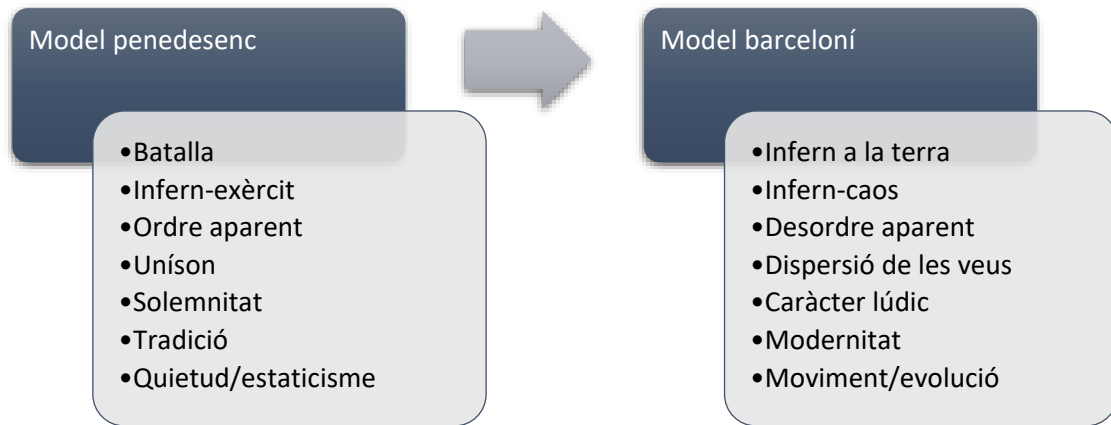
Aquests dos casos, basats en inicis de correfocs, tenen correspondències també a mig recorregut, no només amb la tria d'una peça que presenti una introducció amb característiques concretes sinó també, de vegades, amb modificacions estructurals. En una observació als Diablers de Port – classificats aquest cop en la subcategoria BB- durant un correfoc de la Mercè, els tabalers s'adonaven de cop i volta que la seva colla havia aturat la circulació habitual de diablers per fer una encesa conjunta. En el mateix moment que se n'adonen aturen el pas i, mitjançant una marca, les cinc veus que estaven sonant s'uneixen en un obstinat de semicorxeres a l'uníson. Aquest comportament es manté fins que comencen a sortir les primeres espurnes, a les quals un xiulet reacciona fent una marca a la qual els tabalers i tabaleres responen tornant a la dispersió de veus mentre els diablers, amb les maces enceses, se separen per ballar entre el públic assistent.

S'entreveuen, en aquests comportaments, dues relacions semiòtiques. Una d'elles relaciona uníson amb quietud i dispersió amb moviment. L'uníson s'identifica d'una manera o altra amb el diable o la bèstia carregant pirotècnia, amb els diablers reunits, amb les pauses, etc. En certa manera, el temps s'atura quan no hi ha foc –fixem-nos que en aquests trams els patrons a l'uníson es tornen, a més, repetitius, i mancats per tant de moviment. La dispersió de les veus, en canvi, implica la colla movent-se; el caminar del patró de base acompanya el caminar – o el córrer, saltar i ballar- dels diablers. L'altra estableix una correspondència de l'uníson amb la pirotècnia apagada –i per tant concentrada dins la carrutxa- i la dispersió de veus amb la pirotècnia encesa –i per tant escampant-se al voltant de la maça-, establint-se una relació sinestèsica que posa en plans paral·lels la dispersió visual i la sonora, però també l'absència de foc amb les tímbriques fosques i l'inici de la llum amb l'increment de la diversitat tímbrica.

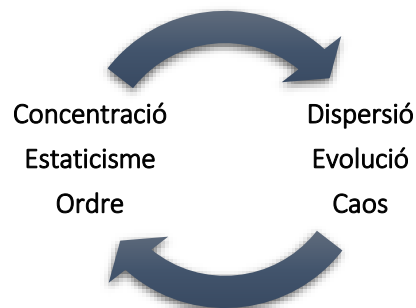


Quan parlàvem del model penedesenc ens referíem a ritmes de tipus marxa tocats a l'uníson, que sens dubte il·lustren la batalla entre el bé i el mal que es representa. En el correfoc, nascut en un context laic i amb un volgut caràcter lúdic, la iconografia que representa les forces del bé desapareix gairebé sempre, i el que es representa deixa de ser una batalla per convertir-se més aviat en la representació d'un infern a la terra. Hi ha un canvi de paradigma que va de la idea

d'infern-exèrcit, que es representa amb l'uníson i la pulsació marcada, a la d'infern-caos, que condueix a un progressiu increment de les veus que ofereix un aire més caòtic i festiu, amb més dispersió i més presència de la síncope. Aquest pas podria conduir a una sèrie de contraposicions que nodririen de simbolisme tant el correfoc com el seu acompanyament musical:



Tot i així, veiem que el comportament no és regular i, durant el correfoc, el temps s'atura de tant en tant per carregar, per fer un lluïment, etc., i, per tant, per modificar cíclicament les pautes de comportament, remetent-nos intermitentment a un sistema de valors diferent.



Depenent de les colles en què ens fixem, els moviments cíclics dels diables o bèsties i els conjunts de percussionistes s'observen de manera més o menys coordinada, i evidentment la coordinació està directament relacionada amb el nivell d'obertura estructural de les peces. En peces estructuralment tancades, presents sobretot en el model pentafònic, la sincronització dels cicles es limita moltes vegades a l'inici de les peces d'obertura del correfoc. En el cas de les colles que funcionen a partir de marques per a estructures obertes, la relació és sovint més present.

Però el més important d'aquest moviment cíclic és que ens condueix, alhora, a un element d'importància cabdal: el caràcter ambivalent del correfoc. El correfoc és fosc i és llum. És por i és diversió. És un nou ritual ancorat en la idea de tradició. És la representació del caos de manera

totalment seqüenciada, ordre dins el desordre. Aquests factors, naturalment, condueixen els tabalers i les tabaleres a una dificultat lògica a l'hora d'abordar racionalment el seu repertori, atès que l'existència d'aquestes dualitats implica, per força, un acompanyament musical amb contradiccions. Això explica en gran mesura les respostes aparentment contradictòries en els qüestionaris, de les quals els mateixos enquestats s'han mostrat conscients durant la recerca, i que no fan més que reflectir l'existència d'elements contraposats que pesen sovint per igual en la concepció de l'infern representat.

Part IV. EL CAOS ORGANITZAT

13. Un món de contradiccions

El caràcter ambivalent del correfoc és present en l'acompanyament musical i en altres elements del ritual, però també resulta molt rellevant quan ens fixem en com aquestes ambivalències, dualitats i contradiccions es mostren inserides en els discursos i en els conflictes a l'hora d'entendre com cal acompanyar musicalment un correfoc. Existeix un ampli consens a l'entorn de la idea que s'està realitzant una representació de l'infern, parlant fins i tot de vegades de "representació del caos", però tots els debats se centren en la necessitat d'assolir acords sobre com es realitza aquesta representació. És a dir, es parteix sovint de la idea que la representació del caos s'ha de dur a terme d'una manera concreta, i per tant s'està debatent sobre com organitzar-lo, sobre com representar ordenadament el desordre. Aquesta contraposició de termes és, de fet, esmentada per Martí (2001) parlant de la festa en si, quan la descriu com un diàleg permanent entre l'espontaneïtat i la planificació, elements als quals també es refereix en termes d'ordre i caos (p. 24-25), però en el cas del correfoc pren unes altres dimensions, perquè el caos és justament el que es vol representar, i la voluntat d'homogeneïtzació condueix reiteradament al conflicte. Però aquesta situació no ha existit sempre o, com a mínim, no sota aquesta aparença, i podríem entendre que la preocupació per l'ordre en la representació simbòlica del caos és, de fet, una característica del correfoc del segle XXI. És en aquest sentit que sentim parlar sovint, actualment, de la necessitat d'una coherència en aquesta representació o, com s'expressa habitualment, en "l'espectacle", però també que es construeixen debats sobre què és adequat i què és inadequat o, fins i tot, què s'hi pot fer i què no.

Tant la documentació com els testimonis orals ens permeten concloure que les actuacions de foc dels primers anys després de la dictadura, ja fossin realitzades abans o després de la data fundacional del Correfoc de la Mercè, es caracteritzaven per una voluntat d'innovació i de distanciament dels referents històrics. Existia la necessitat d'allunyar-se del referent de celebració a la via pública més immediat, amb les "*cornetas y tambores*" repetidament esmentades com a exemple, però també la convicció que la recuperació de la cultura pública pròpia no passava per emular tradicions que, malgrat ésser considerades part de la pròpia cultura, eren percebudes també com un referent propi del catalanisme més conservador, molt vinculat a la religió i mancat del caràcter realment transgressor que s'estava cercant. Especialment a partir de l'entrada a la dècada dels vuitanta, les colles comencen a realitzar una lectura pròpia de què és un grup de foc i com es comporta, adoptant certs elements dels grups de foc dels antics balls de diables, però no totes els mateixos ni de la mateixa manera. Recordem en aquest sentit que no totes les colles toquen el mateix tipus d'instruments, però també anècdotes com la construcció de maces similars a *tomahawks* o, des dels primers anys, la substitució general de la roba de sac, molt relacionada amb l'entorn rural, per abillaments considerats més relacionables amb l'entorn urbà, com la molt emprada roba de treball de tipus granota o les peces de caràcter més modernitzant, així com l'ús de colors vius (Barbet et al., 2019, p.197-223).

Però no tan sols els estris emprats testimonien aquest distanciament, sinó que les pràctiques i actituds prenen també un caràcter clarament diferenciador. Musicalment, les diferències han estat abastament descrites, i és evident una voluntat d'oferir sonoritats diferents que van més enllà de la tria de l'instrument; es fuig del caràcter de marxa i de l'uníson per adoptar sonoritats més diverses i coloristes, amb una progressiva diversificació de les veus i els timbres, però també amb l'absorció des d'altres tradicions musicals i, especialment, de les músiques llatines. Això mateix té la seva correspondència pel que fa a la tasca dels diables, i les danses homogènies dels balls de diables es converteixen sovint, en el cas del correfoc, en un llenguatge corporal que pot prendre diverses formes -ballar, saltar, córrer...-, però molt marcades per un component de llibertat individual i improvisació. L'acte és col·lectiu, però cada diable es relaciona de manera relativament autònoma amb l'entorn, depenent del caràcter de l'individu i del que interpreta que el públic necessita. Així, no és estrany veure un diable que balla abraçat a un grup de participants mentre un altre persegueix per les voreres a algú que s'apartava del foc. Tampoc la utilització d'estrils personalitzats, com llançadors de pirotècnia diferents a les maces, o l'ús de moviments que s'allunyen de la clàssica posició de paraigua d'espurnes sobre el diable, com quan es fa girar la maça sobre el cap o quan es duu a terme la tècnica coneguda com "el cavallet", que simula cavalcar la maça mentre el foc surt pel darrere del diable. Existeix també un acord col·lectiu en

interpretar que, en el moment del seu inici, aquestes novetats actitudinals van ser en gran part degudes a la influència de l'espectacle *Dimonis*, d'Els Comediants, al qual Mercè Saumell (2007) es refereix de la següent manera:

“Mes, en aquest punt, ens interessa remarcar com *Dimonis*, un espectacle de carrer, ha modificat decisivament la tradició de les representacions populars de diables. I cal dir que la proliferació d'aquests grups arreu de Catalunya durant els anys vuitanta va ser increïble i, especialment, a partir de la I Trobada de Diables de l'Arboç, el 1981, i les posteriors trobades que van tenir lloc al Vendrell. Una influència, aquesta, que s'ha fet palesa en l'augment de la participació de públic mitjançant les cercaviles de diables, en l'increment de la pirotècnia (coets xiuladors, sortidors de colors, tranques...) i en la pèrdua gradual de parlaments o «versots», així com de les referències religioses originals (la desaparició dels personatges de L·lucifer, la diablessa, els àngels...) per tendir a la presència genèrica dels dimonis, sense individualitats reconeixedores.”

Però en l'actualitat, i des dels anys propers al canvi de segle, ha sorgit una tendència a l'emmirallament en els antics models, i s'ha apostat en diverses ocasions per la recuperació de velles pràctiques. No es tracta d'un procés exclusiu dels grups de foc, i els moviments retrospectius són també habituals en altres elements festius. Es recuperen instruments i en molts indrets on les pràctiques s'havien adaptat als nous temps aquestes tornen parcialment a la seva antiga aparença, així com es recuperen rituals que havien estat deixats de banda. Però el cas del correfoc resulta cridaner, perquè precisament es tracta d'un ritual que es va construir amb una voluntat clarament diferenciadora, que es va tornar símbol de les noves tradicions metropolitanes justament pel seu caràcter urbà i modernitzant. Actualment, en canvi, és habitual trobar colles que aposten per l'adopció de característiques del model penedesenc pel que fa a l'acompanyament musical, com els timbals de tensió de corda i la membrana de pell, els ritmes tipus marxa a l'uníson, etc., però també pel que a característiques extramusicals, incloent en alguns casos el ball parlat, augmentant el nombre de colles que presenten personatges com L·lucifer i la Diablessa o emulant les danses dels diables de model penedesenc al marge del caràcter -i de la pulsació- de l'acompanyament musical. Aquestes noves tendències, si bé són força evidents en les colles de nova creació, tenen paral·lelismes en la reconstrucció del propi ritual en el cas d'algunes colles veteranes, i veiem per tant com allò que anteriorment havia estat rebutjat per motius ideològics ha mutat el seu significat, convertint-se en ideal a seguir. Tenint en compte el caràcter transgressor que els primers diables barcelonins adjudicaven al correfoc, és inevitable, i necessari, preguntar-se fins a quin punt el retorn a velles pràctiques implica,

ahora, el retorn a vells significats, a les simbologies i funcions que en el seu moment eren rebutjades.

13.1. Integració o desintegració de valors hegemònics

13.1.1. El correfoc com a eina de transgressió

Un bon punt de partida per a la reflexió és l'aparició del mateix concepte de "transgressió" dins la llista de termes que els membres entrevistats de les colles havien de jutjar segons el grau de relació que establien amb el correfoc. Aquest concepte es va incloure, justament, perquè havia sorgit durant les primeres entrevistes i converses amb antics membres de colles o amb membres molt veterans, i partíem de la idea que una major relació establerta entre aquest i el correfoc podia estar tenint correspondència amb una major presència d'aquelles pràctiques que no eren considerades col·lectivament "tradicionals". Aquest ítem no va conduir a conclusions d'aquest tipus a partir de la comparació entre les colles de diferent model, que no presentaven diferències gaire significatives, però sí que es poden considerar reveladors els resultats globals. El concepte de "transgressió" va ser, amb molta diferència, el que va comptar amb menys respostes, amb un 8,9% de qüestionaris en què la pregunta apareixia en blanc. Es tracta d'un cas similar a l'anteriorment descrit en esmentar el concepte d'"obsessió", i en molts casos se'ns va preguntar sobre el sentit de la pregunta o vam poder observar com en parlaven els enquestats i enquestades, però amb una diferència rellevant: si bé en el primer cas hi havia dificultats per establir una relació amb el correfoc, el cas de la "transgressió" passava molt sovint pel desconeixement del significat de la mateixa paraula. És a dir, que el concepte que havíem sentit en diverses ocasions parlant amb les primeres generacions de membres dels grups de foc no forma part, actualment, dels conceptes d'ús habitual de molts dels membres de les colles. Però un cop el terme era definit, ja fos per l'enquestador o per algun altre membre de la colla, era habitual, també, que es reaccionés amb estranyesa. En quant als resultats, la distribució de les respostes va presentar molta dispersió i, si bé van aparèixer puntuacions molt altes, també n'hi havia de molt baixes, amb una mitjana final de 5,54 pel que fa a la relació percebuda entre el correfoc i el concepte de "transgressió".

Aquest darrer factor no és tan estrany si tenim en compte que la relació atribuïda entre el correfoc i el concepte de "política" és, en els resultats globals, de 2,60 en aquesta escala del 0 al 10, i aquesta dada és clau perquè estableix diferències molt clares entre la generació activa mentre es duia a terme la recerca i la generació activa durant els primers anys de correfocs, ja que el discurs d'aquests darrers fa referència sovint a l'alta implicació en la vida política de les

persones que van anar creant les colles, però també al grau en què aquests dos àmbits es vivien de manera relacionada. Aquesta percepció, de fet, era expressada per Josep Fornés, antic membre de la Diabòlica de Gràcia, en una entrevista realitzada el 2017 per la mateixa colla:

“Perdre la por a un correfoc, a una explosió de petards, era com perdre la por a les pistoles de la policia, que també les sentíem en aquella època. (...)

Nosaltres fèiem perdre la por, i el fet de transgredir d’aquesta manera ens feia creure que fèiem una cosa important, encara que semblava un joc. No era cap tonteria, i alguns ho sabíem. Per això ara encara ens fan la punyeta amb normatives com la del civisme, com la del foc... Tot això són maneres de frenar la festa, i la festa imposa un nou ordre de fer les coses. Trobem a faltar avui en dia que la gent que ho feu -integrants de les colles de diables- en sigueu conscients. Les colles d’avui en dia han fet una involució, una regressió tan bèstia que en un moment determinat no siguin conscients de què porten entre mans.” (Diabòlica de Gràcia, 2017)

Tot condueix a considerar que existeix, per tant, un canvi notable pel que fa a la percepció de les funcions que compleix el correfoc en relació amb el seu entorn. Com avançàvem, les entrevistes i converses han mostrat com els membres de les colles són sovint conscients d’algunes d’aquestes funcions, i podem concloure, per exemple, que existeix una consciència de la tasca desenvolupada pel que fa a la construcció identitària en un sentit etnicitari, de catalanitat, però també d’una funció cohesionadora de la comunitat no tan sols dins de la colla, sinó també a través del teixit associatiu del qual aquesta participa. Ara bé, la percepció d’aquest tipus de rituals com a eines d’empoderació i de transformació de la societat des d’altres perspectives sembla haver quedat molt diluïda, i cal preguntar-se per què s’han produït els canvis, en quin grau i si aquesta percepció dels propis membres de les colles implica, alhora, un canvi real en les funcions acomplertes.

13.1.2. La representació d’una cosmovisió

Anteriorment, en citar Mercè Saumell, hem vist com es referia als nous models de balls de diables parlant d’una “presència genèrica dels dimonis, sense individualitats reconeixedores”. Sens dubte, aquest és un tret diferenciador clar entre el model barceloní de ball de diables -el correfoc- i el del model penedesenc. No ho seria en el cas de l’anomenat model Baix Camp, que històricament s’ha construït a partir de la iniciativa individual -gairebé ens hi podríem referir com a privada- i per tant tampoc s’organitza a partir de personatges. Tenint en compte que el correfoc s’inicia des del desig de crear alternatives als models imperants de festa durant el franquisme, és obvi que la representació dels diables com a iguals gaudeix d’un simbolisme especial i, malgrat

s'atribueixi aquest tret a la influència de l'espectacle d'Els Comediants, el fet que un gran nombre les colles s'hi adherissin insinua un interès per crear un nou ritual de tarannà visiblement democratitzador. Amb la desaparició dels personatges desapareix també la jerarquització, i el resultat és el de la transmissió d'una idea de funcionament horitzontal on, a més, es reben amb alegria també les actituds individuals espontànies perquè, malgrat el projecte és col·lectiu, la llibertat individual en el moment de treballar junts és part del camí. Aquesta voluntat de llibertat individual és, com hem dit, visible en el tarannà dels diables durant les actuacions, però els testimonis han revelat que aquesta també tenia molta presència en el que s'esdevenia fora de les actuacions públiques, i moltes narracions sobre com es van anar construint les primeres colles fan referència a aspectes de cada entitat que són fruit, de fet, d'iniciatives individuals, com en el cas del disseny de l'abillament, la construcció de les eines, etc.

En tot cas, i malgrat també hi ha en els primers anys colles que aposten per conservar els personatges, en gairebé tots els casos aquests passen a un pla més secundari. El ball parlat desapareix, i per tant Llucifer no té un paper tan central. Alhora, en desaparèixer els àngels i Sant Miquel, i amb ells la representació de la lluita entre el bé i el mal, els diables esdevenen més clarament representants del poble, com veiem quan es reciten els versots, però també quan es representen a si mateixos com un col·lectiu on tothom té el mateix valor. Pel que fa a aquest aspecte, les colles de foc d'aquesta zona geogràfica resulten un fet singular, perquè en el cas de la resta d'elements de l'anomenada "cultura popular" existeixen normalment representacions de relacions totalment jerarquitzades -com en el cas dels castells- o de figures d'autoritat o que la simbolitzen -com en el cas de molts gegants o altres figures, com les àligues. En un sentit similar, Noyes (2003) es refereix als plens berguedans com "*the comparsa of the new democratic order*" (p.75), distingint-la de la resta d'elements festius de la Patum pel fet que és precisament la que representa un col·lectiu no jerarquitzat, malgrat cal tenir en compte que la mateixa autora adverteix que aquesta representació no es correspon amb la realitat, perquè la possibilitat de participar com a ple a la Patum depèn d'invitacions individualitzades i per tant no és a l'abast de tothom. Tot i així, el cas presenta clars paral·lelismes, perquè l'ordre dels elements apareix igualment jerarquitzat, especialment quan es realitzen cercaviles, de manera que a la zona de la nostra recerca els gegants acostumen a encapçalar els seguicis, normalment precedits tan sols per figures que representin més clarament l'autoritat, si és que aquestes hi són. Per contra, les colles de foc acostumen a tancar la formació, de manera que la representació de l'ordre i de l'autoritat es presenta sempre precedint la del desordre i el caos o, si es vol, la de les relacions no jerarquitzades i menys cenyides, com a mínim en aparença, a protocols.

Durant els darrers anys, però, aquest aspecte de la representació que podríem considerar democratitzador ha anat variant, i hem pogut observar durant la mateixa recerca com moltes colles han anat recuperant, o adoptant en el cas de les que mai n'havien tingut, els personatges. Cada cop més la missió de subjectar els grans ceptrots ha tornat a recaure en personatges singularitzats a partir de la roba utilitzada, normalment representant el personatge de Llucifer. També aquest personatge, i sovint el de la Diablessa, han recuperat protagonisme en els versots en el cas de les colles que els celebren, i en el cas de les entitats que han volgut recuperar recentment el ball parlat, amb la corresponent confrontació entre el bé i el mal, la importància dels personatges diferenciats és més que evident. Però no és el dels diables un cas aïllat, i en la resta d'elements festius s'endevinen moviments cap a una major representació de relacions jeràrquiques i de figures de poder. Podem parlar de colles de foc que han fet esforços per dotar la seva bèstia i allò que l'envolta d'un caràcter que de vegades es descriu com a "solemne", però també de la creació de colles al voltant de noves figures que tenen un coneguda funció de representació de l'autoritat. Seria el cas, per exemple, de la construcció d'àligues -com la de l'Hospitalet de Llobregat o la de Gràcia, totes dues actives des de 2018- en una zona on mai havien despertat especial interès a excepció dels casos de les recuperacions de la de Barcelona el 1989 i la de Badalona el 1998.

D'una manera similar, i tal com ja havíem avançat, durant les dues darreres dècades ha despertat molt interès la creació de protocols festius, que solidifiquen els rituals establint quins elements han de participar en cada celebració i quins no, però també en quin ordre apareixeran i, sovint, com es duu a terme l'actuació, com quan s'inclou en el protocol quina dansa es realitza, quina peça musical es toca o amb quina instrumentació. És a dir, que en certa manera la voluntat d'exaltació de la llibertat ha anat essent substituïda per un interès força evident per la cerca de l'ordre, força estès en tot tipus de colles i que en el cas dels grups de foc es tradueix en aquesta tornada a velles pràctiques i en un reclam d'aparició regular per fer les coses "ben fetes", "com s'ha fet sempre" o, com s'expressa normalment, de "conservar el patrimoni" i fer-ho a la manera "tradicional". Es busca, certament, posar ordre a la representació del caos, i aquesta voluntat es tradueix en accions que remetent a valors diferents, que s'allunyen de la intenció de transgressió d'allò establert per acostar-se a una cosmovisió molt més propera als ideals de la Renaixença anteriorment descrits. Així, fa aparició l'exaltació del passat, la voluntat per mantenir els vells costums, la idealització de les pràctiques relacionables amb entorns rurals, la recuperació d'elements vinculats a la religió i la prioritització de conceptes com el de "patrimoni" i "herència" per davant d'altres com els de "participació" o "transgressió".

Aquesta virada des de l'interès per la transgressió cap a l'interès per l'ordre i la conservació és una tendència general, però que, com és evident, no es presenta de manera homogènia, i serà més o menys clara segons en quina celebració, quina colla i fins i tot quin membre de cada colla ens fixem, Tot i així, aquest factor és clau per comprendre els conflictes sorgits entre colles i, de manera molt especial, pel que fa als seus acompanyaments musicals. És en l'acompanyament musical, precisament, on els comportaments dels membres de cada colla semblen més diversificats i, si bé és evident que tots els grups de foc presenten diferències diverses i de diferent naturalesa pel que fa als *modus operandi*, el cas dels conjunts de percussionistes és molt més fàcilment còpsable, per les clares diferències sonores, en una primera observació per part nostra, del públic o de qualsevol membre de qualsevol altra colla. Ara bé, aquestes diferències han conduït al conflicte a mida que s'ha accentuat l'interès per la conservació o recuperació de les pràctiques considerades patrimonials, la qual cosa explica l'oposició frontal al model parabrasiler i no al pentafònic. Les característiques de cap dels dos coincideixen amb el que normalment s'entendria com a "tradicional", però en el moment en què l'interès per la tradició en el repertori i la instrumentació es fa present, el pentafònic ja era assimilable com a vàlid, atès que el corpus principal de patrons rítmics i els instruments ja tenien presència als correfocs des d'uns anys abans, precisament a causa de l'actitud transgressora de les primeres colles. És a dir, que la voluntat de fugir de la norma dels primers tabalers va derivar en un model pentafònic que actualment és considerat per molts tabalers actuals com la norma a seguir, i el resultat de la transgressió inicial esdevé un dogma que condueix a conflictes quan aquest no és obeït.

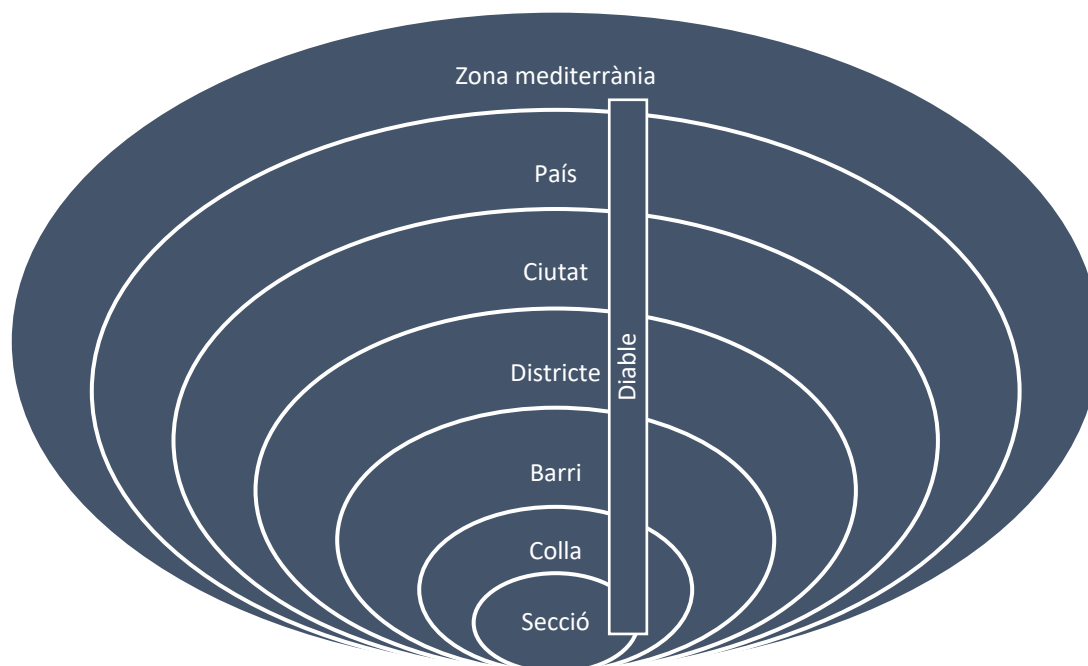
Però el caràcter ambivalent de tot el fenomen ens condueix també a l'observació que els diferents models d'acompanyament aporten a la representació diferents significats pel que fa a la organització jeràrquica, malgrat en aquest cas a partir de relacions que podríem considerar inverses. Si bé advertíem que la reincorporació de personatges identificables en el correfoc conduïa simbòlicament a una major jerarquització, i per tant a una naturalització de les estructures jeràrquiques i de les relacions de poder, el cert és que això també ha passat pel que fa als conjunts que s'ocupen de l'acompanyament musical. En aquest cas, el model neopenedesenc, tot i estar basat en una tradició en què la jerarquització és clara, és de fet el que presenta els tabalers en un plànol més igualitari, atès que tots toquen normalment els mateixos patrons amb els mateixos instruments, i només podem percebre relacions jeràrquiques quan un dels membres exerceix en algun moment la tasca de dirigir. Mentrestant, els models pentafònics i parabrasiler han anat amb els anys presentant estructures visiblement jerarquitzades, amb uns instruments de caràcter solista i en què l'ús d'un o altre instrument és molt fàcilment relacionable amb les relacions de poder que es donen entre els mateixos tabalers i tabaleres, com a mínim

durant les actuacions i fàcilment extrapolables als assajos, malgrat no necessàriament en altres àmbits del funcionament intern. Així, el model pentafònic presenta una estructura força piramidal, amb lideratge clar des de les primeres línies, malgrat aquest lideratge pot estar repartit de diferents maneres. En el cas del model parabrasiler el més habitual és que presenti un sol líder que, a més, tendeix a destacar de manera molt clara tant pel caràcter notablement solista com per les actituds, que no tan sols no amaguen, sinó que sovint exhibeixen, la posició de poder. És a dir que, si bé l'acostament a pràctiques antigues per part de la resta de la colla comporta una major jerarquització en la representació, el cas dels acompanyaments musicals és en certa manera l'invers.

Hem de subratllar que aquest caràcter jerarquitzant que presenten la major part de les formacions entra molt en contradicció amb els funcionaments interns de també la major part d'aquestes. Com havíem explicat, el més habitual és que el funcionament intern d'aquests grups tendeixi en un grau alt a l'horitzontalitat, de manera que es produeix, altre cop, una oposició clara de significats, perquè s'aposta per un tarannà de caràcter assembleari en la presa de decisions mentre es preparen actuacions on el repertori, el repartiment d'instruments i la posada en escena presenten una tendència molt clara a les relacions jeràrquiques. Es tracta d'una situació paradoxal, però habitual i observada en moltes colles i que, a més, podem concloure que és la gènesi de gran part dels conflictes interns greus i crisis de funcionament als quals s'enfronten, de les quals ja havíem avançat que la distribució de cotes de poder n'és un origen recurrent.

13.1.3. El sentiment de pertinença

Existeix en l'àmbit de les colles una funció clara de cohesió social, de construcció de la comunitat al voltant de la participació en la vida de l'entitat, però també en l'acció al carrer i l'actuació pública. És, aquesta, una altra funció de la qual mostren sovint un coneixement explícit, i així ho expressen de vegades, però és important puntualitzar que aquesta creació del sentiment de pertinença té lloc a nivells molt diferents que, alhora, mostren diferents intensitats i estableixen relacions diferents entre col·lectius. Així, el tabaler o la tabalera s'identifiquen amb la seva formació, però també en diferents nivells amb la colla, el barri, i successivament amb zones geogràfiques o culturals més àmplies. Alhora, existeix de manera molt clara un sentiment de pertinença al col·lectiu dels grups de foc, de vegades expressat en forma de sinècdoc amb el terme genèric de "diablers". Si la tradició dels grups de foc parteix de la representació del mal, en certa manera tothom que hi participa és diable encara que toqui un instrument o s'ocupi d'una bèstia de foc, i en aquest sentit es construeix un sentiment de pertinença que creua transversalment la resta de capes identitàries:



La colla com a nucli socialitzador

Ja hem esmentat, en parlar de les motivacions que condueixen els membres dels conjunts de percussió a formar-ne part, com aquests funcionen de manera clara com un espai de socialització, i que aquesta funció del grup forma part tant dels motius per arribar-hi com dels motius per quedar-s'hi. També hem vist com els tabalers i tabaleres es refereixen al propi conjunt en termes de família, i la nostra percepció és que en certa manera funciona com a tal. Les amistats són clares i mantenen el grup unit, però això no treu que el funcionament dista del d'un grup d'amics convencional en el sentit que, quan algú s'hi inclou, no escull d'un en un amb qui treballa i amb qui no, i tampoc és rar que sorgeixin hi conflictes o enemistats de llarga durada. A un altre nivell, la totalitat de la colla funciona de manera similar, tot i que en un grau diferent i d'una manera que podríem comparar amb les diferències entre la totalitat de la família i la família nuclear, en el sentit que, malgrat existeix una cohesió al voltant de la colla com a grup, els conjunts de tabalers i tabaleres conviuen de manera més estreta, tendeixen a una major relació en activitats lúdiques alienes a la colla i es defensen com a col·lectiu diferenciat quan sorgeixen conflictes dins d'aquesta. Ara bé, la identificació amb la colla acostuma també a ser forta i evident, subratllada sovint de manera força explícita en els crits o càntics que apareixen enmig de les peces del repertori, però també perfectament observable en la manera de relacionar-s'hi, en les referències durant les converses o, cal dir-ho, en les hostilitats reals o simbòliques cap a altres colles.

Les hostilitats envers les colles veïnes són un element recurrent, i és habitual sentir referències a conflictes històrics entre entitats que, passades unes generacions, poden ressorgir de tant en tant a les converses. Part de la mateixa història de les colles, com els seus naixements, es deu precisament a aquests fets, i en aquest sentit és important no oblidar que moltes d'elles s'han creat, precisament, a partir de conflictes de caire intern que van acabar en escissions. D'altra banda, diferències en els tarannàs o maneres de relacionar-se amb l'entorn provoquen de vegades desavinences de magnituds diferents, tot i que aquestes diferències poden ser tan reals com imaginades, i en aquest sentit cal dir que existeix també una tendència clara a la caricaturització de la colla veïna: hi ha la colla que va a la seva, la que "van de superiors", la que "fa la pilota" a l'Ajuntament per aconseguir pressupost, la dels "carques", etc. Evidentment, gairebé sempre aquests estigmes tenen origen en comportaments concrets de les entitats o de persones concretes, però presenten una tendència clara a prolongar-se en el temps i a extrapolar-se a la totalitat de la colla, la qual cosa condueix sovint a nous conflictes que, tot i no ser habitualment oberts, sí que generen de vegades un ambient de discretes hostilitats que sovint són observables tan sols en la vida interna de cada colla. Cal dir, però, que part d'aquests conflictes són merament simbòlics en el sentit que se sap que no estan construïts sobre informació real. En aquest sentit es fa sovint broma amb els tòpics construïts i, en el cas d'aquests, són més sovint utilitzats directament contra membres de l'altra colla. En certa manera podríem parlar d'un joc en el qual participa gran part del col·lectiu, malgrat això pugui conduir a conflictes en no ésser concebut com a tal per tothom.

En certa manera, el conflicte amb la colla veïna sembla ser una eina necessària perquè col·labora en la construcció d'una imatge que diferencia el propi grup de l'altre, de manera que el rebuig a allò aliè contribueix a la reafirmació d'allò propi. Es tracta, sens dubte, d'un aspecte del comportament dels membres de les entitats que requereix d'un cert equilibri i que, quan es desajusta, pot conduir a conflictes de més abast, però on juguen un paper important les agrupacions i federacions que tenen com a objectiu coordinar el treball de les colles. En certa manera, i més enllà dels objectius que cada una d'aquestes agrupacions considera els propis, aquestes funcionen també com un sistema d'aliances. Aquests òrgans -ja funcionin a nivell de barri, de districte o de ciutat...- esdevenen un element equilibrador, perquè mentre es manté entre grups un nivell de conflicte -d'un o altre grau, explícit o implícit, imaginari o real- que col·labora en la construcció de la identitat pròpia, la feina conjunta obliga a una entesa i a un reconeixement de l'altre com a igual, i de retruc al sentiment de pertinença a un col·lectiu més gran. Ara bé, quan aquests òrgans no aconseguen funcionar a tal efecte, per exemple quan les colles no perceben aquesta relació d'igualtat o no de la mateixa manera, el joc d'equilibris es

desestabilitza i entra en crisi, d'una manera molt similar a com passa en els funcionaments interns de les mateixes colles.

També és important deixar constància que existeixen altres elements equilibradors en aquestes relacions, com les relacions personals, i és evident que quan existeixen relacions personals properes entre membres de colles diferents l'equilibri entre l'autoafirmació i el respecte mutu és més senzill. A més, les observacions permeten afirmar amb claredat que aquest equilibri és significativament més fàcil en el cas de les colles que comparteixen o han compartit membres. Si anteriorment parlàvem d'un paper de la colla similar al de la família, el fet de compartir membres sembla complir una funció força similar a la del matrimoni, en el sentit que aquest "parentiu" constitueix en certa manera una aliança que pot conduir a la confiança mútua i, implícitament, a un pacte de no agressió.

De la identitat de barri a la identitat de país

Juntament amb el sentiment de pertinença al propi grup o colla, existeix també una creació d'identitat vinculada al territori i que podem considerar de diversos nivells, però on dos d'ells es s'endevinen de clara importància: el de barri i el de la catalanitat. El segon és segurament el que es percep més nítidament des de les mateixes colles, i les converses amb els seus membres deixen entreveure el coneixement d'una funció de cohesió social al voltant de la idea de catalanitat. El de barri rarament és esmentat, però sembla d'una importància cabdal si jutgem a partir de la manera que tenen de relacionar-s'hi, i per tant podríem considerar que forma part en certa manera del coneixement implícit.

La importància del sentiment de pertinença al barri en les colles de les grans ciutats és evident només que ens fixem en el seu nom. No existeixen, per exemple, uns "Diables de Barcelona". Tampoc uns Diables de l'Hospitalet, tot i que així es va anomenar la primera colla de la ciutat i, més endavant, i a mida que van anar sorgint colles vinculades a diferents barris, aquesta va acabar desapareixent. A la major part de municipis de Catalunya, la colla acostuma a incloure el nom de la població, però en la zona en què ens estem fixant en aquesta recerca la tendència no és aquesta. A més, és important tenir en compte que les colles de les ciutats més poblades, i més a mida que han anat passant els anys, han tendit també a evitar els noms relacionables amb districtes administratius per passar a incloure el del barri com a unitat geogràfica que els identifica: els Bocs de Can Rosés, FarróFoc, el Mercadal Infernal, la Congregació Diabòlica del Congrés, etc. És clar que aquesta tendència es dilueix a mida que ens fixem en municipis més petits, com en el cas de Santa Coloma de Gramenet o Sant Adrià de Besòs. També a Badalona hi tenim els Diables de Badalona, però no sense que posteriorment hagin aparegut colles com els Diables de La Salut.

Noms a banda, existeix una tendència també creixent a potenciar singularitats atribuïdes al barri en crear la identitat i imatge de la pròpia colla. Ho podem observar de vegades en l'abillament, logotips o estris, però segurament l'exemple més evident el tindriem en la constant creació de bèsties de foc, en què la major importància atorgada a l'àmbit de barri ha anat influint en la creació del nou imaginari. Així com en els primers anys era habitual que cada colla creés, sempre amb les seves singularitats, el seu propi drac a partir de referents externs -com el Drac de Sarrià, el de Gràcia o el de Poblenou-, cada cop ha estat més freqüent que les colles cerquessin referents locals, ja sigui a partir de dracs amb característiques que els identifiquen amb la zona -com el Guardià de les Corts o el Gaudiamus del Coll, ambdós basats en obres de Gaudí ubicades en els seus respectius barris- o a partir de la referència a aquells que en algun moment han estat els propis "monstres" de cada indret -la Rata de Bellvitge, la Mosca de Santa Eulàlia, el Mosquit Tigre de Can Baró, etc.

Es construeix, així, un identitat al voltant del concepte de barri que és molt transparent pel que fa al nom de l'entitat i a la simbologia de la concepció estètica, però que es tradueix també en una prioritització clara de la participació en activitats de barri, ja sigui a través d'actuacions o, com passa sovint, en la participació en projectes de diferent naturalesa on el teixit associatiu de barri hi juga un paper cabdal, de manera que es col·labora per fer avançar projectes, però també és crea una percepció de col·lectiu cohesionat que s'estén tant als membres de les entitats com a la resta de la població quan participa en qualsevol d'aquestes propostes, encara que sigui com a mers espectadors. En aquest sentit, cal fer notar que els grups de foc, així com els grups de percussió independents i la resta d'entitats que es relacionen amb aquesta vida de barri, funcionen com un moviment d'oposició a una administració que, pel que fa al funcionament, prioritza clarament els límits administratius de districte o de ciutat, la qual cosa obliga normalment les entitats a organitzar-se legalment a través d'agrupacions que se centren precisament en fer de front comú en aquests àmbits, especialment el de districte. La relació de barri, en canvi, evoluciona d'una manera més orgànica, a partir de propostes o accions en les quals les relacions personals i les iniciatives concretes condueixen a col·laboracions que poden ser més o menys duradores i que poden anar-se substituint les unes a les altres.

De la mateixa manera que passa amb la identificació amb el districte, la identificació de la colla amb la ciutat és més dèbil a mida que parlem de municipis més grans. El cas paradigmàtic seria el de Barcelona, on celebracions com el Correfoc de la Mercè desperten sovint recels en els membres de les colles, ja sigui per considerar que es tracta d'una festa que anonimitza el ciutadà, perquè s'interpreta que és més una festa que organitza l'Ajuntament que no pas els veïns o perquè es viu més com una atracció turística que com una veritable celebració de la ciutat. En

aquest cas, a més, és força general una sensació expressada segons la qual els actes de foc de la Mercè són, en el fons, actes de foc de la zona de Ciutat Vella, atès que tots ells es realitzen al casc antic de la ciutat, i segurament per aquest motiu és tan evident que les colles d'aquesta zona els senten més com a propis que les colles de la resta de barris.

Pel que fa a la resta d'àmbits geogràfics, i a mida que anem ampliant zones, funcionen merament com a àmbits administratius, i la vida diària de les colles no es relaciona en absolut amb àmbits com els de comarca, vegueria, diputació, o província, essent aquests conceptes els que només afecten unes poques persones quan es relacionen amb les administracions. Pel que fa a l'àmbit de Catalunya, també resulta totalment irrellevant des del punt de vista de l'afectació en la vida diària de les colles, i pocs són els membres de colles que s'han de relacionar, per exemple, amb òrgans de la Generalitat, però en aquest cas sí que ens trobem en un àmbit que, tot i que no implica un treball de coordinació directa, sí que pren un gran sentit simbòlic. Juntament amb el sentiment de colla o de barri, íntimament relacionats, existeix i s'expressa en tots els grups, malgrat aquesta expressió pugui adoptar diferents formes, un sentiment profund de pertinença a un àmbit que es pot expressar de moltes maneres: país, Catalunya, Països Catalans, "la nostra cultura", etc. En tot cas, ens estem referint a un sentiment de pertinença a l'àmbit geogràfic que normalment inclou totes les zones de parla catalana i en què apareix com a element comú el binomi diable-pirotècnia com a element festiu.

Del patrimoni-festa al patrimoni-objecte

La identificació dels rituals que relacionen imatgeria maligna i pirotècnia amb la catalanitat és tan clara com central en la recerca que ens ocupa. Es parteix sempre del pressupòsit que els rituals que contenen diables i bèsties fogueres formen part d'aquesta identitat, un element del patrimoni immaterial que cal protegir i conservar. El que no és tan clar, però, és com s'ha de dur a terme aquesta protecció, perquè des de l'inici de la recuperació dels rituals vinculats als diables durant els anys vuitanta la perspectiva ha estat mutable. No hi ha cap dubte que els diables de les primeres colles compartien aquesta identificació, i és per això que es va absorbir la figura del diable cremador i la dels dracs, que suposava una alternativa a les propostes culturals de l'època, però també una declaració d'intencions en sortir d'una època en què la negació de la catalanitat en la cultura pública havia estat evident. Ara bé, es recupera el diable cremador perquè es considera part de la identitat, però les formes es trenquen, perquè el que cal és que els nous rituals condueixin a la participació ciutadana. Així, el que importa és fonamentalment el ritual, proposar una nova manera de fer festa, i les formes i els estris es transformen, de vegades de manera clarament volguda, per posar èmfasi en la manera com la ciutadania es relaciona durant el ritual. En aquest sentit, l'element patrimonial posat en primer terme és el de la participació

ciudadana al voltant de la tradició de diables i bèsties. Com hem dit, però, els anys modelen les prioritats, i en els darrers anys s'observa una creixent fixació en les formes i en els objectes com a parts constituents del patrimoni. Així, elements que es consideraven merament accessoris es converteixen en protagonistes quan es parla de la "tradició de diables", i l'interès se centra més en objectes que poden ser o no materials: l'instrument i les seves característiques organològiques, l'objecte sonor, etc.

Aquest procés, com hem dit, forma part d'un tot més extens que inclou altres rituals vinculats a la idea de catalanitat, però condueix especialment al conflicte en els que més s'havien volgut adaptar als nous temps. En el cas del correfoc, a més, s'havia potenciat des d'un inici l'aspecte heterogeni del ritual, justament perquè la identitat de colla i de barri havien conduït les entitats pel camí de l'autosingularització. D'aquesta manera, així com es percebien per exemple unes pràctiques comunes en els balls de diables de models més antics, i malgrat algunes més reals que d'altres, els diables vinculats al concepte de correfoc no presenten característiques comunes, per exemple, en el cas de l'acompanyament musical. Per tant, quan s'inicia l'interès per un so "tradicional", el model barceloní no compta amb un model d'acompanyament, sinó amb diversos i tampoc homogenis. Per tant, quan l'interès per un sentiment etnicitari concret condueix a cercar un referent, l'únic model d'acompanyament musical que conté les volgudes característiques d'autenticitat, genuïnitat i antiguitat és el model penedesenc. És a dir, el model pres com a referència és justament el model que s'havia rebutjat. És cert que el model penedesenc és, també ara i a excepció d'algunes poques colles, rebutjat de manera prou clara, si bé per altres motius relacionats amb el caràcter -per ser "avorrit", per exemple-, però també que la seva presència, o la del que nosaltres anomenem model neopenedesenc, en algunes colles és sovint celebrada. Alhora, el fet que no es retorni al model penedesenc no comporta que el fet de prendre'l com a referent de tradicionalitat no afecti les colles. Al contrari, ha despertat una pugna per trobar en els propis models d'acompanyament característiques que siguin d'una o altra manera relacionables amb les velles pràctiques, la qual cosa ha conduït, com hem descrit anteriorment, a una modelació de la memòria que en pugui fer referència, però també a tots els conflictes que han derivat d'aquesta alteració.

D'altra banda, el canvi de paradigma a l'hora de concebre quin és el centre d'interès patrimonial posa en qüestió les mateixes funcions que s'estaven desenvolupant, perquè que l'interès per la genuïnitat i l'autenticitat en les tradicions, a banda de remetre a antics valors, contribueix també al manteniment d'una idea d'identitat etnicitària pura. És a dir, si es jutja la salut del patrimoni immaterial a partir de paràmetres de puresa, de l'absència teòrica de contaminacions culturals externes, i aquest patrimoni es relaciona estretament amb la idea d'identitat etnicitària, en

aquest cas de catalanitat, és evident que el caràcter sancionador contra les pràctiques considerades impures -no tradicionals, no legítimes, a la fi no catalanes, malgrat no s'expressi d'aquesta manera- remet també a la idea de catalanitats pures o impures. La cerca de puresa en les pràctiques, per tant, és una arma de doble tall perquè, si bé remet a una idea de catalanitat molt concreta, aquesta resulta profundament essencialista i a la força excloent, negant altres possibles catalanitats. Cal tenir en compte, a més, que l'àmbit dels grups de foc s'ha nodrit històricament de població migrada o descendent d'una generació migrada, que lògicament no se sentiran interpel·lats per una idea d'identitat pura i, per tant, tampoc de tradició pura, i que ha tingut a les colles de foc un espai per construir noves maneres de relacionar-se amb la catalanitat. Al respecte, hem de subratllar la gran proliferació de colles, ja des dels primers anys, a poblacions de l'àrea metropolitana de Barcelona en què la quantitat població provinent d'altres indrets ha estat històricament alta, però també és important observar com des dels primers anys s'han hibridat maneres de relacionar-se musicalment amb el fet festiu, per exemple reaprofitant instruments que s'havien utilitzat en bandes.

És a dir, que durant anys les colles de foc s'han anat creant i autoconcebent a partir de les característiques culturals i socials del seu entorn immediat, la qual cosa ha permès a individus molt diversos construir un entorn on desenvolupar el sentiment de pertinença, i per això els clams per l'eliminació d'algunes maneres d'expressar la catalanitat, així com el pas d'una actitud integradora a una que en molts casos es mostra sancionadora o depuradora, aboquen repetidament al conflicte. Ara bé, no es tracta en aquest cas d'un conflicte obert on diferents col·lectius s'enfronten dialècticament en igualtat de condicions, perquè ja hem vist com l'entorn i la tendència a posar l'objecte concret i la puresa al centre de l'interès patrimonial és acompanyat per certa actitud de submissió per part de qui participa d'allò que se sanciona. S'accepta un discurs segons el qual hi ha maneres correctes i incorrectes de dur a terme la tasca, i s'assumeix que el *modus operandi* propi és incorrecte. Se celebra, per tant, allò "tradicional", s'assimila com a vàlida la narrativa i s'assumeix la participació en allò considerat "no tradicional" com un defecte propi al qual no se sap posar solució. Es tracta, per tant, d'una relació de poder d'un col·lectiu sobre un altre vertebrada a partir d'un discurs que, malgrat creiem que no és majoritari, sí que és hegemònic, en estar inserit en un relat molt concret sobre què són la tradició, el patrimoni cultural i la identitat. Malgrat que la lluita identitària, en termes de catalanitat, és percebuda com un contrapoder, com un gest revolucionari envers un estat que es percep com a més poderós i hostil, en aquest context és força clar que el resultat és el d'un discurs catalanista de tarannà conservador, que cerca l'homogeneïtzació cultural a partir d'una idealització del passat que remet insistentment a vells ordres. Es deixa sovint de banda, per tant, una participació ciutadana que

antigament era el centre d'interès indiscutible, atès que moltes vegades es prefereix evitar que grups o colles amb característiques concretes participin de la festa abans que ho facin desobeïnt aquests ideals.

Més endavant reprendrem aquest tema en parlar del funcionament del sistema de models, però no podem abandonar aquest capítol sense fer referència a una aportació de Josep Martí (2001) en referència, precisament, a les relacions entre festa i integració cultural. En parlar sobre elles, Martí dedica esforços no només a explicar la importància del paper de la festa com a element d'integració per a la població nouvinguda, sinó també a subratllar que la participació d'aquest col·lectiu en el fet festiu és notablement escassa, la qual cosa estaria testimoniant deficiències en la tasca d'integració d'aquestes persones. Martí també esmenta que la població a la qual es refereix -centrant-se de manera força clara en la d'origen extracomunitari- ha tingut poc temps per ser integrada plenament, i que si la tasca es realitza correctament hauria de ser perceptible una gran diferència un cop passada una generació més. Tenint en compte la data del seu text - 2001- i les dades recopilades durant el nostre treball de camp, sembla clar que alguna cosa no ha funcionat, com a mínim pel que fa a la participació en el tipus d'entitats de les quals estem parlant, i és possible que una creixent fixació en la genuïtat pel que fa al fet festiu estigui esdevenint una de les peces de l'engranatge que treballen en contra de la integració de certs grups socials.

13.1.4. Qüestions de gènere

Un cop hem començat a parlar de relacions de poder, és clar que cal dedicar també unes línies a aquestes en relació amb el gènere, ja que la contribució de l'objecte de la recerca en el sistema sociocultural pel que fa a aquest aspecte es mostra, també en aquest tema, ambivalent, canviant segons la perspectiva adoptada i la profunditat amb què s'observa. Ja d'entrada, el nou model de ball de diables iniciat a Barcelona va suposar grans avenços en la igualtat de gènere, perquè va prendre com a model un ritual que tradicionalment era de domini masculí, però obrint-lo a les dones des dels primers anys. El cert és que no va ser així en totes les colles i això va conduir a algunes disputes, però en un temps relativament curt totes les colles barcelonines van esdevenir mixtes, una fita que encara no ha estat totalment assolida en el cas del model penedesenc. D'altra banda, és clara una gran preocupació d'aquest col·lectiu per qüestions vinculades a la igualtat de gènere, la qual cosa hem vist en la implicació o organització d'esdeveniments relacionats amb aquest tema, en converses o debats interns o en el fet que aquestes colles han estat de les primeres a sumar-se a iniciatives com la d'establir, en els esdeveniments autoorganitzats, mecanismes per prevenir agressions sexuals, com els anomenats Punts Liles. Pel que fa a l'acompanyament musical, ja hem avançat que també es mostra com una eina de grans avenços

pel que fa a la igualtat de gènere, perquè precisament la percussió amb baqueta ha estat històricament associada, en el nostre entorn cultural, al gènere masculí, mentre que el gènere femení és ara lleugerament superior en quantitat en els conjunts de percussió, amb un 56,4% de presència pel que fa a la nostra recerca.

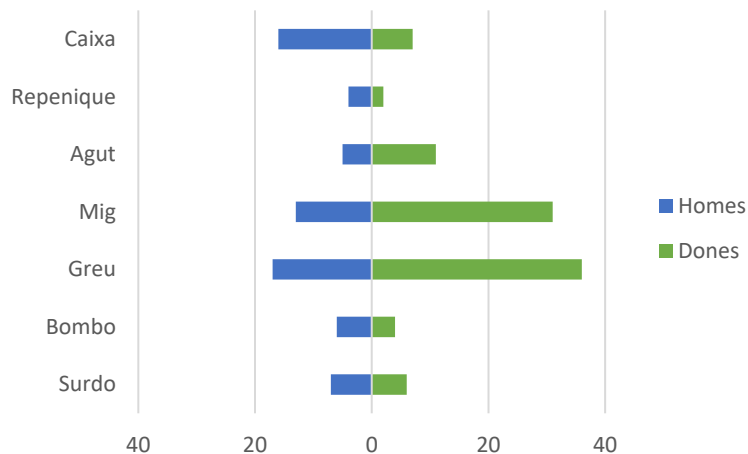
Així, aquest àmbit ha suposat un avenç en oferir una via d'entrada a la interpretació d'instruments tradicionalment masculinitzats, però no vol dir això que no hi hagi dades que ens apunten a aspectes a millorar o, fins i tot, que puguin estar jugant en contra, potenciant les relacions de poder basades en el gènere. Hem de recordar, per exemple, que estem parlant d'un àmbit d'activitat principalment *amateur*, i que per tant la presència a les colles no implica necessàriament una major facilitat per l'accés a un àmbit professionalitzat. És cert que sabem de dones percussionistes que s'han professionalitzat a partir d'un primer contacte amb la percussió vinculat a les colles, però en tot cas sembla clar que el canvi viscut a les colles no té un reflex proporcional fora d'elles. Si bé no podem esperar que el que passa a les colles provoqui un canvi clar en la totalitat del seu entorn, també és cert que algunes inèrcies poden també estar-lo frenant, i una d'aquestes inèrcies és, sens dubte, la distribució dels instruments, que resulta visiblement irregular. En alguns d'aquests instruments hi podem observar força paritat, però altres presenten grans biaixos de gènere que, malgrat els descriurem amb dades concretes extretes dels nostres qüestionaris, són copsables amb una senzilla observació a qualsevol esdeveniment que reuneixi unes quantes formacions.

Una de les dades més rellevants és el baix percentatge de dones que toquen instruments de caràcter clarament solista o improvisatori. En el model parabrasiler, per exemple, la presència femenina al *repenique* seria, segons les dades que hem recollit, tan sols del 14,3%. En el cas del model pentafònic, els instruments que realitzen la funció de "tabal agut" serien dones en un 59,1%, però hem d'aclarir aquestes dades, perquè la tendència al caràcter solista d'aquesta secció instrumental depèn molt de la colla en què ens fixem, essent aquest més marcat en les colles que toquen amb *repenique* i l'anomenen com a tal i menys en aquelles en què es toca amb instruments de diferent naturalesa o amb un *repenique* que és anomenat "agut". Un cop discriminades les dades a partir d'aquesta diferència, veiem que a les colles en què s'afirma tocar un "agut" les dones representen un 68,8%, mentre que a les que es parla de *repenique* -i on per tant s'associa més l'instrument al caràcter solista- són tan sols un 33,3%.

El cas de la caixa, que també té un caràcter més o menys solista segons la formació, és també de domini masculí, i la presència de dones és del 20,0% en el cas del parabrasiler i del 30,4% en el del pentafònic. Disposem de poques dades quantitatives pel que fa a la *timba* i la xifra a la qual

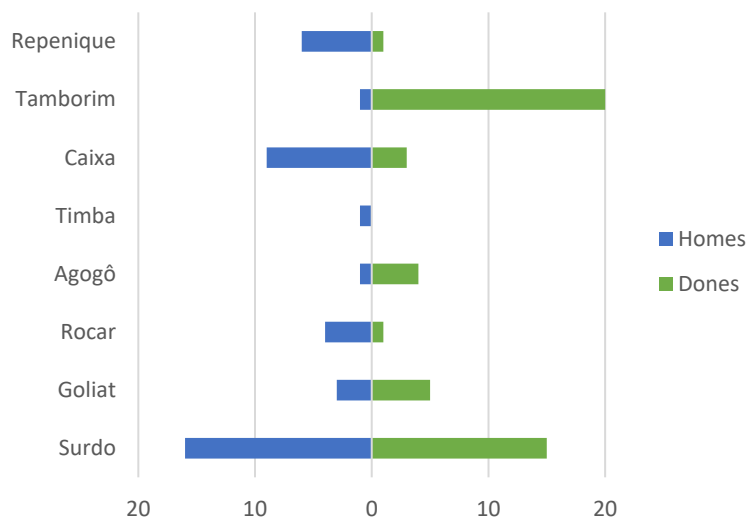
arribem -100% de gènere masculí- podria distar molt de la realitat, però un procés intuïtiu a través de la mera observació de les actuacions dels grups en esdeveniments condueix a la conclusió que es tracta, també, d'un instrument de domini masculí. Això obliga a posar entre cometes, com avançàvem, l'afirmació sobre la normalització de l'accés als instruments de percussió, atès que en els diferents exemples que posàvem sobre tradicions musicals en què la dona té poca presència a la percussió aquesta va vinculada al seu caràcter solista, amb formacions on hi ha un sol percussionista –o bateria, si es vol- o dos com a molt. En aquest sentit, la universalitat de l'accés a la percussió que s'esdevé a les colles aniria acompanyat, per contra, amb el manteniment d'un vet a la percussió de caràcter més solista, malgrat ho faria en forma de sostre de vidre, un lllindar no visible –aparentment hi hauria una igualtat d'oportunitats- però amb efectes clars –veiem que el resultat final no és equitatiu.

A més, els instruments solistes, i especialment els *repeniques*, estan estretament lligats a la direcció musical del grup, la qual cosa representa un desequilibri doblement pronunciat. No vol dir això que les dones no tinguin unes determinades i notables cotes de poder i, ben al contrari, hem vist que aquestes desenvolupen també tasques de gran responsabilitat a les colles que impliquen, alhora, poder decisor sobre molts aspectes, però és important tenir en compte que la direcció musical es fa visible sempre en els assajos i gairebé sempre en les actuacions públiques al carrer. Durant els assajos, que representen la major part de les hores en què cada grup roman junt, aquesta figura d'autoritat és la que es mostra més evident i visible, quedant molt en segon pla la resta de llocs de responsabilitat, al marge del poder decisor i les hores de feina que impliquen. A les actuacions, el públic espectador pot percebre qui està donant ordres i indicacions i, a la fi, qui està prenent la darrera decisió sobre tot el que passa durant l'actuació. En resum, això ens fa arribar a la conclusió que malgrat les dones són visibles quan toquen al carrer i les seves posicions de poder dins la colla existeixen en un molt alt grau, existeix una invisibilització d'aquestes, atès que les seves parcel·les de poder queden fora dels àmbits públics, que acostumen a mostrar una figura d'autoritat masculina. Aquest factor resulta més acusat en els grups del model parabrasiler, en que la direcció apareix més associada al *repenique*, justament l'instrument associat més estretament al gènere masculí, però això no treu que la tendència sigui també evident en el model pentafònic. En aquest model, la major part de dones formen part de les seccions de "mig" i "greu", on representen, respectivament, el 68,9% i el 71,6%, mentre que a la veu més greu tornen a ser minoria, malgrat no parlàrem de diferències tan acusades, representant el 40,0% si parlem de bombos i el 46,2% si ens referim a *surdos*. Veiem per tant una relació gairebé piramidal, en que les dones tenen més presència a mida que ens acostem a les seccions més nombroses i, en general, menys tècniques.



Distribució d'instruments per gènere en el model pentafònic.

En el model parabrasiler, en què les formacions s'estructuren de manera força diferent, hi trobem una adscripció d'instruments a gèneres concrets que troba el seu màxim exponent en les anomenades "petites percussions" o "percussió menor", és a dir, i en el cas que ens ocupa, el dels instruments que es poden subjectar amb les mans mentre són tocats. Aquests es revelen ràpidament com un grup d'instruments molt vinculat al gènere femení, en què el cas més extrem el presenta el *tamborim*, amb clar domini d'aquest gènere, que a les nostres dades arriba fins al 95,2% de presència. Malgrat no de manera tan marcada, és també notable el cas de l'*agogô*, que comparteix una desproporció en el mateix sentit, amb un 80,0% de presència femenina. El *rocar* presenta, en canvi, una tendència contrària, amb tan sols un 20,0% de dones, possiblement relacionable amb el fet que es tracta de l'instrument que mai apareix doblat. Les esquelles no han estat comptabilitzades perquè normalment s'utilitzen com a instruments de caràcter secundari que utilitzen de tant en tant les mateixes persones que toquen *agogôs* i *tamborims*, però per aquest mateix motiu els podríem considerar entre els instruments feminitzats.



Distribució d'instruments per gènere en el model parabrasiler.

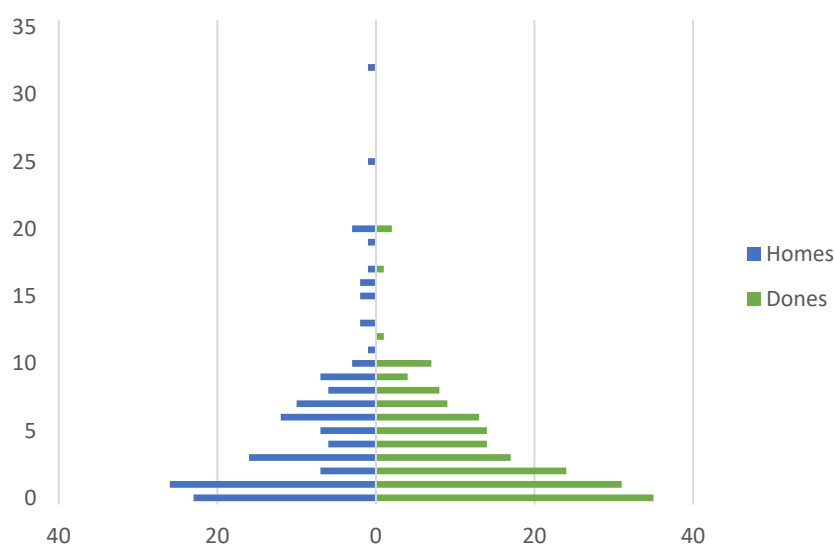
Cal recordar que aquest tipus d'instruments es troben clarament vinculats, en el nostre objecte d'estudi, a la dansa. Aquesta relació és especialment clara en els *tamborims*, essent habitual trobar a la primera línia de la formació una filera de -normalment- dones que toquen mentre executen les coreografies més marcades, on tot el cos entra en moviment i on l'actitud facial resulta molt sovint més desenfadada, especialment en comparació amb les figures d'autoritat. Aquesta relació fa pensar immediatament en l'associació que establím culturalment entre la dona i la dansa, i entre aquesta darrera i conceptes com el de la sensualitat. Si hi sumem la disposició dels instrumentistes en l'espai i certes actituds corporals en els instrumentistes de tipus més solista, especialment de qui dirigeix, tenim una imatge ben clara del reflex de certs rols socials: hi ha qui és seriós i qui somriu, qui balla i qui no, qui mana i qui obeeix, qui té llibertat de moviment i qui està lligat a una coreografia, etc. Així, tant la distribució de tasques com la relació de posicions i corporalitats emfasitzen les relacions de poder ja a nivells més amplis dins el col·lectiu, alhora que remarquen una sèrie de contraposicions simbòliques molt assimilades culturalment:



És per això que, malgrat puguem parlar de la importància d'aquestes formacions com a potenciadores d'un progressiu accés de les dones a cert tipus d'instruments, i tot i un caràcter

relativament paritari de les parcel·les de poder, no deixen d'estar, alhora, contribuint a presentar simbòlicament el caràcter inamovible de certes relacions de poder.

Un altre fet a esmentar és que, malgrat la quantitat de dones que accedeixen a aquest tipus de grups és major que la d'homes, també és cert que les dades obtingudes durant la recerca mostren que, pel que fa al temps d'experiència dins la colla, en general les dones enquestades acumulen menys temps a les colles que els homes. Entre els membres amb menys experiència hi ha un domini clarament femení, mentre que la tendència tendeix a atenuar-se, i posteriorment a invertir-se, a mida que ens fixem en els membres més experimentats.



Distribució per gènere segons temps de pertinença a la colla.

Diferents variables poden provocar aquesta diferència, com el fet que la major incorporació hagi estat prou recent com per no tenir encara un reflex clar en les generacions més veteranes, però no podem ignorar tampoc la possibilitat que el temps de pertinença a la colla sigui efectivament inferior en el seu cas. Si així fos, podríem proposar possibles causes, com el fet que un menor accés a certs instruments i al poder públic provoqui també, a llarg termini, una menor motivació de les dones per continuar.

13.2. Complementació entre models

En els darrers capítols hem insistit en el caràcter ambivalent del correfoc, que es mostra com una representació que compleix moltes funcions diferents, de vegades contraposades entre elles mateixes, atès que es mouen de manera constant entre el manteniment del sistema de valors i

de les relacions de poder, per una banda, i de l'altra al qüestionament dels mateixos. Funciona d'aquesta manera en diversos àmbits, des de l'organització interna de les colles -amb l'assaig de microsocietats utòpiques basades en l'horitzontalitat, però en què gairebé sempre acaba remetent de manera directa o indirecta a les clàssiques relacions de poder- fins a la representació de l'infern a la via pública -en què se subratlla el caràcter dual amb binomis com el de tradició/modernitat, fosc/llum, por/alegria, etc.- i passant pel debat mateix sobre els models d'acompanyament musical -que cerca l'autoafirmació del col·lectiu com a unitat ètnica a través de vies que condueixen sovint a l'exclusió d'una part d'aquest.

Aquests models musicals, de fet, no són més que un reflex de contradiccions que es donen més enllà d'aquests, i hem vist com cadascun d'ells col·labora en un sentit o un altre a bastir aquest complex conglomerat ideològic. Si un subratlla la idea de modernitat, un altre fa el mateix amb la de tradició. Si un ofereix tímbrics més coloristes, l'altre s'enfosqueix. Si un es torna complex i canviant, un altre ofereix senzillesa i repetició. Al respecte, hem vist per exemple com, en el moment en què apareix com a tal el model que hem anomenat pentafònic, aquest deixa molt enrere les estructures basades en la repetició, un element que podria ser cabdal per expressar conceptes com el de l'obsessió o el de la possessió, però també a l'hora de representar la invariabilitat, l'ordre derivat del manteniment de les pràctiques. Aquest tarannà repetitiu, però, va ser adoptat per un model parabrasiler que, malgrat hem observat fins a quin grau és posat en qüestió, va ser acceptat amb els braços oberts pel públic i per moltes colles que, tot i posant-lo de vegades en qüestió, el continuen emprant. Quan aquest model es va tornar a mostrar estructuralment complex, sobretot arran de la participació dels conjunts en concursos, els vells models han començat a ressorgir.

Pel que fa al concepte de tradició, que és el punt de partida de la nostra recerca, la divisió en models sembla una conseqüència lògica de la participació en un ritual en què tant important és fer referència a la tradició com fugir-ne. És evident que als membres de les colles els cal viure i transmetre la sensació que participen de quelcom tradicional, també musicalment, perquè aquest concepte remet a una idea de comunitat cultural i a un sentiment de pertinença al col·lectiu. Ara bé, també sembla clar que el referent aparentment lògic, el model penedesenc, no resulta funcional a l'hora d'explicar musicalment tot allò que significa un correfoc, perquè no remet fàcilment a conceptes com el de la modernitat, la festa, etc., alhora que no facilita l'assoliment de certs objectius que els tabalers i tabaleres entenen com a importants, com el fet d'animar el públic. Així, l'única solució passa per considerar tradicional allò que a través d'un filtratge convencional de les seves característiques -antiguitat, genuïtat, etc.- no se'n podria considerar, i això condueix a la creació d'una narrativa en què un model que s'assenyala com a

no tradicional permet considerar, per eliminació, que la resta sí que ho son. D'aquesta manera, la principal funció desenvolupada pel model parabrasiler, encara amb una càrrega simbòlica de brasilitat evident, és la de la representació d'allò no tradicional, remetent per tant a una idea de modernitat i de societat oberta culturalment, però sobretot permetent que l'anteriorment esmentada fal·làcia de fals dilema funcioni: el fet que existeixi un model parabrasiler és el principal mecanisme per poder considerar que el model majoritari -el pentafònic- és tradicional.

La divisió entre models, però, no presenta fronteres nítides, i això és clar simplement tenint en compte que per a la nostra tasca ens ha calgut dividir els models, també, en subcategories que presenten característiques diferenciades. Aquesta separació seria, ben segur, discutible, i una altra persona podria proposar-ne més o, per què no, menys, segons el grau de precisió amb què vulguéssim diferenciar conjunts de pràctiques i comportaments. Però el que aporten les subcategories, tal com s'han mostrat, és que els models no venen acompanyats d'una línia clara que els separi, sinó que mostren una gradació entre ells amb diferents matisos i oferint zones en què la percepció d'allò que és tradicional o adequat i d'allò que no ho és dependrà molt de qui observi. Aquesta complexa gamma d'estils dins els models és una de les eines que aporta flexibilitat al sistema, i constitueix un camp fèrtil per a l'adopció progressiva de recursos des d'uns models cap als altres. En seria un exemple la recurrent adopció dels *goliats* -que han acabat per considerar-se un instrument característic de les colles de foc i fa, per tant, referència a la tradició- des del model parabrasiler, o de l'absorció de tècniques i sonoritats d'aquest model -que remetent a conceptes com el d'alegria, festa o temptació- des del pentafònic. D'altra banda, sembla clar que si els models s'absorbeixen característiques mútuament la frontera entre ells es desdibuixa, i per tant el sistema podria deixar de ser funcional de cara a la tasca de diferenciació, de remetre a conceptes contraposats per un sistema d'eliminació. Però precisament una de les preguntes que ens fèiem en iniciar la recerca és si el sistema de models disposa d'eines que li permetin adaptar-se al seu entorn, autorregular-se per tal de continuar complint les seves funcions. La nostra conclusió és que el sistema s'autoregula, i que ho ha fet davant nostre durant tota la recerca.

Per explicar això ens hem de remuntar, però, a uns anys enrere, quan interpretem que el que es tocava en un correfoc no era un motiu de conflicte dins el col·lectiu. El centre d'interès era la participació ciutadana en rituals que es poguessin considerar propis, i el patrimoni a protegir per part de les colles era, musicalment, el fet de tocar perquè la gent s'ho passés bé i participés activament en el nou ritual, que es construïa alhora a partir d'una referència que es considerava part de la cultura pròpia. Aquest context permet, doncs, pràctiques molt diverses, i per tant és un terreny prou flexible com perquè, mentre algunes colles mantenen uns paràmetres estètics

molt similars als del model penedesenc, es desenvolupin paral·lelament el model pentafònic i el parabrasiler. Però, amb els anys, el substrat ideològic varia, i amb ell la percepció respecte què implica protegir el patrimoni, posant més èmfasi en la forma i en la conservació de pràctiques més concretes: cèl·lules rítmiques, instruments, estils, etc. Amb aquest escenari, un sistema de models basat en el pentafònic i el parabrasiler funciona pels motius que hem descrit abans, de manera que el model parabrasiler permet que el pentafònic, per eliminació, prengui el paper d'acompanyament adequat, amb l'ajut de la construcció d'una història imaginada. Però l'interès per la conservació de pràctiques considerades tradicionals, i cada cop més d'acord amb les que provenen directament de l'anomenada Catalunya Nova, va creixent, i el conflicte es torna cada vegada més evident. Quan parlàvem dels grups de foc en general, fèiem esment als conflictes simbòlics entre colles com a eina de distinció davant de l'altre, però amb uns espais equilibradors, com les agrupacions d'entitats, que obligaven a l'entesa amb l'altre i al reconeixement d'aquest com un igual. Ara bé, amb els conjunts de percussionistes que acompanyaven les colles no ha estat així, perquè els pocs espais de relació que han tingut han estat condicionats per un rerefons ideològic en què es considerava que una part d'aquests grups no estava legitimada per acompanyar les colles, que "no hi haurien de ser", i per tant la relació d'igualtat, a la pràctica, no existeix.

Aquest és el moment en què s'inicia la recerca, que parteix justament de l'observació d'aquest conflicte. És un tram temporal en què el sistema se sosté a partir de dos models, en què l'interès des d'una part del col·lectiu se centra en l'eliminació d'un d'ells, i en què ara interpretem que el sistema estava entrant en col·lapse. Les eines emprades per tal d'anar desplaçant de manera conscient o inconscient el model parabrasiler estaven donant fruits i, malgrat el que es deia, els grups de foc que presentaven aquest model en la zona en què ens estàvem fixant eren ja francament pocs. D'altra banda, el fet d'anar realitzant accions que anessin cada vegada més explícitament enfocades a posar en evidència la manca de tradicionalitat d'un model posava en perill, també, el relat propi, atès que s'estava aprofundint en un discurs que se sostenia, entre altres elements, a través d'una història imaginada. En altres paraules, aquest procés posava en perill la funció que estava complint cadascun dels dos models respecte a la percepció de continuïtat cultural.

Un exemple clar d'aquest procés va ser precisament el que es convertiria en el punt de partida de la recerca, les xerrades sobre *El so del foc*. En aquest esdeveniment es va debatre extensament sobre què és volia i què no en un correfoc, però també es van posar sobre la taula, de retruc, moltes contradiccions. Van ser convidats ponents que van relatar la manera com s'havien ideat els primers conjunts que acompanyaven grups de foc a Barcelona, que van posar en entredit el

mateix concepte de tradició com a element estàtic, o que des del model penedesenc van deixar clar que el que allà es defensava com a tradicional per a ells no en tenia res. De manera que, en aprofundir en un debat que volia posar en qüestió el model aliè, el resultat va acabar sent el d'acabar qüestionant també el propi. En certa manera, el que van provocar certes accions d'aquest tipus és que, en certs àmbits, la bombolla explotés, perquè la narrativa que la sostenia estava essent forçada al màxim. Una de les conseqüències que atribuïm a aquest fet és l'aparició del model neopenedesenc, que parteix precisament d'iniciatives relacionades amb membres de colles que a les xerrades sobre *El so del foc* defensaven el model pentafònic, que posteriorment van participar en activitats relacionades amb el "timbal tradicional" i van impulsar la creació de conjunts de tabalers que els utilitzessin. És a dir, que el model neopenedesenc, malgrat de moment quantitativament modest, comença a fer-se present en el moment en què el sistema de models mostra els primers indicis d'inoperància, atès que en aquest moment presenta diferents problemes.

Un d'aquests problemes és el perill que el discurs sobre la tradicionalitat del model pentafònic, ja posat en qüestió, es deconstrueixi i provoqui la pèrdua d'una necessària percepció de tradicionalitat en la pròpia tasca de les colles. En aquest cas el model neopenedesenc, que emula el model de referència, el podria substituir. L'altre és la potencial desaparició del model parabrasiler a la zona, que a la llarga constituiria també un problema per a la percepció de tradicionalitat, precisament perquè funciona com a referent de no tradicionalitat. En el cas que acabés passant això, sembla clar que el model pentafònic, avui referent del "toc tradicional de correfoc", podria esdevenir el referent de no tradicionalitat, prenent el relleu al parabrasiler, especialment tenint en compte que el neopenedesenc sembla més funcional com a representació de la idea de "tradició". De totes maneres, ens manca encara veure com es desenvolupa aquest darrer model, procés que tan sols podrem analitzar d'aquí a uns anys.

Però l'observació de les colles durant el temps que ha durat la recerca encara ha ofert més indicis de com es comporta el sistema de models, en aquest cas en el sentit invers. Si bé ha començat a aparèixer un nou model d'acompanyament que funciona com a referent de tradicionalitat, també en els darrers anys s'han donat casos que insinuen la possibilitat d'aparició d'un nou referent de no tradicionalitat. Es tracta per ara d'una pràctica molt minoritària, però que ja ha conduït a crítiques i que ha aparegut de vegades en les converses. Malgrat encara no ho havíem pogut observar, les mencions a aquest possible futur model van aparèixer ja a les primeres entrevistes, com quan preguntàvem a un entrevistat què considerava "què no seria vàlid, musicalment, en un correfoc":

“Què no és vàlid? A mi em costa molt d'entendre una txaranga, per exemple, en un correfoc. Em costa entendre qualsevol... A mi em costa entendre qualsevol instrument melòdic, sabent que hi ha hagut èpoques que hi ha hagut gralles. Hi ha hagut gent amb sac i coses... I de fet amb bèsties de foc, hi ha algunes bèsties de foc, sobretot al que és Tarragona i Vendrell i així que encara els acompanyen amb instruments melòdics. Tot i així, una bèstia de foc per a mi té un punt de diferència que els diables. Una bèstia pot tenir un ball, pot tenir tota una part... una posada en escena que pot tenir més jugabilitat, diguéssim. Uns diables de correfoc és... Córrer i foc. Fixa-t'hi que no excloc els grups de 'lliure'. Els grups de 'lliure' poden adaptar el seu repertori a correfoc.”

En una altra ocasió s'aposta inicialment per no posar cap mena de límit, però s'acaba fent esment a una línia vermella:

“- No posaria límits. No. És a dir, jo no parteixo de que som una copla. Perquè això de que som un grup amateur, que compleix una funció social. Per tant és una entitat, és teixit social. La funció que ha de fer és evidentment acompanyar un correfoc, que no és un ball de diables. Comencem per aquí: és un concepte de l'any 83. (...) Per tant parlem d'un concepte postmodern: any 83. Per tant els límits... Aviam, sí que hi ha uns límits, entre cometes. Una txaranga en un correfoc no la veig. O sigui un grup de vent en un correfoc no ho acabo de veure.

- Per què?

- Et respondria 'perquè no és tradicional', imagina't. Em contradic una miqueta. És a dir, no ho veig acompanyant un correfoc perquè no ho he vist, punto. Que pot ser? Sí que pot ser, per què no? Si compleix la funció social que ha de complir, sí. És a dir, no a nivell musical; per exemple a nivell artístic. (...) És a dir, jo crec que sí, però que, bueno, sí que poden ser-hi, crec que no hi ha límits. Sí, decidir que hi ha límits em contradiu. Per tant sí, crec que no hi ha límits. (...) És a dir, personalment... Artísticament a mi no m'agrada... O sigui jo txaranga no toco. Toco en un cercavila, són les festes majors... toco txaranga. Uns coros, toco una txaranga. Ara, en un correfoc no, per mi va amb percussió. Ara bé, per què amb percussió?”

Aquests van ser els dos primers esments a la “txaranga”, acompanyats a més del fet que venien de persones que formaven part de conjunts de model parabrasiler. Més endavant vam poder observar aquestes “txaranges” en acció, acompanyant colles de foc, i que no són de fet txaranges de format clàssic, sinó un d'actualment força usual fora del correfoc que es caracteritza perquè la secció de percussió no és l'habitual en una txaranga convencional -bombo, caixa, plats...- sinó una formació molt similar a la d'un conjunt de model parabrasiler que suposa

la major part dels membres. En altres paraules, el podríem descriure com un conjunt de model parabrasiler -allò que identifiquem com a "batucada"- amb una secció de metalls que interpreta un repertori basat en versions de peces música popular de tot tipus.

La presència d'aquest tipus de formacions ha aportat informació interessant, com en una llarga nit d'observació a la Passejada de Bèsties de la Mercè de 2019 durant la qual vam poder observar un conjunt d'aquestes característiques, els Trastokats, acompanyant el Nèbula de Trinifoc. El més interessant, però, van ser les diferents converses amb membres d'altres colles, en què va ser un tema recurrent la poca adequació del seu format. És a dir, el rebuig al nou model potencial era evident, però a més acompanyat de dos factors a tenir molt en compte. El primer, que la seva proposta va ser durament criticada, també, per membres de colles de model parabrasiler, i en uns termes molt similars als de quan es critica el seu model des de la resta. El segon és que, tot i haver tingut llargues converses sobre l'adequació del que es toca al caràcter del correfoc, aquella nit ningú va posar en qüestió el model parabrasiler. És a dir, que el model parabrasiler comptava, ja, amb cert grau d'homologació, o com a mínim d'assimilació, que surt a la llum quan apareix un model no previst. D'aquesta manera, i en el suposat cas que aquesta proposta molt minoritària anés amb els anys prenent força, no es pot descartar que el model parabrasiler acabés comptant amb més acceptació general, atès que aquest model compta ja amb anys de presència i el referent de no tradicionalitat podria esdevenir un altre.

En tot cas, la nostra conclusió respecte a aquest tema és que el sistema de models es presenta, pel que fa a la tasca de remetre a la tradició, i per tant a la identitat, com un sistema en què, en el context ideològic actual, necessita de diferents models per tal de ser funcional. Quin aspecte concret presentin aquests models és, fins a cert punt, poc rellevant, perquè la diversitat mateixa ja permet establir diferències reals o imaginades -d'antiguitat, d'instrumentació, de representació de l'infern...- entre allò que es considera adequat i allò que no, emprant fronteres que canviaran de posició segons quins models estiguin en joc.

14. Conclusions

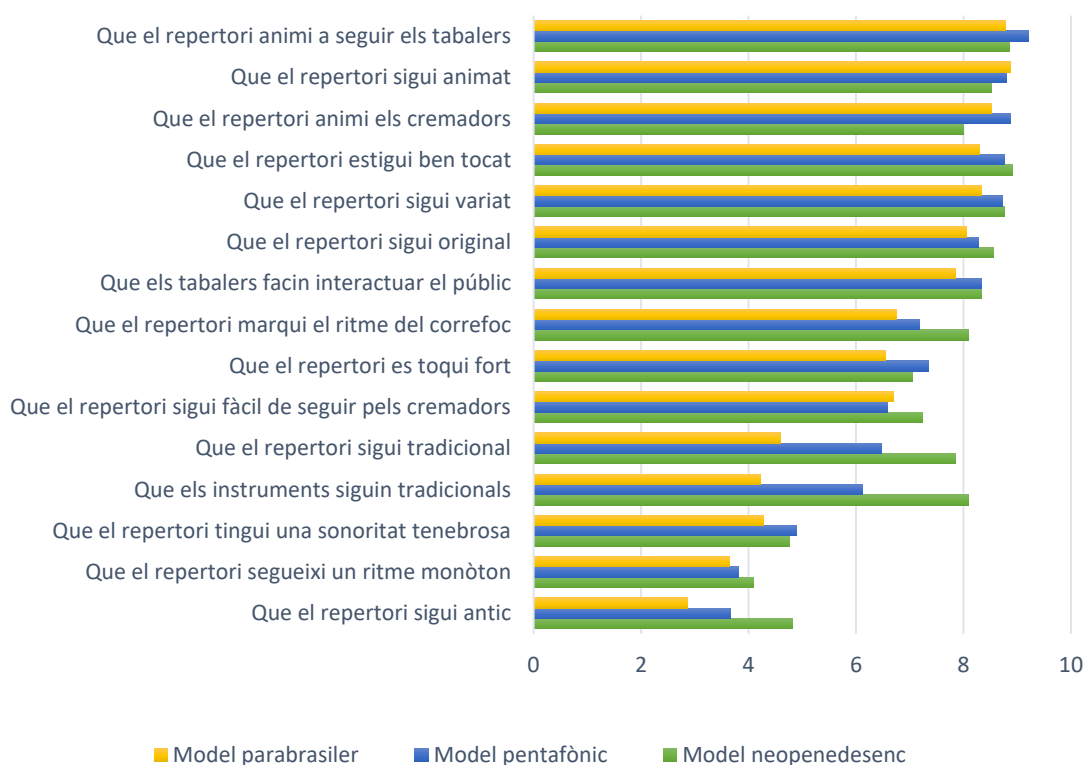
14.1. La construcció del “toc tradicional”

En iniciar la recerca ens formulàvem una sèrie de preguntes a les quals hem anat trobant, poc a poc, respostes. La primera d'elles feia referència a la construcció del concepte de “toc tradicional”, és a dir, a la premissa de l'existència d'una sèrie de pràctiques que es vincularien amb la tradició considerada pròpia i diferenciables d'unes altres que en restarien fora, però amb la contradicció evident que allò que es considerava tradicional, o com a mínim adequat a la tradició, diferia de manera notable –en quant als instruments, els repertoris, les posades en escena, la reacció esperada, etc.- d'allò que s'entén també com a model de partida o de referència. Sí que serien identificables les similituds quan ens referim al que hem anomenat model neopenedesenc, que presenta convergències formals més que evidents amb el penedesenc, fins el punt que podem parlar en molts casos d'una emulació volguda, però no en el cas d'un model pentafònic que, recordem-ho, és el model al qual es refereix de manera habitual qualsevol tabaler o tabalera quan és preguntat pel “toc tradicional” a la zona en què es desenvolupava la recerca.

Però aquesta contradicció començava a prendre sentit en observar el cicle vital dels repertoris i dels grups, que mostren grans diferències de comportament. Pel que fa als grups, existeix una renovació constant dels seus membres; la meitat d'ells es troben en el seu primer o segon any de pertinença a la colla, mentre que els que superen els deu anys són realment escassos. Aquest fet ens permet interpretar que la successió de generacions de tabalers i tabaleres es duu a terme de manera molt ràpida, especialment si se la compara amb unes pràctiques que es mostren longeves i, tot i que lentament canviant en la forma, s'han mantingut durant les darreres dècades. És a dir, que les diferents generacions de percussionistes conviuen amb repertoris, instrumentacions i paràmetres estètics que han heretat de generacions anteriors, i l'origen dels quals es perd, afavorint aquesta situació un terreny fèrtil per a la percepció de tradicionalitat.

A aquesta ràpida successió de generacions s'hi suma el fet que l'entrada dels membres a les colles, que interpretem principalment com a nuclis de socialització, es duu a terme principalment

a partir de relacions pròximes amb persones que ja en són membres, la qual cosa ens condueix a pensar que l'acompanyament musical en si no seria un motiu de pes en l'elecció, i per tant no existiria un discurs compartit que condueix a un tipus d'acompanyament musical, sinó més aviat a la inversa. Així, el discurs es construiria en certa manera a partir d'allò que es fa, justificant un repertori que, en tant que de la colla, se sent com a propi. Un procés d'aquest tipus donaria sentit, de fet, a les grans similituds detectades entre els membres de colles de diferent model pel que fa a diferents aspectes relacionats amb els grups de foc i els seus acompanyaments musicals. Tal com es desenvolupava el debat sobre l'adequació dels models d'acompanyament musical al correfoc, semblava que s'estava parlant de col·lectius molt diferents en quant a les seves motivacions, a la manera de relacionar-se amb les actuacions dels grups de foc i a les característiques que calia esperar de l'acompanyament musical. Tot i així, com hem anat veient, les diferències no són significatives, i existeixen percepcions molt compartides pel que fa a quina és la tasca a desenvolupar, que es converteixen en divergències sobretot quan entra en joc el concepte de "tradicional". Recordem, per exemple, les similituds en les respostes quan calia valorar què és considerava important en acompanyar musicalment un grup de foc, fins i tot quan es rebutjaven característiques que es podrien considerar inherents a allò que se suposa netament "tradicional", però que deixaven de mostrar-se coincidents en aparèixer aquest concepte de manera explícita.

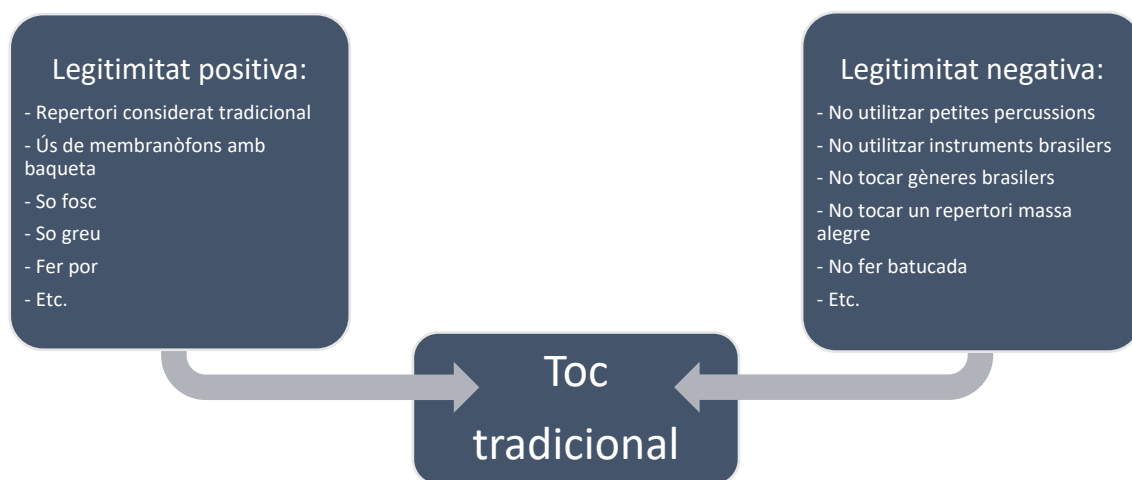


L'aparent xoc entre l'anhel de percepció de tradicionalitat i certes característiques que hem interpretat com a rebutjades ens ha conduit a preguntar-nos, també, per quines característiques s'atribueixen a l'anomenat "toc tradicional", un concepte del qual n'hem vist un ús clarament ambigu, amb el qual de vegades sembla fer-se referència a una tradició que es percep en un sentit literal -allò que és transmès de generació en generació, lligat a una idea de continuïtat cultural-, però també de vegades a allò que respecta la tradició o que s'hi adequa per mitja d'un caràcter o tarannà. En tot cas, hem pogut veure certes característiques que semblen col·laborar en la construcció de la idea de "toc tradicional", però també que el grau en què aquestes són compartides es mostra molt variable. Així, algunes desperten força consens -el so fosc, l'ús de membranòfons de baqueta que es toquen penjats, cert grau d'uníson-, unes altres menys -la cerca de l'efecte de por, l'execució d'un repertori que es considera tradicional en un sentit vinculat a l'antiguitat, les coreografies-, i fins i tot n'hi ha que són indistintament utilitzades tant per defensar el model acceptat com per censurar el que es rebutja -tocar fort, els tempos ràpids, la sonoritat modernitzant, etc. Així, la resposta a la nostra pregunta no és una, sinó diverses, atès que existeixen diferents vies de construcció del concepte de "toc tradicional" i que aquest estatus s'aconsegueix per acumulació del que hem anomenat legitimitat positiva i legitimitat negativa.

La legitimitat positiva seria l'atorgada a partir de característiques que es perceben en l'acompanyament, totalment al marge de si les podem considerar reals o no. Una de les principals seria l'antiguitat percebuda en el repertori, i en aquest sentit hem explicat com la construcció d'una memòria èmica connecta imaginàriament els repertoris compartits del model pentafònic amb una tradició considerada comuna, malgrat haguem vist que en les primeres formacions tabaleres, a partir de la dècada dels vuitanta, hi havia una voluntat clara de desvinculació amb els models previs. L'ús de membranòfons de baqueta que es toquen penjats seria també una via de legitimitat positiva important, que es presenta de vegades de manera explícita quan els mateixos tabalers i tabaleres discriminen entre els grups que "fan tradicional" i els que no. Així, els tabals de tensió de corda, i fins i tot de vegades els de vares, són plenament acceptats com a "tabals tradicionals" perquè evoquen la imatge de l'instrument considerat originari, de gran càrrega simbòlica, però també altres membranòfons, especialment els de major diàmetre, com els *goliats*, que funcionen com a icones, remetent a l'anomenat "tabal tradicional" per mitjà de les similituds físiques. També serien font de legitimitat positiva altres atributs que hem anat esmentant, com el so greu, el so fosc, l'uníson i les sonoritats que remetent al concepte de "por".

D'altra banda, resulten d'una importància cabdal les vies de legitimitat negativa, és a dir, aquelles a les quals s'arriba a partir d'atributs que no es tenen o no es perceben, i en aquest sentit entenem com a tal tots aquells que parteixen de l'absència d'elements que s'associen amb el

model rebutjat. Així, no utilitzar instruments d'origen brasiler, no incloure petites percussions, no tenir un repertori massa alegre, no tocar gèneres brasilers, etc., són vies a través de les quals es construeix la idea de "toc tradicional", malgrat sigui a través de la negació i l'absència de certs atributs sigui imaginada. A la fi, el fet de considerar que un grup no fa "batucada" es revela com un dels principals camins a l'hora de considerar que fa "tradicional", de manera que el model parabrasiler funciona com a referent d'allò que no seria vàlid i, per tant, és considerat vàlid allò que en resta fora.



Això respondria, alhora, a la pregunta de per què es rebutja un model per la presència d'elements considerats culturalment forans mentre se n'accepten altres que també els contenen. Si bé el model parabrasiler és rebutjat pel que es considera un abús, pel seu caràcter o com a representant d'un model de consum cultural que es jutja inadequat, el fet és que serveix especialment com a símbol d'allò que no ha de passar, i per tant no és necessari el rebuig a un model pentafònic que, en ser rebutjat, conduiria a l'única alternativa dels models que, tot i considerar-se tradicionals, es construeixen a partir de característiques formals contràries a allò que cerquen els membres dels grups.

14.2. De les preguntes al sistema de models

Aquesta relació dicotòmica, que contraposa "batucada" amb "tradicional", és de fet una més de les que s'estableixen en l'acció dels grups de foc, en què fan aparició de manera reiterada certes relacions d'oposició. En ocasions aquestes estan relacionades amb la representació de l'infern:

ordre-caos, llum-fosc, por-alegria, etc. Altres vegades coincideixen amb el mateix desenvolupament del correfoc: concentració-dispersió, quietud-moviment, etc. Però n' existeixen també que fan referència a allò que el correfoc reflecteix a un nivell més ampli, en el si de la nostra societat. Tradició i modernitat, identitat i multiculturalitat, conservació i renovació, són tots ells binomis presents en el correfoc de manera més o menys directa, i que conviuen en tensió contínua, remetent tant al manteniment dels vells valors com al seu qüestionament. Malgrat aquestes oposicions fan referència a diferents nivells de profunditat, tots ells remetent a relacions semànticament molt similars, de manera que, en realitat, resulta molt fàcil relacionar conceptes com ordre, tradició, quietud o conservació per una banda, i caos, festa, moviment o renovació per l'altra, però els models no s'hi relacionen d'una manera lineal i, com hem vist, l'acció de cadascun d'ells evoca una banda o altra del mirall segons en quin aspecte ens estiguem fixant.

En certa manera, i gràcies a l'anàlisi que hem realitzat dels diferents models d'acompanyament musical dels grups de foc, hem vist com aquests es mostren, lògicament, com un reflex de cada època, absolutament mutable, però en un context en què la percepció d'invariabilitat ha jugat cada cop un paper més cabdal, en detriment d'una voluntat transgressora que havia estat protagonista en un inici. Podem concloure que aquest és, de fet, el nucli del conflicte, aquesta mudança en la relació establerta entre els conceptes de canvi i d'invariabilitat, que és només la punta de l'iceberg d'un enorme seguit de relacions dicotòmiques en tensió que apareixen tant en les accions, com en els discursos, com en les funcions a un nivell estructural. Certament, hem pogut anar proposant una sèrie de funcions que compliria el correfoc i, amb ell, el seu acompanyament musical, però també en aquest nivell hi trobem tensió, i sovint sembla funcionar en direccions diferents. Hem proposat per exemple la cohesió social, a la qual s'accediria a partir del sentiment de pertinença al col·lectiu i de la construcció d'elements identitaris, com una de les funcions principals que estarien desenvolupant les colles. Però hem vist, alhora, com el constructe identitari condueix de vegades a l'exclusió, al rebuig a l'altre, sovint en un sentit que dona indicis d'estar relacionat amb les relacions de poder que s'estableixen a altres nivells. Tot i que no hem obtingut resultats massa concloents sobre la relació entre el rebuig o acceptació de models i la pertinença a grups socials concrets -en termes de poder adquisitiu, capital cultural, comunitat lingüística, etc.-, és un factor que no podem oblidar, especialment tenint en compte que en el nostre fenomen hi juguen un paper destacat certs discursos hegemònics que es validen des de posicions de poder de diferents tipus -institucional, acadèmic, etc.- i que s'accepten fins i tot quan això implica la censura de la pròpia conducta. D'una manera similar, hem mostrat com les colles es mouen al voltant de sistemes de valors que actuen de vegades en direccions contràries, sovint com a contraposició al sistema sociopolític vigent -en l'organització interna, en

la implicació en reivindicacions, en la contribució al trencament de normes preestablertes, etc.-, però en altres aspectes col·laborant en el manteniment dels tradicionals sistemes de valors i de les antigues relacions de poder. Aquesta relació de comportaments que condueixen a funcions contràries és també present, com hem vist, en la mateixa representació de l'infern, i reflecteix en un nivell semàntic les mateixes relacions de dualitat, fent referència constant a conceptes contraposats presents en els diferents models d'acompanyament, però també en cada un d'ells.

És en aquest sentit que podem considerar que existeix un sistema de models tal com el proposàvem en la hipòtesi inicial, és a dir, que els models d'acompanyament musical desenvolupen diferents funcions, però a partir d'unes relacions d'interdependència en què un model no pot expressar certs conceptes sense que un altre representi el seu oposat. D'aquesta manera, només és possible la percepció d'invariabilitat en un model quan n'existeix un altre que es qualifica de "no tradicional", de la mateixa manera que només es pot relacionar amb la identitat pròpia si existeix un model que se suposa oposat i que remet simbòlicament a una identitat considerada forana. És a dir que, en l'actual marc sociocultural, seria necessària en tot moment l'existència de més d'un model, perquè només d'aquesta manera, a partir de la identificació de l'altre, és possible la construcció de l'autoimatge. Ara bé, l'aspecte concret d'aquests models seria relativament irrellevant, perquè la línia que els separa és necessàriament mòbil: qualsevol dels models podria variar en forma o contingut, i fins i tot desaparèixer, o crear-se'n de nous, perquè l'únic que cal és que existeixi la percepció d'una banda contrària.

Però, tot i que aquest sistema de models presenti una aparença equilibrada, també hem d'aclarir que depèn de manera molt clara d'un desequilibri intern permanent en les relacions entre individus, perquè la necessitat d'elements acceptats i rebutjats en les pràctiques internes implica forçosament la censura d'una part del col·lectiu. Quan aquesta discriminació entre pràctiques acceptades i rebutjades es consolida en un context en què es considera *a priori* que només allò "tradicional" és positiu, adequat, vàlid, legítim, etc., s'estableix a la força una relació de poder en la qual algú ha d'assumir rol subaltern, assimilant la pròpia conducta com a errònia, renunciant a la pròpia veu i acceptant que no formarà part de la memòria col·lectiva. Aquest desequilibri ha estat, de fet, present durant tota la recerca.

15. Propostes de futur

Un cop hem arribat a aquest punt, podem considerar els objectius aconseguits tal com es plantejaven per a la present tesi, però no implica això que haguem arribat al final del camí a recórrer. Un dels deutes pendents més importants és, sens dubte, el de la seva difusió fora de l'àmbit acadèmic; és a dir, fer arribar les nostres conclusions al col·lectiu que ha estat objecte d'estudi. Es tracta d'una fase sens dubte delicada, però totalment necessària per tal que la tasca tingui un sentit complet, atès que es pretén un treball conjunt amb aquest col·lectiu que col·labori a desescalar conflictes. Fins ara s'han realitzat algunes aportacions en aquest sentit i accessibles a aquest col·lectiu, una de les quals consisteix en un molt breu acostament al fenomen des d'una perspectiva totalment històrica al llibre *Foc, foc, correfoc* (Barbet et al., 2019). Pel que fa a la difusió de les conclusions a les quals anàvem arribant sobre els conflictes entre models, es van avançar ja algunes idees el novembre de 2020 al I Congrés Nacional de Música d'Arrel amb la comunicació *El concepte de tradició: d'element cohesionador a gènesi del conflicte*, que es va transmetre en línia i a la qual els membres de les colles encara hi tenen accés. Més endavant algunes d'aquestes primeres idees van formar part d'un article a la revista Canemàs amb el títol *Hi cap tothom? Tradició, participació i identitats* (Barbet, 2021). Fins ara, la rebuda per part del col·lectiu sembla haver estat bona, però està clar que cal cercar fórmules per a una tasca més centrada en una relació de proximitat, i també planificar detalladament el procés per tal que, en un terreny en què es toquen temes sensibles, el resultat no sigui el contrari a l'esperat. En tot cas, han estat diverses les ocasions en què membres de colles han demanat explícitament la realització d'aquesta tasca, per la qual cosa entenem que la predisposició és bona. Alhora, també hi ha aspectes de la recerca que cal compartir amb ens que van més enllà de les colles, com en el cas de l'organització del Concurs Barcelona Percussió -des del qual aquest traspàs d'informació ja s'ha demanat- o de les institucions que formen part del fenomen de manera directa o indirecta.

D'altra banda, la recerca ha obert camins que cal recórrer en un futur. Un d'ells té a veure amb la reconstrucció històrica del fenomen que, malgrat hi hem treballat parcialment com a eina, no era el nostre objectiu principal, per la qual cosa resten encara moltes llacunes de memòria a omplir i una tasca més profunda de recopilació i anàlisi dels repertoris, que implica la visita

sistemàtica a les colles per tal de realitzar entrevistes i consultar arxius de les entitats. En certa manera formen part d'aquesta tasca les col·laboracions realitzades en la col·lecció Músiques de Tabalers, molt enfocada a la preservació i difusió patrimonial, en aquest cas dels repertoris de formacions de diferents tipus, però la recopilació i l'anàlisi de repertoris es poden dur per altres camins d'interès: el millor coneixement de certs trams temporals, el del procés de naixement de gèneres considerats propis, etc. Un altre aspecte interessant de cara a futures recerques és el del paper que juguen les cada cop més nombroses colles de foc infantils en la nostra societat, tant de cara a la transmissió oral de les pràctiques considerades patrimonials, com al manteniment de preceptes culturals, com al seu rol en l'àmbit de l'aprenentatge artístic. Es tracta d'una part del fenomen que vam desestimar des d'un inici perquè obria massa interrogants nous, però que sens dubte presenta prou indicis de poder obrir camins interessants per a la musicologia, l'antropologia o la pedagogia musical.

Evidentment, també seria desitjable que les mateixes preguntes que ens hem formulat aquí formessin part de noves recerques en la mateixa zona o en d'altres, per tal de comprovar fins a quin punt s'arriba a les mateixes conclusions. Sens dubte, en aquests àmbits les respostes poden ser sempre diverses, i qualsevol contribució col·labora a matisar i perfilar allò que en un moment concret ens ha semblat que funcionava clarament en un sentit o un altre. Per a aquesta tasca de perfilament seran també molt valuoses, ben segur, les contribucions dels mateixos membres dels grups que hem observat, i als quals no puc evitar, abans de finalitzar, tornar-los a agrair tant les facilitats ofertes durant la recerca com l'esforç constant per tal que els puguem gaudir al carrer.

Glossari

Agut: Nom que rep, especialment en el model pentafònic, la més aguda de les tres veus centrals. Normalment es tracta d'un *tom* de bateria d'entre 8 i 12' de diàmetre o d'un *repenique*.

Agogô: Idiòfon format per dues campanes sense badall que es toca amb una baqueta mentre és subjectat amb l'altra mà.

Àngel/s: Personatge present en els balls de diables amb ball parlat i que normalment és interpretat com la representació del bé.

Aquelarre (de Cervera): Esdeveniment anual celebrat a Cervera des del 1978 en el qual prenen una posició central els actes de foc al voltant de la figura del Mascle Cabró, protagonista de l'acte culminant de l'Escorreguda. L'Aquelarre se celebra generalment durant la darrera setmana d'agost i és una de les cites de referència de l'activitat foguera a Catalunya.

Aro: Veure "Cèrcol".

Ballador/a: Persona que s'ocupa d'executar un ball. En el model penedesenc, és habitual referir-se amb aquest terme els membres del grup de foc que fan de diables, mentre que en el correfoc és més habitual referir-s'hi com a "cremador/a" o "petador/a".

Ballar: Veure "Cremar".

Ball de diables: Representació teatral que té com a protagonistes diables que llancen pirotècnia. Sovint es tenen en compte altres requisits per tal de considerar-los balls de diables, com la presència de text, la representació explícita de l'enfrontament entre el bé i el mal o altres pràctiques concretes que el diferenciarien del correfoc. Aquí hem considerat el correfoc un model diferent dins el mateix concepte de ball de diables.

Ball parlat: Representació teatral de caràcter popular que es realitza a la via pública durant celebracions locals. La temàtica és diversa i el

text pot ésser de caràcter catequètic, llegendari o satíric, però sempre en vers.

Baqueta: Utensili emprat per tal de percutir membranòfons i idiòfons. El material més recurrent en la seva construcció és la fusta, però en podem trobar altres, com el niló.

Bateig: Nom amb què es designa sovint el ritual en què es presenta per primer cop una bèstia de foc. És habitual que aquest acte compti amb altres bèsties de foc convidades, que apadrinen simbòlicament la nova bèstia.

Bateria: 1. Instrument de percussió format per diferents membranòfons i idiòfons. 2. En la música brasilera, totalitat de les persones que toquen instruments de percussió en una *escola do samba* o agrupació de similars característiques.

Batucada: 1. Gènere d'origen brasiler que és interpretat per un conjunt de percussionistes. 2. Conjunt de percussionistes que toquen batucada -també anomenat "bloc"- o, per extensió, altres gèneres d'origen afrobrasiler. 3. En els grups de foc, s'anomena habitualment "batucada" tota formació de percussió que utilitza majoritàriament instrumentació d'origen brasiler, així com la música que interpreten. 4. Col·loquialment, i especialment fora dels grups de foc, el terme s'utilitza de vegades per referir-se a qualsevol conjunt de percussió o a l'acció que realitzen.

Bengala: Veure "Fuet".

Bèstia de foc: Representació zoomòrfica en forma de carcassa que és transportada per una o més persones durant una actuació. El bestiar de foc, també anomenat bestiar foguer, es caracteritza per presentar punts de foc, és a dir, parts de la figura -normalment vares- dissenyades per tal d'ancorar-hi la pirotècnia.

Bombo: 1. Membranòfon de doble membrana i de grans dimensions que es toca amb una o dues maces. En el context de la nostra

recerca, normalment el bombo es caracteritza per ser major en diàmetre que en profunditat. 2. En el model pentafònic, instrument amb el qual s'executa la veu més greu en una formació.

Bordó: 1. Corda que, en contacte amb la membrana, provoca un efecte de ressonància quan un membranòfon és percutit. 2. Veure "Bordonera".

Bordonera: Peça d'un membranòfon que uneix diversos bordons, però sovint anomenada senzillament "bordó". En els models parabrasiler i pentafònic, el podem observar a les caixes, sempre a la membrana inferior.

Botafoc: 1. Artilugi utilitzat per encendre la pirotècnia. 2. Veure "Encenedor/a".

Campana: Veure "Esquella".

Campanes: Nom utilitzat sovint per referir-se al conjunt d'instruments de tipus campana, és a dir, a les esquelles i els *agogô*. Quan és utilitzat en singular, en canvi, es refereix sempre a una esquella.

Carretilla: Artefacte de pirotècnia de tipus coet. És el tipus de pirotècnia més utilitzat pels diables, que el subjecten a la maça amb l'ajut d'una anella de manera que giri per inèrcia i provoqui l'efecte de paraigua d'espurnes. També la trobem anomenada "carrutxa".

Carretillada: Encesa de carretilles en què hi participen nombroses persones.

Carretiller/a: Persona que s'ocupa de transportar i distribuir la pirotècnia durant una actuació.

Carro: Artilugi amb rodes que s'utilitza per emmagatzemar i transportar la pirotècnia durant una actuació.

Carrutxa: Veure "carretilla".

Cáscara: Patró rítmic utilitzat en les músiques llatines i que acostuma a complementar la clave, malgrat mostrar-se normalment més mutable durant la peça. Acostuma a ser tocat en idiòfons, incloent com a tal els cèrcols o els cossos dels membranòfons.

Cascareo: Veure "cáscara".

Catalunya Nova: Nom amb què es coneix de vegades la zona sud de Catalunya, sovint delimitada simbòlicament a partir del recorregut del riu Llobregat. Al marge del seu significat originari, en l'àmbit de les colles, la contraposició entre la Catalunya Nova i Catalunya Vella -també anomenades respectivament "zona tradicional" i "zona no tradicional"- és utilitzada recurrentment per diferenciar zones en què la tradició seria entesa i tractada de diferent manera.

Catalunya Vella: Veure "Catalunya Nova".

Centrador: Veure "cortador".

Ceptrot: Maça de diable de grans dimensions i amb capacitat per subjectar grans quantitats de pirotècnia. A diferència de la resta de maces, el ceptrot se subjecta normalment recolzat a terra i es vincula estretament amb els personatges malèfics singularitzats a través de l'abillament -sobretot amb Llucifer- a les colles on aquests apareixen.

Cercavila: Actuació itinerant en l'espai públic que pot reunir elements de diferents tipus: diables, gegants, balls de bastons, grups d'animació, conjunts musicals, etc.

Cercavila de foc: Cercavila on hi apareixen tan sols grups de foc i, eventualment, grups d'animació. Conceptualment es tendeix a associar-la amb el correfoc, tot i que no sempre hi apareixen els elements necessaris per considerar-la com a tal.

Cèrcol: Peça en forma de circumferència que, en un tambor, manté unida la membrana al cos de l'instrument amb l'ajut dels tensors. Poden estar construïts amb fusta o amb metall. A les colles és anomenat generalment "aro".

Chamada: Recurs utilitzat en els repertoris dels conjunts de percussió i en què un instrument executa un patró o diversos que seran respostos per la resta de la formació. Apareix especialment a l'inici de les peces, realitzant una funció de crida al públic, però també sovint a la resta d'instrumentistes.

Chocalho: Nom utilitzat en la cultura brasiler per a una gran quantitat d'idiòfons sacsejats.

Civader: Bossa utilitzada per transportar la pirotècnia durant una actuació. Aquest és especialment present en el model penedesenc, malgrat no inexistent en les colles de la zona de Barcelona. Aquest mot s'empra de vegades, també, per referir-se a la persona que s'encarrega de dur-lo i de distribuir la pirotècnia durant l'actuació.

Chocalho: Veu utilitzada en brasiler per referir-se de manera genèrica a diferents tipus d'idiòfons sacsejats.

Clave: 1. Cèl·lula rítmica que vertebrava gran part de les músiques llatines. Existeixen diferents claves que atenen a estils i gèneres diferents: la "clave de son", la "clave de bossanova" o "de samba", la "clave de rumba", la "clave africana", etc. 2. Idiòfon format per una parella de bastons que s'utilitzen, entrecocant-los, en les músiques llatines per tocar el ritme de "clave".

- Coet:** Artefacte pirotècnic amb forma cilíndrica en què el foc surt a gran velocitat per una de les bandes, de manera que l'objecte surt propulsat. Malgrat l'ús més habitualment associat al coet és el d'ésser llançat cap amunt, el coet més utilitzat en el correfoc és la carretilla, que utilitza la propulsió per girar sobre si mateixa.
- Colla:** Pel que fa a l'àmbit de l'objecte d'estudi, entitat sense ànim de lucre que basa la seva activitat en les actuacions a la via pública i en context festiu que poden ser de tipologia diversa. El terme s'utilitza especialment per referir-se a grups que realitzen actuacions que s'associen amb la identitat catalana: balls de diables, castells, gegants, etc.
- Colla de foc:** Veure "Grup de foc".
- Comissió:** Grups de treball formades per una o més persones i en què els conjunts de tabalers i tabaleres colles acostumen a dividir les tasques a realitzar: comissió de vestuari, comissió de xarxes socials, etc.
- Contra:** Veure "Contrasurdo".
- Contrasurdo:** En la divisió en tres veus de *surdo* de la percussió brasilera i del model parabrasiler, veu desenvolupada pels *surdos* de dimensions mitjanes. Aquesta veu, anomenada també "*de segunda*", "*de resposta*" o "*contra*", es caracteritza per centrar-se generalment en la marca dels temps imparells.
- Corpus Christi:** Festivitat catòlica dedicada a la celebració de l'eucaristia.
- Correfoc:** Actuació de grups de foc que es caracteritza per la possibilitat que el públic hi participi activament, entrant en l'espai d'acció de diables i bèsties.
- Correfoc de la Mercè:** Esdeveniment foguer que té lloc a Barcelona durant la Mercè i que aplega tots els grups de foc de la ciutat. Es tracta del primer correfoc que va tenir lloc, i també que va ser anomenat com a tal.
- Cortador:** 1. En la divisió en tres veus de *surdo* de la percussió brasilera i del model parabrasiler, veu desenvolupada pels *surdos* de dimensions més reduïdes. Aquesta veu, anomenada també "*centrador*" o "*de tercera*", es caracteritza per un comportament sincopat que s'interposa en el diàleg entre les altres dues veus -el "*talla*"-, més centrades en la marca de la pulsació. 2. *Surdo* de petites dimensions.
- Crema del Dimoni:** Esdeveniment final de la Nit de Sant Anastasi de Badalona en què es crema una gran figura en forma de diable.
- Cremador/a:** Membre d'un grup de foc que fa de diable que llança pirotècnia. S'utilitza en el mateix sentit "petador/a" o "ballador", malgrat aquest darrer és poc utilitzat en el model barceloní de ball de diables.
- Cremar:** Acció desenvolupada pels diables mentre la pirotècnia és encesa. També es parla sovint de "petar" o "ballar", però aquest darrer mot és poc utilitzat per al model barceloní de ball de diables, essent més freqüent el seu ús a la zona sud de Catalunya.
- Cross stick:** Tècnica utilitzada amb instruments membranòfons i en què el cul de la baqueta reposa sobre la membrana mentre el seu llom colpeja el cercol.
- Cuica:** Membranòfon d'una sola membrana d'origen brasiler i que es toca fregant una vara, de manera similar a una ximbomba. En el cas de la *cuica*, la vara se situa a l'interior de l'instrument, mentre la mà que queda a l'exterior modifica l'alçada del so actuant directament a la membrana.
- Diable:** En els balls de diables, personatge caracteritzat amb elements que l'identifiquen com a tal, especialment amb l'ús de banyes. La denominació "dimoni" és més comú en algunes zones geogràfiques, però el seu significat no presenta diferències.
- Diablessa:** Personatge que representa un diable de gènere femení i singularitzat amb una faldilla. El personatge de la Diablessa era representat antigament per homes -el ball de diables era de domini masculí- i actualment encara està estesa aquesta pràctica. Jeràrquicament, la Diablessa és un diable superior als diables no singularitzats, però inferior a Llucifer.
- Dimoni:** 1. Veure "Diable". 2. A les Festes de Maig de Badalona, construcció de grans dimensions amb forma de diable que és cremat durant la Nit de Sant Anastasi.
- Drac:** Bèstia de foc que presenta característiques reptilianes, sovint similar al d'una mena de serp amb potes i amb ales de ratpenat.
- Encenedor/a:** Persona encarregada durant una actuació d'encendre la pirotècnia de diables o bèsties. També pot presentar altres noms, com "botafoç" o "metxa".
- Encesa:** 1. Acció d'encendre la pirotècnia. 2. Acció coordinada en què un gran nombre de diables o bèsties de foc encenen la seva corresponent pirotècnia. També s'anomena "petada" o, si la pirotècnia utilitzada ho fa escaient, "carretillada".

Entremès: 1. Actuació de curta durada que deu el seu nom al context en què tenia lloc en un inici, entre àpats en celebracions cortesanes. El terme s'estendria a les actuacions breus o itinerants que tenien lloc en grans celebracions civils o religioses. 2. Per extensió, elements que apareixen en un seguici o una cercavila i, tot i que menys habitualment, també de vegades els mateixos grups que les realitzen: "la ciutat té set entremesos", etc.

Escola do samba: Associació de tipus musical que té com a objectiu l'execució pública de la samba. El concepte d'escola és força assimilable al de "colla", malgrat les *escolas* acostumen a estar formades per mes persones i a estar més centrades en la competició amb la resta.

Espectacle: Format d'actuació dels grups de foc que es caracteritza per una clara voluntat de la colla per mantenir el públic com a espectador passiu, sovint amb l'ús de tanques. L'espectacle es caracteritza normalment per un alt grau de teatralització, l'interès en una seqüenciació clarament preestablerta i un ús abundant de la pirotècnia. La paraula "espectacle" també és sovint utilitzada per referir-se a qualsevol tipus d'actuació, i la major o menor especificitat de l'ús és deduïble a partir del context.

Esquella: Idiòfon en forma de campana sense badall que es toca amb una baqueta mentre és subjectat amb l'altra mà. També és anomenat sovint "esquellot" o "campana".

Esquellot: Veure "Esquella".

Estendard: 1. Utensili de gran alçada utilitzat per alguns grups de foc i on hi apareix habitualment el nom de la colla i el seu logotip. 2. Veure "Tope".

Fabulari: Esdeveniment realitzat durant les Festes de Primavera de l'Hospitalet de Llobregat en què es reuneix tot el bestiari de la ciutat.

Festes de la Mercè: Veure "Mercè, la".

Festes de Maig (de Badalona): Principal celebració de la ciutat de Badalona, en la qual pren molt protagonisme la Crema del Dimoni que es duu a terme durant la Nit de Sant Anastasi.

Festes de Primavera: Festa major de l'Hospitalet de Llobregat, que se celebra pels volts del dia de Sant Jordi.

Foguera/a: En el nostre objecte d'estudi, aquest terme tendeix a ésser utilitzat, sobretot en

contextos formals, per referir-se a allò relacionat amb el foc -actuació foguera, bèstia foguera, calendari foguer, etc.

Fuet: Artefacte pirotècnic de tipus sortidor que desprèn espurnes prou lentament com perquè no surtin en línia recta, sinó que caiguin de forma similar a un fuet. També és anomenat "bengala" o "patum". Aquest darrer mot es deu al fet que és la pirotècnia característica dels Plens de Berga.

Fosc: Moment de l'actuació d'un grup de foc en què no hi ha pirotècnia encesa.

Francès: Veure "Sortidor".

Greu: Nom que rep, especialment en el model pentafònic, la més greu de les tres veus centrals. Normalment es tracta d'un *tom* de bateria o d'un timbal de tensió de vares d'entre 15 i 16" de diàmetre.

Goliat: Nom utilitzat per referir-se al més gran dels *toms* d'una bateria. A les colles de foc presenta normalment un diàmetre de 16" i realitza la funció instrumental de "tabal greu". Es tracta de l'únic instrument que hem trobat emprat tant en els models parabrasiler i pentafònic com neopenedesenc.

Grup de foc: Associació sense ànim de lucre que dedica la seva activitat a les actuacions de balls de diables i bestiari de foc. En l'àmbit de les mateixes colles, s'utilitza més habitualment "colla de foc".

Intendència: 1. Zona d'una actuació de foc en què s'emmagatzema i distribueix la pirotècnia. 2. Persones encarregades de l'emmagatzematge i distribució de la pirotècnia durant una actuació, ja sigui fent ús d'un civader o d'un carro.

Jam block: Idiòfon percudit amb baqueta i similar a una caixa xinesa o woodblock, amb les diferències que està construït en plàstic i que pot presentar formes més diverses. Normalment s'utilitza com a instrument auxiliar, ancorat a un suport.

Llamada: Veure "Chamada".

Llucifer: Personatge que, en els balls de diables amb ball parlat, apareix habitualment com a encarnació del mal, en contraposició a Sant Miquel. Representa un diable jeràrquicament superior a la resta i se l'acostuma a representar amb un gran barret de copa. En el model barceloní, on rarament apareix el text, apareix tan sols en algunes colles, essent sovint identificable tan sols per l'abillament i, de vegades, per l'ús d'un gran ceptrot.

Lluïment: Fragment de format estàtic d'una actuació en què l'interès se centra en mostrar

les capacitats de la colla. En un grup de foc es caracteritza per l'ús de gran quantitat de pirotècnia i sovint per l'aparició de coreografies. En un conjunt de percussió es pot tractar senzillament d'una peça tocada en format estàtic, però també amb major tendència a l'aparició de coreografies.

Maça: 1. Utensili emprat pels diables per subjectar la pirotècnia, normalment sobre el seu cap, des del moment d'encendre-la fins que aquesta s'apaga. 2. Tipus de baqueta utilitzat específicament per a membranòfons de grans dimensions, com els bombos i els *surdos*. Es caracteritza per un gruix notable del mànec i, especialment, de la punta, que a més acostuma a estar folrada d'algun material diferent a la fusta, com cuir, roba o feltre.

Maceta: Tipus de baqueta molt utilitzada en el model pentafònic per percutir els instruments que realitzen la funció de "tabal greu" -tabals d'entre 15 i 16" i *goliats*. Normalment són una mica més llargues i gruixudes que una baqueta estàndard, i presenten una característica bola folrada de feltre a la punta.

Mascle Cabró: 1. En algunes colles, nom que rep el diable que es representa com a jeràrquicament superior a la resta. 2. Personatge central de l'Aquelarre de Cervera. El Mascle Cabró apareix en els punts culminants de la festa, com la Invocació o l'Escorreguda.

Matines: Veure "Matinades".

Matinades: Esdeveniment itinerant en què diversos músics recorren els carrers de la població a primera hora del matí. El més habitual és que les Matinades, anomenades també "Matines", se celebrin el primer dia de festa major.

Membrana: Peça dels instruments membranòfons que, tensada, s'utilitza per emetre el so percutint o fregant. Actualment el més habitual és que estiguin fabricades amb materials sintètics, malgrat encara s'utilitza la pell. Les colles acostumen a referir-s'hi amb el castellanisme "*parche*", i de vegades pren el nom de "pell", però tan sols si està fabricada amb aquest material.

Mercè, La: Festa major de Barcelona, que se celebra pels volts del 24 de setembre, dia de la Mare de Déu de la Mercè.

Metxa: Veure "Encenedor/a".

Mig: Nom que rep, especialment en el model pentafònic, la veu central en quant a

freqüència. Es tracta normalment d'un *tom* de bateria de 12 o 13" de diàmetre, però en ocasions són observables també els timbals de tensió per mitjà de vares.

Model barceloní: Nom utilitzat sovint per referir-se al model de ball de diables iniciat a Barcelona a principis dels anys vuitanta del segle XX. És relativament equivalent al terme "correfoc", però aquest es refereix normalment al tipus d'actuació, mentre que el nom de "model barceloní" acostuma a referir-se a un conjunt de pràctiques més àmplies i a la totalitat de la seva concepció estètica.

Model (del) Baix camp: Nom amb què hom coneix el model de ball de diables caracteritzat per una participació a partir de la iniciativa individual, la qual cosa comporta que aquest model no disposi en principi d'acompanyament musical.

Model penedesenc: Nom amb què hom coneix el format de ball de diables previ a la invenció del correfoc i amb presència de ball parlat, amb especial presència a la zona sud de Catalunya.

Morter: Tub en el qual es col·loca la pirotècnia aèria -coets- abans de llançar-la.

Mufla: Sordina per a membranòfons que es col·loca sota la membrana i que consisteix en un cercol d'escuma amb un diàmetre equivalent al d'aquesta. El nom prové de la paraula en anglès "*muffle*", equivalent a "esmortei", a partir de la comercialització d'aquest tipus de sordina com a Muffl. En algunes colles també són anomenats "mufla" els instruments que en disposen, especialment quan aquests són de grans dimensions.

Nit de Foc: Principal esdeveniment foguer de les Festes de Primavera de l'Hospitalet de Llobregat. Acostuma a celebrar-se el darrer dia, l'endemà del correfoc infantil.

Nit de Sant Anastasi: Esdeveniment final de les Festes de Maig de Badalona, en què se celebren el correfoc, l'Acte Sacramental i la Crema del Dimoni. La Nit de Sant Anastasi té lloc durant la vigília del dia de Sant Anastasi - 11 de maig.

Paraigua: Efecte òptic creat quan la pirotècnia encesa gira mentre resta subjectada a la maça, provocant que les espurnes dibuixin una forma similar a la d'un paraigua.

Parche: Veure "Membrana".

Passejada de Bèsties: Esdeveniment que se celebra habitualment durant les festes de La

Mercè. Es tracta d'una cercavila en què hi participen les bèsties fogueres de la ciutat amb els seus respectius acompanyaments musicals i que, en l'actualitat, es realitza la nit anterior al Correfoc.

Patum, La: Festa celebrada a Berga durant la festivitat de Corpus Christi. Declarada Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO el 2005, és considerada en l'àmbit de les colles com un referent per la seva antiguitat i singularitat.

Patum (pirotècnia): Veure "Fuet".

Pell: Veure "Membrana".

Percu: 1. Abreviació utilitzada en el llenguatge oral dels grups de foc per referir-se a la percussió. 2. Veure "Percuta".

Percuta: Mot que, en el llenguatge oral dels membres dels grups de foc, es refereix de vegades a les persones ocupades de l'acompanyament musical, també anomenades de vegades "percus".

Petada: Veure "Encesa".

Petador/a: Veure "Cremador/a".

Petar: Veure "Cremar".

Piro: Abreviació molt utilitzada en els grups de foc per referir-se a la pirotècnia.

Plens: Nom que reben els diables berguedans que actuen a la Patum.

Porta de l'Infern: Construcció de grans dimensions que representa una porta d'accés entre l'infern i la terra i que s'utilitza per fer la sortida dels diables en alguns esdeveniments foguers. Veuen conceptualment de les "boques de l'infern" de les representacions medievals, però en resten allunyades estèticament.

Portador/a: Persona encarregada de portar una bèstia de foc durant una actuació.

Processó: Seguici de caràcter religiós en què s'acompanya un objecte considerat sagrat.

Punt de dansa: Mot utilitzat per referir-se, en el model penedesenc, als moviments característics de cada colla en ballar.

Punt de foc: Parts d'una bèstia de foc en què se subjecta i s'encén la pirotècnia, normalment en forma de vara. Els punts de foc poden ser diversos i la seva distribució depèn fonamentalment del disseny de la figura.

Repenique: Membranòfon de doble membrana d'origen brasiler i molt utilitzat en les formacions de percussió com a instrument conductor. De vegades el trobem anomenat també "repique".

Repique: Veure "Repenique".

Rim shot: Tècnica utilitzada en els instruments membranòfons i en què la punta de la baqueta colpeja la membrana alhora que el llom impacta contra el cercol. El resultat és un so de major intensitat i que en alguns instruments es pot assimilar a un tret, la qual cosa explica la denominació.

Rocar: Idiòfon sacsejat d'origen brasiler format per una estructura amb vares que travessa diversos discos metàl·lics. Sovint el trobem anomenat "rocalho" o amb els termes genèrics de "chocalho" i "shaker".

Rocalho: Veure "Rocar".

Samba: 1. Gènere musical nascut al Brasil a inicis del segle XX. La samba compta amb múltiples subgèneres que suposen, alhora, una instrumentació molt diversa. Si bé en el nostre context cultural s'identifica sovint amb els membranòfons i idiòfons, el cert és que tenen també molta presència els cordòfons i aeròfons, així com normalment la utilització de la veu. 2. En els grups de foc, s'anomena sovint "samba" la música interpretada per conjunts de percussió amb una majoria d'instrumentació d'origen brasiler.

Sant Miquel: Personatge habitual en els balls de diables de model penedesenc i que s'interpreta, juntament amb els àngels que el segueixen, com una encarnació del bé. En el model barceloní no té presència, i tan sols el veiem en les colles que s'interessen per recuperar pràctiques del model penedesenc. A l'Acte Sacramental de Badalona pren el nom de Sant Anastasi.

Satanàs: Personatge que apareix de vegades en alguns balls de diables amb presència de ball parlat. Si bé representa un diable jeràrquicament superior a la majoria, aquest rang no és superior al de Llucifer.

Seguici: 1. Grup de persones que acompanyen una autoritat o persona considerada important. 2. Actuació de tipus cercavila que va precedida per autoritats, normalment de tipus local. 3. En l'àmbit que ens ocupa, s'anomena sovint seguici la cercavila en què participen els que es consideren els principals elements festius d'un barri o d'una ciutat, al marge de la presència o no d'autoritats.

Shaker: Anglisme utilitzat per designar una gran varietat d'idiòfons sacsejats.

Sordina: Artilugi ideat per reduir la intensitat sonora d'un instrument musical o el seu espectre d'harmònics. En el cas dels membranòfons, acostuma a tractar-se d'algun objecte col·locat en contacte amb la

membrana, de manera que la seva vibració quedi esmorteïda.

Sortida: En el llenguatge habitual dels grups de foc i d'alguns conjunts de percussió, cadascuna de les actuacions públiques del grup, tot i que el terme s'utilitza especialment per referir-se a les que es realitzen fora de l'entorn geogràfic considerat propi, ja sigui en termes de municipi o de barri.

Sortidor: Artefacte pirotècnic que llança un raig d'espurnes. El més emprat per diables i bestiari de foc, anomenat normalment "francès", se subjecta a les maces dels diables de manera que el foc surti verticalment, mentre que a les bèsties la direcció acostuma a ser diagonal, depenent sempre del disseny dels punts de foc. Aquest tipus de pirotècnia és la més utilitzada per a bèsties de foc.

Subgreu: Nom que es dona en alguns conjunts de percussió de model pentafònic als instruments de la secció instrumental més greu, integrada per bombos i/o *surdos*.

Surdo: 1. Membranòfon d'origen brasiler caracteritzat per les seves grans dimensions - d'entre 16 i 24" de diàmetre en els grups de foc observats- i per l'ús de teles o membranes específiques per esmorteir els armònics -el mot brasiler "*surdo*" equival a "*sord*". En el nostre model parabrasiler es divideixen normalment en tres veus anomenades "*surdo*", "*contrasurdo*" i "*cortador*". 2. En el sistema de divisió en tres veus de *surdo* típic de la percussió brasilera, també observable en el model parabrasiler, nom que rep la veu que presenta instruments de majors dimensions, també anomenada "*surdo de prima*" o "*de marcação*", i caracteritzada per marcar normalment els temps parells.

Surdo de prima: Veure "*Surdo*".

Surdo de marcação: Veure "*Surdo*".

Surdo de segunda: Veure "*Contrasurdo*".

Surdo de resposta: Veure "*Contradurdo*".

Surdo de terceira: Veure "*Cortador*".

Tabal: Membranòfon de tipus tambor percudit amb baquetes. En singular, es refereix normalment a membranòfons de so greu, però també és habitual el seu ús per referir-se de manera genèrica als instruments de tipus tambor, especialment quan es parla en plural.

Tabal agut: Veure "*Agut*".

Tabal mig: Veure "*Mig*".

Tabal greu: Veure "*Greu*".

Tabalada: 1. Terme que s'utilitza per denominar les trobades de diversos conjunts de percussió. 2. Existeix també un ús força excepcional en què "tabalada" fa referència a trets estilístics i que s'utilitza per diferenciar-la de la "batucada".

Tabaler/a: 1. Persona que toca un tabal. 2. En el llenguatge habitual de les colles, persona que participa en l'acompanyament musical d'un colla, al marge quin instrument en concret toca.

Tall: Tram d'un peça musical en què un patró repetit diverses vegades és intencionadament interromput per, posteriorment, reprendre el mateix patró o un de diferent.

Tambor: 1. Instrument membranòfon que consta d'una caixa de ressonància i, com a mínim, una membrana que emet el so. 2. En el llenguatge col·loquial, el terme es restringeix de vegades a membranòfons que es toquen amb baquetes.

Tamborí: Veure "*Tamborim*".

Tamborín: Veure "*Tamborim*".

Tamboril: Veure "*Tamborim*".

Tamborim: Tambor de marc d'origen brasiler i de dimensions molt reduïdes que es toca habitualment amb una baqueta de plàstic o niló. En el nostre objecte d'estudi és anomenat també, per assimilació fonètica, amb el nom d'altres tipus de tambor, com "*tamborí*", "*tamborín*" o "*tamboril*".

Tarasca: Bèstia de foc que es representa normalment com un animal amb característiques de gran mamífer, però protegit alhora per una cuirassa similar a la d'una tortuga.

Tensor: Peça que en un membranòfon manté la membrana tensada i subjecta al cos de l'instrument per mitja del cercol. Poden presentar diferents materials i tant poden aparèixer unint dos cercols en bandes oposades com tibant la membrana des del cos.

Timba: Veure "*Timbau*".

Timbau: Membranòfon d'origen brasiler que es toca percudint amb les mans. Les dimensions i la tècnica utilitzada són molt similars a les d'una conga, amb les diferències que el *timbau* és més lleuger, presenta una forma més cònica i és considerablement més lleuger, atès que està concebut per ésser tocat penjat.

Timbal: 1. Terme genèric utilitzat sovint per referir-se a una gran varietat de

membranòfons, essent pràcticament sinònim a “tambor”. 2. En l'àmbit dels grups de foc, es refereix a un membranòfon que es toca penjat i que és percudit amb baquetes. Mentre el terme “tabal” és el més utilitzat a la zona en què s'ha centrat la recerca, a la zona sud de Catalunya és més habitual referir-se al “timbal”.

Timbala: 1. Cadascun dels membranòfons presents en una bateria estàndard, a excepció del bombo i la caixa. També són anomenats “toms”, terme utilitzat durant tot el text per tal d'evitar ambigüitats. 2. En algunes colles, nom que es dona als *toms* que realitzen la funció de “tabal agut”.

Timbaler/a: Persona que toca un timbal. Aquest terme és poc utilitzat a la zona en què s'ha centrat la recerca, en què és més habitual parlar de “tabaler/a”, però té en canvi força presència a la zona sud de Catalunya. Al contrari del que passa amb el terme “tabaler/a”, el terme és utilitzat en exclusiva per referir-se a personen que toquen membranòfons que es toquen penjats i percudits amb baqueta.

Titani: Artefacte pirotècnic de tipus “sortidor” que es caracteritza per emetre una llum molt blanca, produïda per la presència de titani.

Toc: 1. Frase musical de curta durada que es toca de manera aïllada o repetidament. 2. En l'àmbit dels balls de diables, s'utilitza de vegades per referir-se a la manera de concebre els acompanyaments musicals: “toc tradicional”, “toc penedesenc”, etc. Tot i així, el terme només s'utilitza normalment en aquells tipus d'acompanyament musical que es consideren “tradicionals”.

Toc d'Inici de la Mercè: Esdeveniment inicial de la festa major de la Mercè i que consisteix en un seguici en què la imatgeria i entremesos associats a la ciutat de Barcelona - principalment a Ciutat Vella- es desplacen fins la Plaça Sant Jaume, on cada element interpreta la seva dansa pròpia.

Toc d'Inici de l'Hospitalet de Llobregat: Esdeveniment inicial de les Festes de

Primavera de l'Hospitalet de Llobregat, on actuen totes les colles de la ciutat.

Tom: Membranòfons presents en una bateria a excepció del bombo i la caixa.

Tope: Durant una actuació, membre de la colla encarregat d'impedir que els diables o bèsties, durant el seu recorregut, s'apropin massa a la colla que els precedeix. Apareix anomenat “estandard” en les colles en què la persona que realitza aquesta funció ho fa amb un objecte identificable com a tal.

Tratge: Veure “Vestit”.

Tratjo: Veure “Vestit”.

Tro: Petard de gran potència. La major part de pirotècnia utilitzada per diables i bèsties de foc conté un tro que esclata en acabar de sortir les espurnes.

Vestit: Abillament que els membres del grup de foc utilitzen durant les actuacions i que caracteritza la colla. També el trobem anomenat “tratge” o “tratjo”.

Vers: Text recitat en els balls parlats.

Vers satíric: Vers que es caracteritza pel to crític i humorístic. És habitual que els versos satírics facin referència a temes d'actualitat, ja siguin referents a la política, a cada realitat local o fins i tot als esdeveniments esportius.

Versot: Veure “Vers satíric”.

Víbria: Bèstia de foc que representa un drac de gènere femení. Habitualment presenta un aspecte similar al dels dracs, però amb la presència de pits, i sovint apareixen trets similars als de les aus, com la boca en forma de bec. També la podem trobar anomenada “vibra”.

Virado: Tècnica per a *tamborim* en què l'instrument es gira amb la mà que el subjecta, de manera que s'aprofita la tornada de la baqueta per tornar a colpejar.

Xiuladora: Tipus de carretilla que emet un so agut i de gran intensitat sonora mentre és encesa.

Zona no tradicional: Veure “Catalunya Nova”.

Zona tradicional: Veure “Catalunya Nova”.

Referències

Documentació escrita

Agencia Tributaria (s.d.). *Estadística de los declarantes del IRPF de los mayores municipios por código postal*. Agencia Tributaria (lloc web). Recuperat a <https://www.agenciatributaria.es/AEAT/Contenidos Comunes/La Agencia Tributaria/Estadísticas/Publicaciones/sites/irpfCodPostal/2017/jrubikf4f548f53ce61f391620583e2ecbb94f0a134360d.html> [darrera consulta: 5 de setembre de 2020].

Agrupació del Bestiari Festiu i Popular de Catalunya (2018). *Inventari del Bestiari Festiu* [lloc web]. Recuperat a <https://inventari.bestiari.cat/> [darrera consulta: 11 de novembre de 2021].

Ajuntament de Barcelona (s.d.). *Correfoc*. Web de l'ajuntament de Barcelona. Recuperat a <http://lameva.barcelona.cat/culturapopular/ca/festes-i-tradicions/personatges-i-elements-festius/correfoc> [darrera consulta: 10 de setembre de 2020].

Ajuntament de Barcelona (2012). *Protocol Festiu de la ciutat de Barcelona* [PDF en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Recuperat a <https://continguts-www.barcelona.cat/culturapopular/sites/default/files/protocolsfestiusajbcn.pdf> [darrera consulta: 7 de gener de 2020].

Ajuntament de Barcelona (2015). *Som Cultura Popular : Mostra del patrimoni immaterial de Barcelona* [PDF en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Recuperat a https://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura_popular/08_direccio_general/03_actualitat/documents/arxiu/11Mostra151015.pdf [darrera consulta: 7 de gener de 2020].

Ajuntament de Barcelona (2019). *Convocatòria general de subvencions de l'Ajuntament de Barcelona per a l'any 2020* [PDF en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Recuperat a https://ajuntament.barcelona.cat/sites/default/files/bases_2020_corregides_17.12.2019.pdf [darrera consulta: 16 de març de 2021].

Ajuntament de Sant Andreu de Llavaneres (2016). *Bases Concurs Llavatraka: 2n Llavatraka – Concurs de percussió de Sant Andreu de Llavaneres* [PDF en línia]. Sant Andreu de Llavaneres: Ajuntament de Sant Andreu de Llavaneres. Recuperat a

- https://drive.google.com/file/d/0B_jSinQaP6R-dEVxNjQ1clV3Xzg/view [darrera consulta: 14 de març de 2020].
- Ajuntament de Tarragona (2017). *La Coordinadora de Balls de Diables Tradicionals de Catalunya es presenta oficialment a Tarragona*. Web de l'Ajuntament de Tarragona. Recuperat a <https://www.tarragona.cat/cultura/noticies/noticies-2017/la-coordinadora-de-balls-de-diables-tradicionals-de-catalunya-es-presenta-oficialment-a-tarragona> [darrera consulta: 14 de març de 2020].
- Amades, J. (1932). *Tradicions de la Seu de Barcelona*. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya – Club Alpí Català.
- Amades, J. (1952). *Costumari Català: el curs de l'any. Volum III*. Barcelona: Salvat.
- Amades, J. (1953). El Diabale. *Zephyrus: Revista de Prehistoria i Arqueologia*, 4, 375-389.
- Amades, J. (1954). *El ball de diables*. Separata del Boletín de la Biblioteca – Museo Balaguer, núm. II, 1954, pàgines 37-50.
- Andrés, G. (2018, maig 23). La 'soca a l'antiga' s'endinsa a la zona tradicional. *Diari Ara* [en línia]. Recuperat a https://www.ara.cat/castells/soca-lantiga-sendinsa-zona-tradicional_0_2019998195.html [darrera consulta: 9 d'abril de 2020].
- Arom, S. (2008). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. Dins F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología* (p. 203-232). Madrid: Trotta.
- Atabalament (2015). *Tabalers del Barri Gòtic – Atabalament* [música impresa]. Barcelona: CAT Edicions.
- Ayats, J. (2010). Las canciones "olvidadas" en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada. *Jentilbaratz*, 12, 83-94.
- Ayats, J. (2004) Los grupos de Música Tradicional en Catalunya o la construcción de una realidad alternativa. *TRANS* [en línia], 8. Recuperat a <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/196/los-grupos-de-musica-tradicional-en-catalunya-o-la-construccion-de-una-identidad-alternativa> [darrera consulta: 24 d'octubre de 2019].
- Ball de Diables de Vilafranca (s. d.). *XVIII Mostra de Balls de Diables Centenaris amb Parlaments*. Web del Ball de Diables de Vilafranca. Recuperat a <http://www.diablesdevilafranca.org/agenda/xviii-mostra-de-balls-de-diables-centenaris-amb-parlaments> [darrera consulta: 14 de març de 2020].
- Barbet, J., Carbó, A., Cordoní, X., Cubillos, J., Estela, E., Garrich, M., i Vilarrúbias, D. (2019). *Foc, foc, correfoc: història dels grups de foc de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona – El Cep i la Nansa.

- Barbet, J. (2021). Hi cap tothom? Tradició, participació i identitats. *Canemàs*, 21 (hivern-primavera), 71-77.
- Bargalló, J., i Bertran, J. (1997). Grups de foc. Dins *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana (1995-1996): Ponències* (p. 257-272). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Becker, H. S. (1995). The Power of Inertia. *Qualitative Sociology*, 18(3), 301-309.
- Bertran, J. (2006). *Manual sobre el foc i la pirotècnia en les festes: el que cal saber per organitzar-les*. Eines de cultura popular, 11. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura.
- Bertran, J., González, X., Martorell, J.M., Prat, J. i Sunyer, M. (1993). *El ball de diables de Tarragona: teatre i festa a Catalunya*. Tarragona: El Mèdol.
- Blanchar, C. (2004, maig 16). “Sambódromo” en el Paseo de Gràcia. *El País*. Recuperat a https://elpais.com/diario/2004/05/16/catalunya/1084669639_850215.html [darrera consulta 7 de gener de 2020].
- Canals, R., Carbó, A., Cazeneuve, X., Contijoch, M., Delgado, M., i Torras, A. (2016). *La Nit de Sant Joan a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona – Angle.
- Carbó, A. (2020). *Corpus: La festa de les festes*. Col·lecció l’Ermità, 10. Barcelona: Morera.
- Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (2000). *El carnaval*. Quaderns de cultura popular, 5. Barcelona: Primera Plana.
- Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (s. d.). Timbals de l’Arboç [PDF en línia]. Vall d’oreix: Generalitat de Catalunya. Recuperat a https://centrederestauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/Timbals_Arboc.pdf [darrera consulta: 13 de novembre de 2021].
- Comediants (2010). Dimonis ’81. *Comediants* [lloc web]. Recuperat a <http://comediants.com/?p=261> [darrera consulta: 29 de gener de 2020].
- Cordomí, X. (2001). *Altíssims Senyors, Nobles Bèsties: imatgeria festiva de la Barcelona Vella*. Tarragona: El Mèdol.
- Cordomí, X., i Juanolo (2017). *Diables*. Grups Festius de Barcelona, vol. 1. Barcelona: El Cep i la Nansa – Ajuntament de Barcelona Institut de Cultura (ICUB).
- Crònica local y general (1886, agost 22). *Diario de Tarragona*, p. 2.
- Cruañes, E. (1988). *Ball de Diables de l’Arboç*. L’Arboç: Ball de Diables de l’Arboç.
- La Kabronada musical arriba a la seva desena edició (2019, octubre 7). *L’Hdigital* [en línia]. Recuperat a https://lhdigital.cat/web/digital-h/noticia/entitats/-/journal_content/56_INSTANCE_43Th/11023/14294683 [darrera consulta: 14 de març de 2020].
- Dalmau, A. (2005). *Les festes tradicionals que no hem de perdre*. Barcelona: Columna.

- De Assis, G. (2003). *Brazilian Percussion*. Mainz: Advance Music.
- De Prada Samper, J.M. (1998). *Las mil caras del Diablo: Cuentos, leyendas y tradiciones*. Il·lustracions de Luis Filella. Barcelona: Juventud.
- Delgado, M. (1992). *La festa a Catalunya, avui*. Biblioteca Cultural. Barcelona: Barcanova.
- Diabòlica de Gràcia (2017). *Entrevista a Pep Fornés*. Barcelona: document d'ús intern.
- Díaz Viana, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos Populares. *TRANS* [en línia], 6. Recuperat a <https://www.sibetrans.com/trans/article/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares> [darrera consulta: 2 d'octubre de 2021].
- Durán Velasco, J. F. (2013). *Tratado de demonología: De Prometeo a Malak Tâwûs, de Ahrimán a Iblís*. Córdoba: Almuzara.
- Durkheim, É. (1990). *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australe*. Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France.
- EFE (2004, maig 15). Carlinhos Brown presenta Carnavalona. *El Mundo*. Recuperat a <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/05/14/enespecial2/1084552558.html> [darrera consulta: 7 de gener de 2020].
- Expansión (s. d.). Renta por municipios: Catalunya. *Datosmacro.com* [lloc web]. Recuperat a <https://datosmacro.expansion.com/mercado-laboral/renta/espana/municipios/cataluna> [darrera consulta: 5 de setembre de 2020].
- Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona (2012). *Estatuts de la Federació Coordinadora de Diables de la Ciutat de Barcelona* [PDF en línia]. Blog de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona. Recuperat a <http://diablesciuatbcn.blogspot.com/p/informacio-dinteres.html> [darrera consulta: 7 de gener de 2020].
- Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona (2014a). *Conclusions Xerrades El so del foc* [PDF en línia]. Blog de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona. Recuperat a <http://diablesciuatbcn.blogspot.com/p/xerrades-sobre-el-so-del-foc.html> [darrera consulta: 31 de maig de 2019].
- Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona (2014b). Els tabalers en el món del ball de diables (document sonor). *Blog de la Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona*. Recuperat a <http://diablesciuatbcn.blogspot.com/p/xerrades-sobre-el-so-del-foc.html> [darrera consulta: 31 de gener de 2020].
- Forcada, D. (2008). *Método de Percusión Brasileña*. Madrid: Nueva Carisch.
- Fornés, J. (2004). La Mercè inventada [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a <http://www.festes.org/arxiu/merceinventada.pdf> [darrera consulta: 2 de juny de 2019].

- Frith, S., Straw, W., i Street, J. (Ed.) (2006). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Robinbook.
- Garcia, E. (24 de juliol de 2016). Les colles castelleres de la zona tradicional no afluixen la corda. *Diari Ara* [en línia]. Recuperat a https://www.ara.cat/castells/colles-castelleres-zona-tradicional-no-perden-corda_0_1619238241.html [darrera consulta: 9 d'abril de 2020].
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gené, M. (2008). Tambores en el parque: Usos y significados del candombe en la ciudad de Barcelona [PDF en línia]. Dins SIBE. *Actas del X Congreso de la SIBE. Música, ciudades, redes: Creación musical e interacción social* [recurs electrònic]. Salamanca: SIBE, 2008. Recuperat a https://www.sibetrans.com/public/docs/Actas_Salamanca.pdf [actualment no disponible].
- Gluckman, M. (1973). *Custom and Conflict in Africa*. Oxford: Basil Blackwell.
- González, E. (Ed.) (2019). *Els sons del foc: La pirotècnia a les festes. III Simposi de Focs Festius de la Mediterrània*. Actes de Congressos, 15 (p. 93-99). Catarroja: Afers.
- Graf, A. (2018). *El Diablo*. Vilassar de Dalt: Montesinos.
- Grau, J. (2000a). *El foc a la festa: Espurnes, flames i espetecs, la màgia de la nit*. Quaderns de cultura popular, 6. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Grau, J. (2000b). La tradició [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a http://www.festes.org/media.php?id_media=85 [darrera consulta: 17 d'agost de 2020].
- Grau, J. (2003). La cultura popular i la identitat nacional. Dins J. Grau, A. Rumbó, i A. Serés. *Festa, tradició i identitat*. Nadala 2003 – Any XXXVII (p. 7-13). Barcelona: Fundació Jaume I.
- Grup de recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia (2003). *Carrer, festa i revolta: Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona, 1951-2000*. Col·lecció Temes d'Etnologia de Catalunya, 8. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Grup Torxa (2015). *Bases del 10è Concurs* [PDF en línia]. Recuperat a <http://barcelonapercussio.cat/bases> [darrera consulta: 11 de juny de 2015; actualment no disponible].
- Hobsbawm, E. (2002). Introducció: La invenció de la tradició. Dins E. Hobsbawm, T. Ranger. *La invenció de la tradició* (p. 7-21). Barcelona: Crítica.
- Institut de Cultura de Barcelona (2015). *Dossier d'actes de foc Mercè 2015* [document d'ús intern]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Institut de Cultura de Barcelona (2012). Protocol Festiu de la ciutat de Barcelona [PDF en línia]. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona. Recuperat a

- http://barcelonacultura.bcn.cat/sites/default/files/arxiu/protocol_festiud.pdf [darrera consulta: 6 de juny de 2015].
- Jordà, I. (2015). *Fitxa tècnica de la gralla*. Autoeditat.
- Juliano, M. D. (1986). *Cultura popular*. Cuadernos de antropología: Temas generales, 6. Barcelona: Anthropos.
- Kammerer, N. (2014). Catalan Festival Culture, Identities, amb Independentism. *Quaderns-e*, 19(2), 58-78. Recuperat a <https://raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/292820/381242> [darrera consulta: 24 d'octubre de 2021].
- Lagarda-Mata, S. (2014). *El diable és català*. Barcelona: Angle.
- La zona tradicional acollirà les últimes diades castelleres de l'any (2019, novembre 8). *Tarragona Digital* [en línia]. Recuperat a <https://tarragonadigital.com/castells/zona-tradicional-acollira-ultimes-diades-castelleres-any-2019> [darrera consulta: 9 d'abril de 2020].
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Llopart, D., Prat, J., i Prats, Ll. (Eds.) (1985). *La cultura popular a debat*. Cultura popular, 3. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular – Alta Fulla.
- López, P. (1993). *L'acompanyament musical en el ball de diables o Àmbit musical*. Document no publicat.
- Lortat-Jacob, B. (1994). *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie*. París: Société Française d'Ethnomusicologie.
- Marimon, F. (2004). Els divendres a la Plaça del Rei: alguna cosa més que ballades tradicionals. *Caramella*, 10 (gener-juny), 52-56.
- Martí, J. (1992). Hacia una antropología de la música. *Anuario Musical*, 47, 195-225.
- Martí, J. (1995). La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical. *TRANS* [en línia], 1. Recuperat a <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical> [darrera consulta: 2 de juny de 2019].
- Martí, J. (1996a). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martí, J. (1996b). El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica. *Nassarre*, 12(2), 257-281.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Martí, J. (2001). La festa a la ciutat: Pluriculturalitat i integració. Dins L. Díaz Viana, J. Martí i Pérez, i D. Noyes. *Fòrum Barcelona Tradició: Festa i ciutat, volum IV* (p. 21-53). Tarragona: El Mèdol.
- Martí, J. (2002) Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva. *Anuario Musical*, 57, 277- 293.

- Mas, R., i Ruiz, J. (2003). *150 anys: Ball de Diables de Sitges 1853-2003*. Sitges: Ball de Diables de Sitges, Colla Vella.
- Masana, H. (2015). *Mercè 79: Els orígens del Correfoc*. Vic: Emboscall.
- Massip, F. (1999). El Infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales. *Euskera*, 44(1), 239-265.
- Mayné, J. (2015). *La Cremada del Dimoni de Badalona*. Badalona: Ajuntament de Badalona – Museu de Badalona.
- Mayol, J. M., i Pujol, M. A. (2010). *Requetetxec: descobrim els instruments i grups instrumentals dels Països Catalans* [inclou 3 CD]. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Merriam, A. P. (1980). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: University Press.
- Ministerio de Educación y Formación Profesional – Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (s.d.). *Explotación de las variables educativas de la encuesta de población activa / Nivel de formación de la población*. EDUCAbase (lloc web). Recuperat a http://estadisticas.mecd.gob.es/EducaJaxiPx/Datos.htm?path=/Formacionym/ EPA_2020_05/NivFor//I0/&file=NivFor101.px&type=pcaxis [darrera consulta: 5 de setembre de 2020].
- De Moragas, M. (1993). *La Cultura mediterrànea en los Juegos Olímpicos de Barcelona'92* [PDF en línia]. Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB. Recuperat a <https://core.ac.uk/download/pdf/13282839.pdf> [darrera consulta: 4 de novembre de 2019].
- Morán, D. (2004, maig 16). El Fórum toma impulso con el “Carnavalona” de Carlinhos Brown. *ABC* [en línia]. Recuperat a https://www.abc.es/cultura/abci-forum-toma-impulso-carnavalona-carlinhos-brown-200405160300-9621530878383_noticia.html [darrera consulta: 7 de gener de 2020].
- Moya, B. (s.d.). La Festa: un altre mite per desaprendre-se'n? [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a http://www.festes.org/autor.php?id_autor=25 [darrera consulta: 26 de febrer de 2020].
- Moya, B. (2000). *El carnaval: La festa de la transgressió popular*. Quaderns de cultura popular, 5. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- Noyes, D. (2001). L'espai de convivència i els seus intèrprets: representació i ambigüitat en les societats plurals. Dins L. Díaz, J. Martí, i D. Noyes. *Fòrum Barcelona Tradició: Festa i ciutat, volum IV* (p. 55-65). Tarragona: El Mèdol.
- Noyes, D. (2003). *Fire in the Plaça: Catalan Festival Politics After Franco*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Olivé, P. (2015). Percussions amb denominació d'origen [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a <http://www.festes.org/arxiu/percussionsambdo.pdf> [darrera consulta: 31 de maig de 2019].

- Orriols, X. (2015). Percussions amables. *L'Embarcada*, 9, 4-5.
- Ortega, M. (2012, juliol 8). De la gralla a la batucada. *Diari Ara*, dossier Festes tradicionals participació ciutadana, p. 10-11.
- Pablo, J. (2000). *La Mercè il·lustrada: Guia de la festa major de Barcelona*. Tarragona: El Mèdol.
- Palomar, S. (2000). Diable sóc d'aquest ball. *Caramella*, 3 (juliol-desembre). Recuperat a <http://www.carrutxa.cat/biblioteca> [darrera consulta: 28 d'octubre de 2019].
- Palomar, S. (2020). Tòpics ancestrals i rituals contemporanis. Dins C. Barrull, i À. Mach [Eds.]. *Les simbologies i els rituals al voltant del foc. IV Simposi de Focs Festius de la Mediterrània*. Actes de Congressos 16 (p. 93-100). Catarroja: Afers.
- Palomar, S., i Sugranyes, F. (2009). Amb la pólvora a l'espatlla: una pràctica centenària en curs de desaparició. *Caramella*, 20 (gener-juny), 48-49. Recuperat a http://www.revistacaramella.cat/wp-content/uploads/2018/02/c20_palomar_sugranyes.pdf [darrera consulta: 5 de gener de 2020].
- Percúdiu (2018). *Percúdiu* [música impresa]. Barcelona: CAT Edicions.
- Plana, P., Vallverdú, À., i Vilarrúbias, D. (2015). Contents i enganyats: ball de bastons, ball de diables, moros i cristians i les noces de Ramon Berenguer IV [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a <http://www.festes.org/arxius/contentsienganyats.pdf> [darrera consulta: 27 d'octubre de 2019].
- Pouget, G. (2003). La percussió en els grups de grallers. *Revista Gegants*, 64, 23. Recuperat a <http://www.festes.org/arxius/percussiograllers.pdf> [darrera consulta: 31 de maig de 2019].
- Prats, D. (2013, abril 5). Primer diumenge de plena activitat castellera a la zona tradicional. *La Vanguardia* [en línia]. Recuperat a <https://www.lavanguardia.com/local/tarragona/20130405/54372027577/plena-activitat-castellera-zona-tradicional.html> [darrera consulta: 9 d'abril de 2020].
- Prats, Ll. (1988). *El mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Col·lecció Llibres a l'abast, 237. Barcelona: Edicions 62.
- Quiles, J. (2009). Dels Diables del Carmel a Foc. *Barcelona Societat: Revista d'informació i estudis socials*, 16, 120-123.
- Ramis, A. (2017). *Cultura popular i nacionalisme*. Llibres de la Nostra Terra, 108. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner.
- Rebullosa, I. (1601). *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo, à la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores*. Barcelona: Jayme Cendrat. Recuperat a <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397041> [darrera consulta: 11 de novembre de 2021].

- Recording Academy (2020). *Awards Nominations & Winners*. Recording Academy Grammy Awards (lloc web). Recuperat a <https://www.grammy.com/grammys/awards> [darrera consulta: 2 de febrer de 2020].
- Reilly, S. A. (1998). Brazil: Central and Southern Areas. Dins Olsen, D. A., i Sheeny, D. E. (Eds). *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the CariBbean* (p. 300-322). New York-London: Garland Publishing.
- Riera, F. (2019). *Inventari: La música folk als Països Catalans, del franquisme al Tradicionàrius*. Lleida: Pagès Editors.
- Reyes, C. (2012). *La batucada y el fuego: Influencia de la música brasileña en los Balls de Diables y Correfocs de Mataró* (Treball de Fi de Màster no publicat). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rubio, C., Estivill, I. (2017, novembre 6). Les cançons seran sempre nostres. *Vilaweb* (en línia). Recuperat a <https://www.vilaweb.cat/noticies/les-cancons-seran-sempre-nostres/> [darrera consulta: 31 de gener de 2020].
- Rumbó, A. (2001). *Patum!* Berga: Amalgama.
- Saumell, M. (2007). Ritual i dramaturgia neomedieval: el cas de Dimonis (1981) de Comediants. *Pausa* (en línia), 7. Recuperat a <http://www.revistapausa.cat/ritual-i-dramaturgia-neomedieval-el-cas-de-dimonis-1981-de-comediants> [darrera consulta: 29 de gener de 2020].
- Setuain, M., i Noya, J. (2010). *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas: Informe MUSYCA 02-2010*. Madrid: Departamento de Sociología V, Universidad Complutense de Madrid.
- Schwob, M. (s. d.). *La croisade des enfants*. Collection À tous les vents, 711. Québec: Bibliothèque électronique du Québec. Recuperat a <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Schwob-croisade.pdf> [darrera consulta: 2 de novembre de 2021].
- Smith, A. (2014). *Women drummers: A history from the rock and jazz to the blues and country*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Sperber, D. (1988). *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- Sublette, N. (2004). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Tro, entitats de foc de l'Hospitalet (2010). *Taller de formació de Diables*. L'Hospitalet de Llobregat: Tro.
- Vallverdú, J. (2018). *Antropología simbólica: teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: UOC.
- Vallverdú, R. (2006). *Foc en dansa: Els balls de diables tradicionals del Penedès i el Camp de Tarragona*. Reus: Ajuntament de l'Arboç.

- Vallverdú, R; i Torres, B. (2015). Diables que no versen [PDF en línia]. *Festes.org*. Recuperat a <http://www.festes.org/arxiu/diablesnoversen.pdf> [darrera consulta: 5 de maig de 2021].
- Vilarrúbias, D. (2013). *El Ball de Diables d'Igualada (s. XV-XX): Un entremès dels temps medievals ençà*. Reus: Carrutxa.
- Vilarrúbias, D. (2017). *El foc del seguici: Diables i bestiar de foc, dels orígens al 1936*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Documents audiovisuals

- Esplenium (2009, abril 7). *Percudium al Camp Nou*. Youtube.com. Recuperat a <https://www.youtube.com/watch?v=vpcFNDBGDq4> [darrera consulta: 2 d'octubre de 2021].
- Hidalgo, Ll.; Turtós, J. (2006, juliol 19). El món a casa. *Sputnik*.
- Romagosa, J. (2018). *El ball de diables: Ball de Diables de l'Arboç*. Recuperat a <https://www.youtube.com/watch?v=RU74xeuuwu8> [darrera consulta: 1 de novembre de 2019].
- Tidor, R. (2017, març 6). Tardor-hivern 1994: El dia que vam ser mestissos amb Mano Negra i els Chili Peppers. *Sputnik Orbita 90*. Recuperat a <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/sputnik-orbita-90/el-dia-que-vam-ser-mestissos-amb-mano-negra-i-els-chili-peppers/video/5653801/> [darrera consulta: 2 de novembre del 2021].

Discografia específica

- Banda Provençana (2019). *Toc d'Inici de l'Hospitalet*. Icaria.
- Músiques de les festes a Gràcia* (2014). Ajuntament de Barcelona.
- Patunyetes de l'Escola Patufet Sant Jordi (2012). *Ritmes dels Patunyetes*. Autoeditat.
- PercussioCAT (2006). *PercussioCat: Percussió de carrer*. Autoeditat.
- Percúdiu (2016). *Percúdiu*. Autoeditat.
- Toc d'Inici: balls del Seguici Popular de Barcelona* (2012). La Casa dels Entremesos.
- Tradicionàrius '98: XI Cicle de música tradicional i popular* (1998). TRAM.
- Tradicionàrius 2006: Festival Folk Internacional XIX edició* (2006). Discmedi.

Discografia complementària

- Allen, P. (1976). *Taught by experts*. A&M.
- Brazil: The Complete Collection Vol 3 & 4* (2006). K Digital.
- Comediants (2013). *40 anys sonant*. Discmedi.
- Dream Theater (1992). *Images and Words*. Atco.
- Dream Theater (1999). *Metropolis PT. 2: Scenes from a Memory*. Elektra.
- Dusminguet (1998). *Vafalungo*. Virgin.
- Gabriel, P. (1982). *Peter Gabriel IV*. Geffen.
- Iceberg (2003). *Sentiments*. Picap.
- Imagination (1982). *In the Heat of the Night*. R&B.
- Jackson, M. (1996). *HIStory: Past, Present and Future, Book I*. Epic.
- Josmar (2010). *Ragazza*. Geromax Music.
- Jovanotti (1995). *L'ombelico del mondo*. Universal.
- Kaoma (1989). *Worldbeat*. Epic.
- KC and the Sunshine Band (1973). *Part 3*. KT.
- Led Zeppelin (1982). *Coda*. Swan Song.
- Loco Mia (1989). *Taiyo*. Hispavox.
- Los Fabulosos Cadillacs (1993). *Vasos vacíos*. Sony Music.
- Macaco (1999). *El mono en el ojo del tigre*. EarMusic.
- Mano Negra (1988). *Patchanka*. Virgin France.
- Mano Negra (1994). *Casa Babylon*. Because Music.
- Mendes, S. (1992). *Brasileiro*. Elektra.
- Mystic (1992) [CD]. *La ola*. Pump Records.

- Presley, E. (1964). *Viva Las Vegas*. RCA.
- Red de San Luis (1980). *Bailad*. Phillips.
- Safri Duo (2002). Episode II*. MCA.
- Santana (1969). *Santana*. Columbia Records.
- Sepultura (1993). *Chaos A.D.*. Roadrunner Records.
- Sepultura (1996). *Roots*. Roadrunner Records.
- Simon, P. (1990). *The Rhythm of the Saints*. Warner Bros.
- Survivor (1982). *Eye of the Tiger*. EMI.
- Tan Dun (2001). *Tiger & Dragon: Original Motion Picture Soundtrack*. Sony Classical.
- Williams, J. (2004). *The Empire Strikes Back: Soundtrack*. Sony Classical.
- Woodkid (2013). *The Golden Age*. Green United Music.

Llocs web d'interès

Federació de Diables i Dimonis de Catalunya:

<http://www.diables.cat>

Coordinadora de Diables i Bestiari de Foc de Barcelona:

<https://www.facebook.com/diablesbcn/>

Federació de Diables de la Ciutat de Barcelona:

<http://diablesciuatbcn.blogspot.com/>

Agrupació de Bestiari Festiu i Popular de Catalunya:

<https://www.bestiari.cat/>

Inventari del Bestiari Festiu:

<https://inventari.bestiari.cat>

Coordinadora de Balls de Diables Tradicionals de Catalunya:

<https://www.facebook.com/CBDTradicionals/>

Direcció general de Cultura Popular i Associacionisme Cultural:

https://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt/

Servei de Cultura Popular de l'ICUB (Institut de Cultura de Barcelona):

<https://www.barcelona.cat/culturapopular/>

Concurs Barcelona Percussió:

<https://www.facebook.com/pg/ConcursBarcelonaPercussio/>

Concurs Barcelona Percussió – Canal de Youtube

<https://www.youtube.com/user/concurspercussiobcn/videos>

Batucharly – Canal de *Youtube* dedicat als conjunts de percussió

<https://www.youtube.com/user/BATUCHARLY/videos>

Annexos

Annex 1. Relació de formacions de percussió vinculades a grups de foc

Llegenda:

- [D] Diables
- [DI] Diables infantils
- [B] Bestiari
- [BI] Bestiari infantil

Barcelona

Districte I: Ciutat Vella

Ku-kum-ku – Tabalers del Casc Antic: Acompanyen els Diables del Casc Antic [D] els Diablons del Casc Antic [DI] i el Dofí Nocolau [B] (Associació Colla de Diables del Casc Antic de Barcelona).

Percúdiu: Acompanyen els Diables del Barri Gòtic [D], l'Arpella [B] i la Víbria de Barcelona [B] (Associació de Festes de la Plaça Nova - Comissió de Festes de Sant Roc).

Pircussió (Pircussió): Acompanyen la Mulassa de Barcelona [B] (Associació d'Amics dels Gegants del Pi).

Districte II: Eixample

Beirão: Acompanyen la Farfolla de la Sagrada Família [B] i les Farfolletes [BI]. (Associació Farfolla de la Sagrada Família).

Cabrònica del Nord: Acompanyen la Cabrònica del Nord [D], els Cabronets del Nord [DI] i el Fogonet dels Cabronets [BI] (Casal de Joves Xiroc).

Insomnia -desaparegut-: Acompanyaven els Bestialots Espurnats de la Sagrada Família [D] (Bestialots Espurnats de la Sagrada Família).

Toka'l 2: Acompanyen els Diables de Sant Antoni [D], els Trapelles de Sant Antoni [DI] i la Porca de Sant Antoni [B] (Associació de Veïns del Barri de Sant Antoni).

Districte III: Sants-Montjuïc

Diables de Port: Acompanyen els Diables de Port [D] i les Espurnes de Port [DI] (Associació diablesdeport2).

Diables de Sants: Acompanyen els Diables de Sants [D], l'Heura [B], el Pitu [B] i el Xot [B] (Associació Colla de Diables de Sants).

Tabalers del Poble Sec: Acompanyen els Diables del Poble Sec [D], els Fills de Satan [DI] i el Gat Sirius

Districte IV: Les Corts

Bocs de Can Rosés: Acompanyen els Bocs de Can Rosés [D] i l'Aegis [B] (Associació Colla de Diables Bocs de Can Rosés).

Tabalers de Les Corts: Acompanyen els Diables de Les Corts [D] i el Guardià de Les Corts [B] (Diables de Les Corts).

Tripitaka: Acompanyaven -no actualment- els Diables d'Itaca [DI] (Colla de Diables i Timbalers d'Itaca).

Districte V: Sarrià-Sant Gervasi

FarroFoc: Acompanyen els Diables FarroFoc [D] (Associació de Diables FarroFoc).

Tabalers de Sarrià: Acompanyen el Drac de Sarrià [B] (Associació Drac de Sarrià).

Diablesses i Diables de Sarrià: Acompanyen els Diablesses i Diables de Sarrià [D] (Colla de Diablesses i Diables de Sarrià).

Districte VI: Gràcia

Diabòlica de Gràcia: Acompanyen la Diabòlica de Gràcia [D] (Associació Diabòlica de Gràcia).

La Vella de Gràcia: Acompanyen La Vella de Gràcia [D] i els Malsons de La Vella [DI] (Associació la Vella de Gràcia).

Kabum: Acompanya habitualment el Drac de Gràcia [B] (Drac de Gràcia).

Malèfica del Coll: Acompanyen la Malèfica del Coll [D], els Escuats de la Malèfica [DI] i el Gaudiamus [B] (Malèfica del Coll Gaudiamus Escuats).

Districte VII: Horta-Guinardó

Diables d'Horta: Acompanyen els Diables d'Horta [D] (Diables d'Horta).

Tabalers de FOC: Acompanyen els Diables del Carmel [D], els Banyetes d'Horta [DI], el Capallà [B], el Jussà [B], l'Ullals [BI] i el Banyut [BI] (Front Obert a la Cultura -FOC).

Trons de Can Baró: Acompanyen les Fures de Can Baró [D/DI] i el Mosquit Tigre [B] (Associació Cultural Finestra de Can Baró).

Vaquetes del Guinardó: Acompanyen els Malignes del Guinardó [D] i les Piules del Guinardó [DI] (Grup Torxa).

Districte VIII: Nou Barris

Grup de Foc de Nou Barris: Acompanyen el Grup de Foc de Nou Barris [D], el Drac Baró [B] i la Dragolina Trini [BI] (Grup de Foc de Nou Barris).

Districte IX: Sant Andreu

Congregació Diabòlica del Congrés: Acompanyen la Congregació Diabòlica del Congrés [D] (Associació Cultural Congregació Diabòlica del Congrés).

Diables del Mercadal Infernal: Acompanyen els Diables del Mercadal Infernal [D] i els Diablons del Mercadal Infernal [DI] (Associació Colla de Diables del Mercadal Infernal).

La Satànica de Sant Andreu: Acompanyen La Satànica de Sant Andreu [D], Diablons de la Satànica [DI] i el ca cerber Bretolàs [B] (La Satànica de Sant Andreu).

SagreSamba Percussió: Acompanyen els Diables de la Sagrera [D], els Diablons de la Sagrera [DI], el Sagresaure [B], la Sagresaureta [BI] i el Drac Volador de la Sagrera [B] (Drac, Diables i Gegants de la Sagrera).

Perkutas dels Diables de Sant Andreu: Acompanyen els Diables de Sant Andreu [D] (Diables de Sant Andreu).

Tabalers de Bonpasfoc: Acompanyen els Dimonis Bonpasfoc [DI] (Associació de Dimonis del Bon Pastor Bonpasfoc).

Districte X: Sant Martí

Diables del Clot: Acompanyen els Diables del Clot [D], el Tolc [B] i el Pork del Clot [B] (Orfeo Martínenc).

Tabalers del Drac de Poblenou: Acompanyen l'Estarrufat [B] i l'Estarrufadet [BI] (Colla del Drac de Poblenou).

Diables de la Verneda: Acompanyen els Diables de la Verneda [D], les Guspises de Sant Martí [DI] i l'Espiadimonis de Sant Martí [B] (Colla de Diables de la Verneda).

L'Hospitalet de Llobregat

Diables de Bellvitge: Acompanyen els Diables i Diablesses de Bellvitge [D] i la Rata de Bellvitge [B] Colla de Diables i Diablesses de Bellvitge.

Diables de La Florida: Acompanyen els Diables de La Florida [D] i l'Heura [B] (Diables de La Florida).

Drac d'Or: Acompanyen els Diables del Drac d'Or [D] (ACH El Drac d'Or).

Fills de la Flama: Acompanyen els Fills de la Flama [D] (Associació Fills de la Flama).

Folcat Diabòlic: Acompanyen Folcat Diabòlic [DI] (Colla de Diables Folcat Diabòlic).

K.A.B.R.A.: Acompanyen els Diables K.A.B.R.A. [D] (Associació de Diables Kabra).

Skamot Diabòlic: Acompanyen l'Skamot Diabòlic [D], l'Eulàlio [B] i la Moska [B] (Associació Skamot Diabòlic de Santa Eulàlia).

Tabalers de Tro: Conjunt de tabalers i tabaleres de la coordinadora d'entitats de foc Tro, formada per membres de diferents grups de foc.

Tabalers ESJEP: Acompanyen els Diablons ESJEP [DI], el drac Pipep [BI] i la dragona Pepeta [BI] (Diablons i Tabalers de l'Escola Sant Josep El Pi).

Toc de Foc de la Bòvila: Acompanyen Toc de Foc de la Bòvila [DI] (Esplai Pubilla Cases Can Vidalet).

Badalona

Bufons del Toc: Acompanyen els Bufons del Foc [D/DI] (Associació de lleure El Gripau Blau).

Diablers de Badalona: Acompanyen els Diablers de Badalona [D] (Diablers de Badalona).

Diablers Kapaoltis: Acompanyen els Diablers Kapaoltis [D] (Grup de Diablers Kapaoltis de Llefià).

Santa Coloma de Gramenet

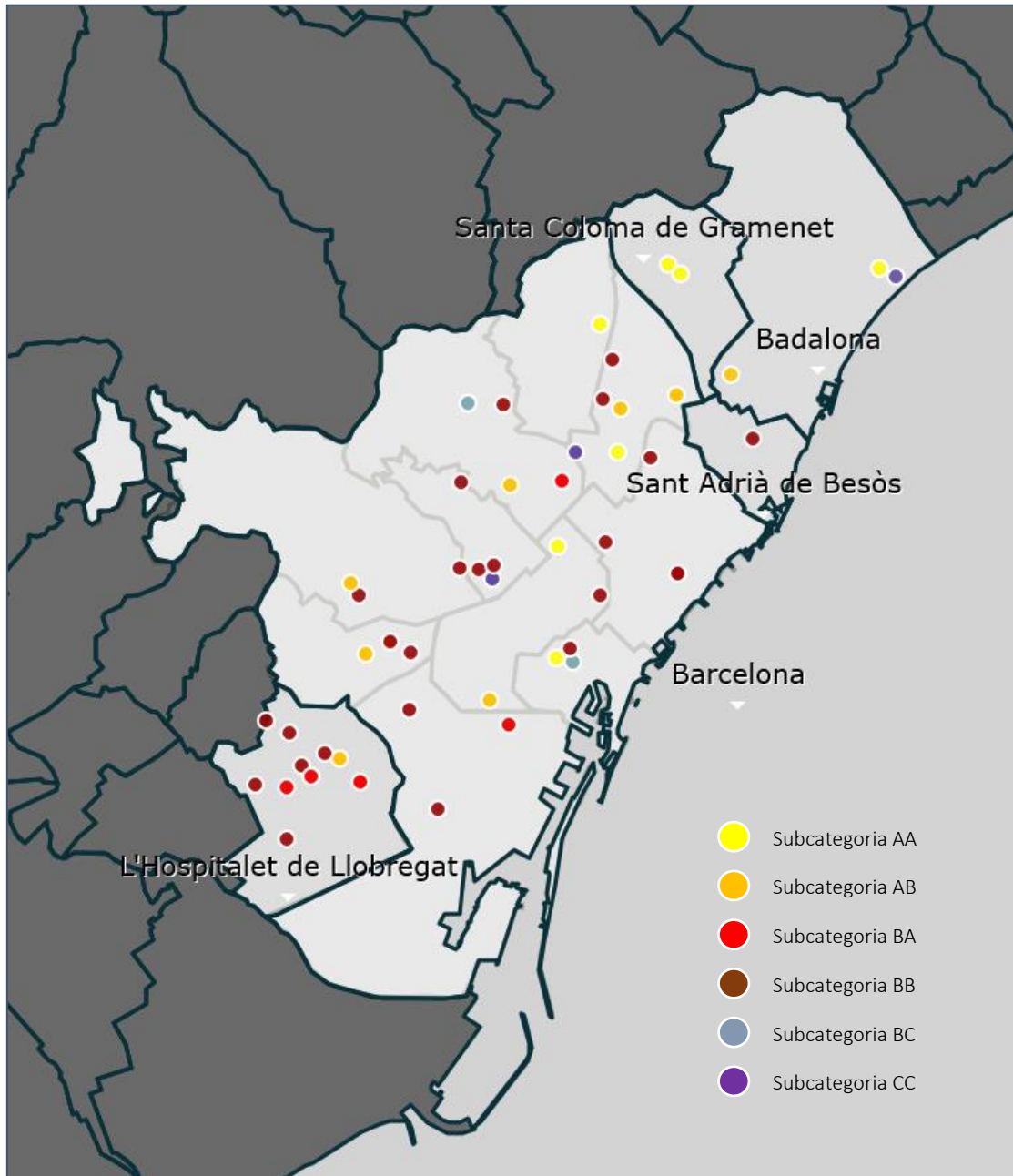
Colla Jove de Diablers de Santa Coloma de Gramenet: Acompanyen la Colla Jove de Diablers de Santa Coloma de Gramenet [DI] (Colla Jove de Diablers de Santa Coloma de Gramenet).

Colla Vella de Diablers de Santa Coloma de Gramenet: Acompanyen la Colla Vella de Diablers de Santa Coloma de Gramenet [D] (Colla Vella de Diablers de Santa Coloma de Gramenet).

Sant Adrià de Besòs

Tabalers de Tronada: Acompanyen els Diablers i Diablesses de Sant Adrià [D] (Associació Tronada, Diablers i Diablesses de Sant Adrià).

Annex 2: Plànol de dispersió geogràfica dels grups



Annex 3: Models d'entrevista per a membres de colles

Model 1

Entrevistes realitzades a les colles i formacions visitades durant la primera fase del treball de camp. Les persones entrevistades eren membres de colles que visitàvem durant el seu horari d'assaig, i eren escollides pel mateix grup.

1. Colla/formació.

1. Començarem per demanar-te qui ets, la colla a la qual pertanyes i quines funcions hi desenvolupes.
2. Revisió de fitxa. Recollida de dades generals de la colla.
3. Quant temps porta la colla en funcionament?
4. Quina vinculació teniu amb el grup de foc que acompanyeu? (Nivell de vinculació jurídica i pràctica.)

2. Organització interna.

1. Explica'm com funcioneu a nivell intern: com preneu les decisions, com us organitzeu, etc.
2. I quines funcions té la gent, a banda de tocar?
3. M'imagino que la major part de gent que entra nova no sap tocar. Treballeu en la formació musical de la gent? **Pregunta de seguiment:** Com?
4. Amb quantes seccions instrumentals treballeu? Per què heu triat aquesta formació?
5. Creus que hi ha algun tipus de relació jeràrquica entre les diferents seccions?

3. Repertori.

1. Quant repertori teniu? En tens una llista? El teniu escrit?
2. D'on treieu el repertori que toqueu?
3. **Pregunta de seguiment:** El repertori el fa una sola persona? El feu entre tots?
4. **Pregunta de seguiment:** En què us heu basat, per fer el repertori?
5. Heu tingut alguna altra colla o formació com a model o com a referent?
6. Quines influències veieu en el vostre repertori?
7. Per què heu decidit fer el tipus de repertori que feu?
8. Teniu límits, vostres o del vostre entorn, a l'hora de decidir què toqueu i com? Fronteres que no es poden traspasar?

4. El repertori en el context.

1. Quines característiques veus, en el vostre repertori, que el faci adequat per acompanyar diables/bèsties?
2. Feu exactament el mateix quan acompanyeu diables/bèsties que quan actueu sols? **Pregunta de seguiment:** Quines són les diferències?
3. Busqueu fórmules perquè el públic interactuï amb vosaltres?

5. Sobre la "tradicionalitat" del repertori.

1. T'he de preguntar si creus que el vostre repertori té cabuda dins del concepte de "tradicional".
Pregunta de seguiment: Per què? **Si cal:** Què opines sobre aquesta polèmica?
2. Creus que cal cuidar des de les colles que el que es toca sigui tradicional?
3. I creus que en general es cuida?
4. Us heu sentit algun cop jutjats pel que toqueu? Parlem del repertori, no de si està ben tocat o no.
5. Respecte el tipus de repertori, quines coses creus, si és que n'hi ha, que no hauria de fer una colla o una formació que acompanya un grup de foc?
6. Per últim, creus que els membres de la teva colla que no són tabalers tenen la mateixa opinió que tu sobre les coses de les que hem parlat fins ara?

Model 2

Entrevistes realitzades a membres de tres formacions a les quals es va fer un seguiment trimestral. S'entrevistava a diversos membres de cada colla que hi participaven de manera voluntària, tot i que se'ls demanava que fos una mostra el més diversa possible a partir de diversos paràmetres: gènere, edat i temps de pertinença al grup.

1. Digue'm la teva edat i quant temps fa que ets al grup.
2. Em podries explicar una mica com hi vas arribar. (Seguiment: cal extreure el motiu).
3. I per què hi continues?
4. M'imagino que teniu moltes coses en comú amb altres grups de percussió, però agradaria que em diguessis què creus tu que fa especial el teu grup.
5. **Si cal:** Us heu presentat mai a algun concurs de percussió?
Tu ets partidari/ària de presentar-vos a concursos? **Pregunta de seguiment:** I de que es facin?
6. Feu diversos tipus d'actuació. Quines prefereixes, entre les que tenen foc i les que no?
7. Durant les actuacions, creus que esteu prou pendents de què passa al davant vostre (zona de diables/bèsties)?
8. I creus que els diables/portadors estan prou pendents de què feu vosaltres?
9. Sabràs que fa anys que existeix un debat sobre si en les actuacions de colles de foc hi hauria d'haver percussió d'inspiració brasilera. Quina és la teva opinió al respecte?
10. Hi ha molta gent que critica ho critica, però el fet és que ha aguantat molts anys. Per què creus que passa?
11. Per a tu, quines característiques ha de tenir la música que acompanya un correfoc?
12. Digue'm coses que trobis en l'acompanyament musical que feu que el facin adequat per a correfocs i actuacions similars.
13. Creus que el que has anat opinant seria compartit per la resta de tabalers/es?
I per la resta de la colla?

Annex 4: Model de fitxa de colla

Fitxa de colla/formació

Nom: _____ **Identificador:** _____

Lloc i horari habitual d'assaig: _____

Data d'observació: _____

Vinculació a grup de foc (nom i grau de vinculació legal): _____

Nombre d'assistents observats: _____ **Nombre total de membres:** _____

Instrumentació i formació (cal incloure posició, instrument, orientació del cos, rol observat i gènere):

Instruments ocasionals (petites percussions, objectes de la sala, veus, etc.):

Presència d'un/a director/a d'assaig ("sí/no") i comentaris, si s'escauen:

Marques visibles o audibles de direcció mentre es toca ("sí/no" i comentaris, si s'escauen):

Annex 5: Model de qüestionari

Aquesta enquesta forma part d'una recerca sobre els acompanyaments musicals per a colles de foc al Barcelonès en el marc del Programa de Doctorat del Departament d'Art i Musicologia de la UAB, i té com a objectiu conèixer millor els tabalers i les tabaleres, que sou els que l'interpreteu. L'enquesta és totalment anònima, i si se't demanen dades aparentment personals és per tal de dibuixar un perfil acurat dels tabalers i les tabaleres. El responsable del projecte es compromet a no fer cap ús d'aquestes dades que no sigui el de dur a terme la recerca i la difusió d'aquesta, així com a custodiar i protegir de tot allò que es pugui considerar com a dades personals, d'acord amb la Llei orgànica 15/1999, de 13 de desembre, de protecció de dades de caràcter personal. D'altra banda, i tot i que ens interessa recollir el màxim de respostes possible, ets perfectament lliure de deixar sense respondre qualsevol pregunta.

Bloc 1: Perfil bàsic

1. Quina edat tens?

2. Quin és el teu gènere?

- Femení.
- Masculí.
- Altres opcions.

3. Quin és el codi postal del lloc on vius?

4. Ets nascut/da a Catalunya?

- Sí.
- No.

5. Si la resposta anterior és negativa, on has nascut?

6. Quina és la teva llengua materna/paterna?

- Català.
- Castellà.
- Bilingüe castellà/català.
- Altres: _____

7. Quina llengua parles normalment a la teva colla?

- Català.
- Castellà.
- Castellà i català per un igual.
- Altres: _____

8. Quin nivell d'estudis tens?

- Sense estudis
- Estudis obligatoris
- Batxillerat
- Formació professional o equivalent
- Estudis universitaris

Bloc 2: Relació amb la música**9. Tocaves instruments de percussió abans d'entrar a la colla/formació?**

- Sí.
- No.

10. I instruments d'altres tipus?

- Sí.
- No.

11. Si la resposta és afirmativa, quin/s instrument/s havies tocat?**12. Has començat a tocar algun instrument diferent després d'entrar a la colla/formació?**

- Sí.
- No.

13. Si la resposta és afirmativa, quin/s?

14. Quina formació musical tens?

- Cap
- Formació no reglada
- Grau mig
- Grau superior

Bloc 3: Accés a la colla

15. Quant temps fa, aproximadament, que pertanys a aquesta colla/formació?

16. Com hi vas arribar? (Pots escollir més d'una opció, si vols.)

- Per tradició familiar.
- A través d'amics o amigues.
- Vaig veure la colla/formació actuant i m'hi vaig posar en contacte.
- M'interessava i vaig buscar colla.
- Altres.

17. Abans d'estar en aquesta colla/formació, has estat en alguna altra?

- Sí.
- No.

18. En cas afirmatiu, en quina/es?

19. Actualment formes part d'una altra colla o una altra formació de percussió?

- Sí.
- No.

20. En cas afirmatiu, de quina/es?

21. En una escala del 0 al 10, digues en quin grau va ser decisiu cadascun d'aquests factors a l'hora de decidir-te a entrar a la teva colla. (0 equival a gens decisiu i 10 a totalment decisiu.)

Aprendre a tocar.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Conèixer gent nova.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Participar d'una de les nostres tradicions.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Fer una activitat amb la família.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Realitzar alguna activitat física.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Bloc 4: Funcions dins la colla

22. A banda de tocar, compleixes alguna altra funció dins el grup? (Direcció musical, coordinació, vocal davant la colla, responsable de material, etc.)

- Sí.
- No.

23. Si la resposta és afirmativa, podries dir quina/es?

24. Quin instrument toques dins la colla habitualment?

25. Si en toques o n'has tocat d'altres, podries ordenar-los cronològicament, començant pel que vas tocar abans?

- | | |
|----|----|
| 1. | 5. |
| 2. | 6. |
| 3. | 7. |
| 4. | 8. |

26. Ordena els instruments que hi ha a la teva formació segons el nivell de dificultat que creus que comporten a la teva colla, començant pel més difícil.

- | | |
|----|----|
| 1. | 5. |
| 2. | 6. |
| 3. | 7. |
| 4. | 8. |

27. Ordena els instruments que hi ha a la teva formació segons el nivell de responsabilitat que creus que comporten, començant pel que creus que comporta més responsabilitat.

- | | |
|----|----|
| 1. | 5. |
| 2. | 6. |
| 3. | 7. |
| 4. | 8. |

Bloc 5: Sobre el repertori per a grups de foc

28. En una escala del 0 al 10, quina importància té per a tu, en l'acompanyament musical per a les colles de foc... (0 equival a cap importància i 10 al màxim d'importància.)

...que el repertori estigui ben tocat?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui original?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui animat?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori segueixi un ritme monòton?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori marqui el ritme del correfoc?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui tradicional?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori es toqui fort?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui variat?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui fàcil de seguir pels cremadors o portadors?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori animi la gent a seguir els tabalers?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que els instruments siguin tradicionals?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que els tabalers facin interactuar el públic?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori tingui una sonoritat tenebrosa?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori sigui antic?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

...que el repertori animi els cremadors/portadors?

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

29. En una escala del 0 al 10, en la qual 0 equival a cap relació i 10 a una relació total, digues quin grau de relació veus entre el correfoc i els següents conceptes:

Festa	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Foscor	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tradició	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Alegria	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Religió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
País	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Obsessió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Por	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Multiculturalitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diversió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Comunitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Temptació	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Identitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Teatre	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Modernitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Transgressió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Color	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cultura	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Política	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Pecat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Música	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Popular	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Patrimoni	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

30. En una escala del 0 al 10, en la qual 0 equival a gens important i 10 a una importància total, digues quin grau d'importància té, en opinió teva, que la música d'acompanyament musical en el correfoc transmeti aquests conceptes:

Festa	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Foscor	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tradició	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Alegria	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Religió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
País	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Obsessió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Por	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Multiculturalitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diversió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Comunitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Temptació	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Identitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Teatre	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Modernitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Transgressió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Color	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cultura	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Política	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Pecat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Música	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Popular	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Patrimoni	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

31. En una escala de l'1 al 10, digues en quin grau creus que reflecteix la música de la teva colla o formació aquests conceptes:

Festa	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Foscor	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tradició	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Alegria	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Religió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
País	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Obsessió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Por	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Multiculturalitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diversió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Comunitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Temptació	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Identitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Teatre	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Modernitat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Transgressió	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Color	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cultura	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Política	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Pecat	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Música	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Popular	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Patrimoni	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

32. En una escala del 0 al 10, en la qual 0 equival a gens d'acord i 10 a totalment d'acord, digues en quin grau estàs d'acord amb les següents afirmacions:

Dins el món dels diables i del bestiari de foc els grups de batucada (o de percussió brasilera) no hi haurien de ser.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

La funció dels tabalers en un correfoc és bàsicament la de banda sonora.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Cal tocar gèneres brasilers perquè és el que la gent demana.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Quan acompanyen diables o bestiari de foc, els tabalers no haurien de fer coreografies.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

És important que la música dels tabalers vagi coordinada amb el que passa al davant.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

La batucada requereix de menys coneixements que els estils tradicionals.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

El públic d'un correfoc no ha de ballar amb els tabalers; ha de ballar amb el foc.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Fer batucada (o qualsevol gènere brasiler) implica copiar gent que res té a veure amb nosaltres.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

En els balls de diables cal mantenir el toc tradicional, però el correfoc és més modern i permet més innovació.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Els ritmes brasilers tenen un aire més tribal que els fa adequats per al correfoc.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

A les colles hi ha massa gent que es posa a tocar sense estar capacitats.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

La meva colla/formació toca un repertori apte per a un correfoc.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

33. Et deixem un espai aquí perquè, si et ve de gust i et queda energia, descriguis com creus tu que hauria de ser l'acompanyament musical del correfoc.

Annex 6: Resultats dels qüestionaris

Dades de la mostra

Període: febrer 2015 – novembre 2019

Estimació de xifra total de grups que formaven part de l'objecte d'estudi: 47

Total de grups enquestats: 26

Percentatge estimat de grups enquestats: 55,3%

Total de persones enquestades: 328

Mitjana de membres dels grups enquestats: 19,12

Estimació de total de persones que conformen l'objecte d'estudi (\bar{x} membres · Σ grups estimats): 898

Percentatge de persones enquestades respecte el total estimat: 36,5%

Representativitat

Total de persones enquestades per categories i subcategories:

Categoria A (model parabrasiler):	97	(29,6%)	Subcategoria AA:	71	(21,6%)
			Subcategoria AB:	26	(7,9%)
Categoria B (model pentafònic):	209	(63,7%)	Subcategoria BA:	42	(12,8%)
			Subcategoria BB:	167	(50,9%)
Categoria C (model neopenedesenc):	22	(6,7%)	Subcategoria BC:	13	(4,0%)
			Subcategoria CC:	9	(2,7%)
			Σ total:	328	

Quantitat estimada de grups per categories i subcategories:

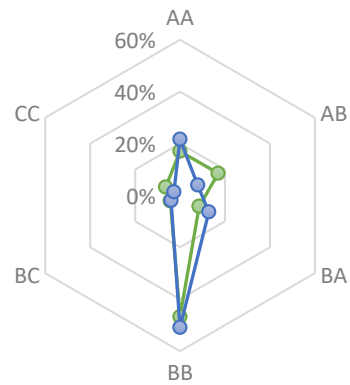
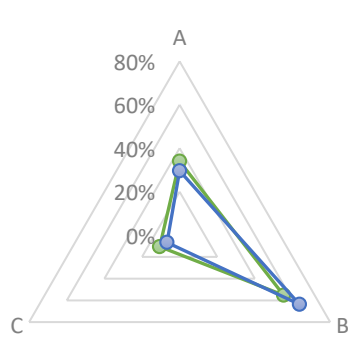
Categoria A (model parabrasiler):	16	(34,0%)	Subcategoria AA:	8	(17,0%)
			Subcategoria AB:	8	(17,0%)
Categoria B (model pentafònic):	26	(55,3%)	Subcategoria BA:	4	(8,5%)
			Subcategoria BB:	22	(46,8%)
Categoria C (model neopenedesenc):	5	(10,6%)	Subcategoria BC:	2	(4,3%)
			Subcategoria CC:	3	(6,4%)
			Σ total:	47	

Diferència entre estimació i representació a la mostra:

Per categories:		Per subcategories:	
Categoria A (model parabrasiler):	-4,4%	Subcategoria AA:	+4,6%
		Subcategoria AB:	-9,1%
Categoria B (model pentafònic):	+8,4%	Subcategoria BA:	+4,3%
		Subcategoria BB:	+4,1%
Categoria C (model neopenedesenc):	-3,9%	Subcategoria BC:	-0,3%
		Subcategoria CC:	-3,6%

Comparativa d'estimació de percentatge i representació als qüestionaris:

- Estimació de percentatge real de grups
- Percentatge persones enquestades



Bloc 1: Perfils

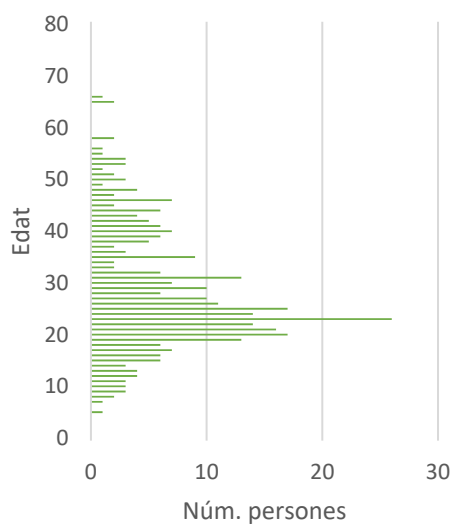
Edats

Mitjana d'edat:

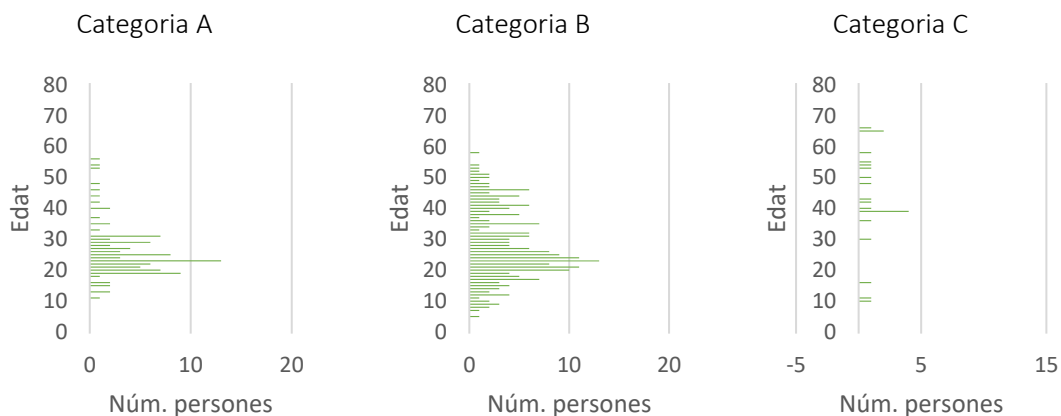
Categoria A (model parabrasiler):	25,96	Subcategoria AA:	27,10
		Subcategoria AB:	22,88
Categoria B (model pentafònic):	28,01	Subcategoria BA:	26,27
		Subcategoria BB:	28,45
Categoria C (model neopenedesenc):	42,76	Subcategoria BC:	40,75
		Subcategoria CC:	45,44
\bar{X} total:		28,36	
M_o:		23	

Percentatge de resposta: 97,9%

Distribució d'edats:



Distribució d'edats per categories:

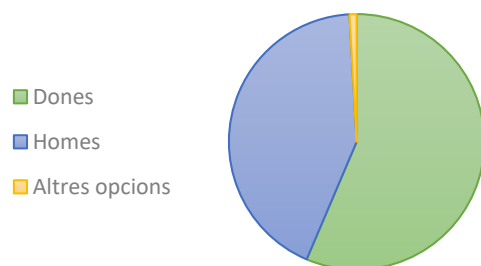


Distribució per gènere

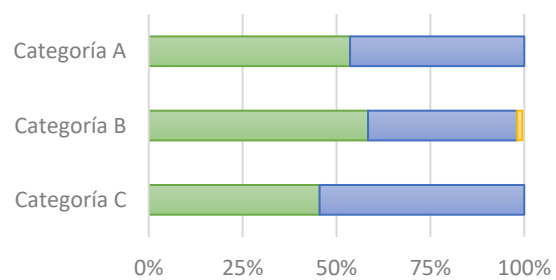
	Dones		Homes		Altres opcions	
Categoria A (model parabrasiler):	52	53,6%	56	46,4%	0	0,0%
Subcategoria AA:	42	53,5%	35	46,5%	0	0,0%
Subcategoria AB:	10	53,8%	10	46,2%	0	0,0%
Categoria B (model pentafònic):	123	58,9%	83	39,7%	3	1,4%
Subcategoria BA:	20	47,6%	22	52,4%	0	0,0%
Subcategoria BB:	103	61,7%	61	36,5%	3	1,8%
Categoria C (model neopenedesenc):	10	45,5%	12	54,5%	0	0,0%
Subcategoria BC:	5	38,5%	8	61,5%	0	0,0%
Subcategoria CC:	5	55,6%	4	44,4%	0	0,0%
Total	185	56,4%	140	42,7%	3	0,9%

Percentatge de resposta: 100%

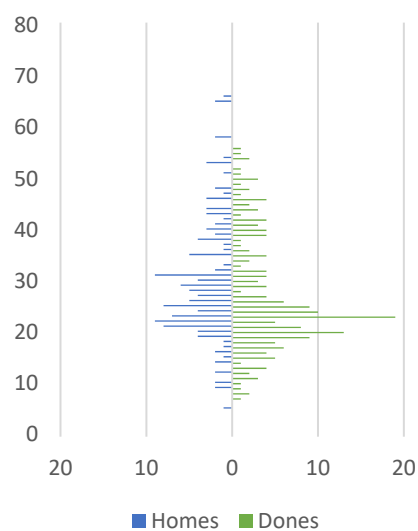
Distribució global:



Distribució per categories:



Distribució per edats (comparativa homes/dones):



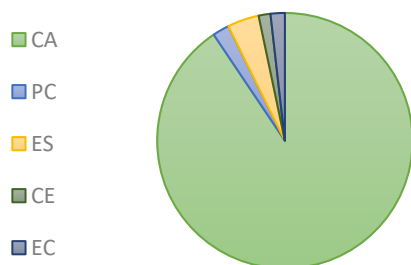
Procedència

	CA	PC	ES	EU	EC					
Categoria A (model parabrasiler):	85	87,6%	2	2,1%	8	8,2%	1	1,0%	1	1,0%
Subcategoria AA:	67	85,9%	2	2,8%	7	9,9%	0	0,0%	1	1,4%
Subcategoria AB:	18	92,3%	0	0,0%	1	3,8%	1	3,8%	0	0,0%
Categoria B (model pentafònic):	193	92,3%	4	1,9%	3	1,4%	4	1,9%	5	2,4%
Subcategoria BA:	40	95,2%	0	0,0%	1	2,4%	0	0,0%	1	2,4%
Subcategoria BB:	153	91,6%	4	2,4%	2	1,2%	4	2,4%	4	2,4%
Categoria C (model neopenedesenc):	19	86,4%	1	4,5%	2	9,1%	0	0,0%	0	0,0%
Subcategoria BC:	12	92,3%	0	0,0%	1	7,7%	0	0,0%	0	0,0%
Subcategoria CC:	7	77,8%	1	11,1%	1	11,1%	0	0,0%	0	0,0%
Total	297	90,5%	7	2,1%	13	4,0%	5	1,5%	6	1,8%

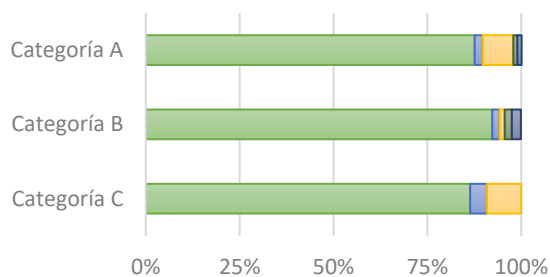
Percentatge de resposta: 100%

- (CA) Catalunya
- (PC) Territoris amb parla catalana
- (ES) Estat espanyol
- (EU) Comunitat Europea
- (EC) Països extracomunitaris

Dades globals:



Dades per categories:



Llengua

Llengua materna:

	CT		CS		BI		AL	
Categoria A (model parabrasiler):	36	37,1%	31	32,0%	28	28,9%	2	2,1%
Subcategoria AA:	27	38,0%	22	31,0%	21	29,6%	1	1,4%
Subcategoria AB:	9	34,6%	9	34,6%	7	26,9%	1	3,8%
Categoria B (model pentafònic):	103	49,5%	44	21,2%	53	25,5%	8	3,8%
Subcategoria BA:	23	54,8%	8	19,0%	10	23,8%	1	2,4%
Subcategoria BB:	80	48,2%	36	21,7%	43	25,9%	7	4,2%
Categoria C (model neopenedesenc):	12	54,5%	9	40,9%	1	4,5%	0	0,0%
Subcategoria BC:	6	46,2%	6	46,2%	1	7,7%	0	0,0%
Subcategoria CC:	6	66,7%	3	33,3%	0	0,0%	0	0,0%
Total	151	46,2%	84	25,7%	82	25,1%	10	3,1%

Percentatge de resposta: 99,7%

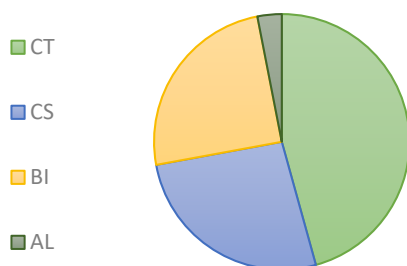
(CT) Català

(CS) Castellà

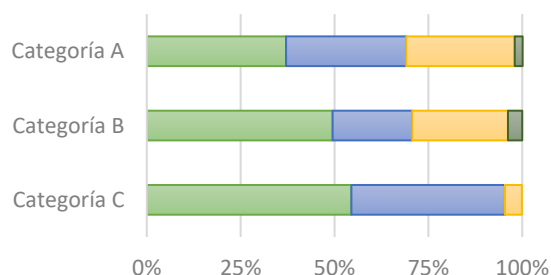
(BI) Bilingüe català/castellà

(AL) Altres

Dades globals:



Dades per categories:



Llengua utilitzada amb el grup:

	CT		CS		BI		AL	
Categoria A (model parabrasiler):	46	47,4%	20	20,6%	31	32,0%	0	0,0%
Subcategoria AA:	31	43,7%	11	15,5%	29	40,8%	0	0,0%
Subcategoria AB:	15	57,7%	9	34,6%	2	7,7%	0	0,0%
Categoria B (model pentafònic):	138	66,3%	32	15,4%	37	17,8%	1	0,5%
Subcategoria BA:	31	73,8%	3	7,1%	8	19,0%	0	0,0%
Subcategoria BB:	107	64,5%	29	17,5%	29	17,5%	1	0,6%
Categoria C (model neopenedesenc):	13	59,1%	0	0,0%	9	40,9%	0	0,0%
Subcategoria BC:	6	46,2%	0	0,0%	7	53,8%	0	0,0%
Subcategoria CC:	7	77,8%	0	0,0%	2	22,2%	0	0,0%
Total	197	60,2%	52	15,4%	77	23,5%	1	0,3%

Percentatge de resposta: 99,7%

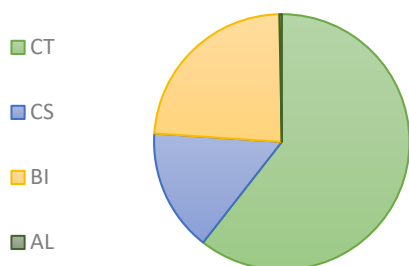
(CT) Català

(CS) Castellà

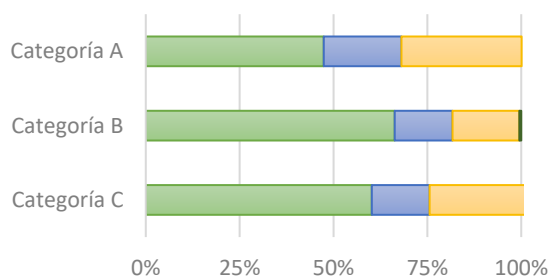
(BI) Català i castellà per un igual

(AL) Altres

Dades globals:

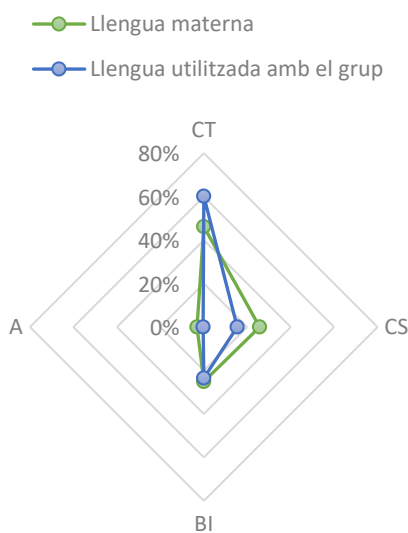


Dades per categories:



Comparativa llengua materna/utilitzada:

	CT	CS	BI	AL
Categoria A (model parabrasiler):	+10,3%	-11,4%	+3,1%	-2,1%
Categoria B (model pentafònic):	+16,8%	-5,8%	-7,7%	-3,3%
Categoria C (model neopenedesenc):	+4,6%	-40,9%	+36,4%	0,0%
Total	+14,0%	-10,3%	-1,6%	-2,8%

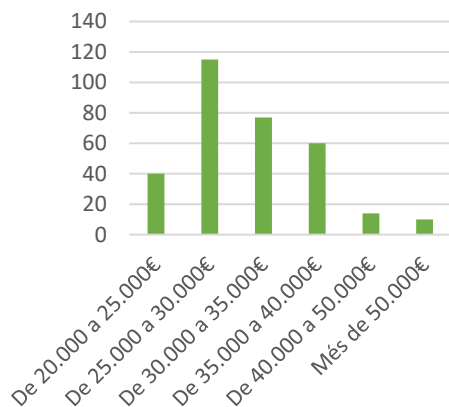


Renda mitjana de la zona de residència

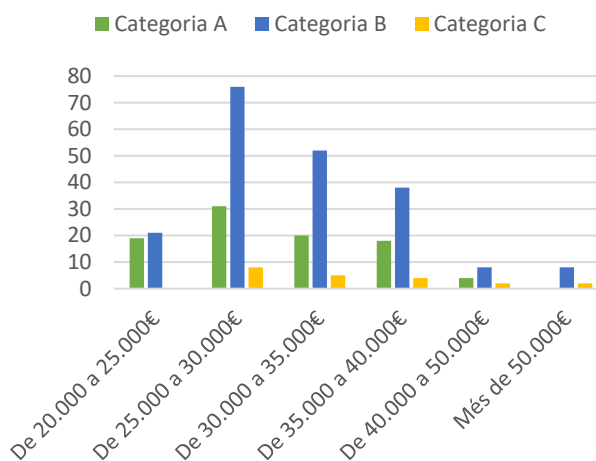
	De 20.000 a 25.000€	De 25.000 a 30.000€	De 30.000 a 35.000€	De 35.000 a 40.000€	De 40.000 a 50.000€	Més de 50.000€
Categoria A (model parabrasiler)	19	31	20	18	4	0
Categoria B (model pentafònic)	21	76	52	38	8	8
Categoria C (model neopenedesenc)	0	8	5	4	2	2
Total	40	115	77	60	14	10

Dades obtingudes a partir del codi postal
 Percentatge de resposta: 98,2%

Dades globals:



Dades per categories:



Nivell acadèmic

	SE	EO	BA	FP	EU
Categoria A (model parabrasiler):					
	0	3	3	27	33
	0,0%	4,5%	4,5%	40,9%	50,0%
Subcategoria AA:	0	3	3	21	21
	0,0%	6,3%	6,3%	43,8%	43,8%
Subcategoria AB:	0	0	0	6	12
	0,0%	0,0%	0,0%	33,3%	66,7%
Categoria B (model pentafònic):					
	1	13	11	38	77
	0,7%	9,3%	7,9%	27,1%	55,0%
Subcategoria BA:	0	5	3	7	7
	0,0%	22,7%	13,6%	31,8%	31,8%
Subcategoria BB:	1	8	8	31	70
	0,8%	6,8%	6,8%	26,3%	59,3%
Categoria C (model neopenedesenc):					
	0	3	1	3	12
	0,0%	15,8%	5,3%	15,8%	63,3%
Subcategoria BC:	0	3	1	3	3
	0,0%	30,0%	10,0%	30,0%	30,0%
Subcategoria CC:	0	0	0	0	9
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100%
Total	1	19	15	68	122
	0,4%	8,4%	6,7%	30,2%	54,2%

Les dades reflecteixen tan sols els resultats dels subjectes a partir dels 22 anys d'edat.

Percentatge de resposta: 99,4%

(SE) Sense estudis

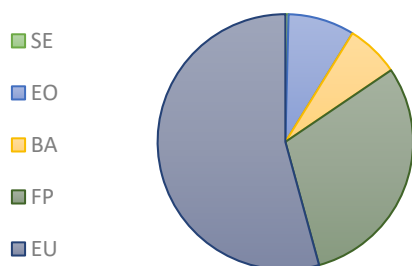
(EO) Estudis obligatoris

(BA) Batxillerat

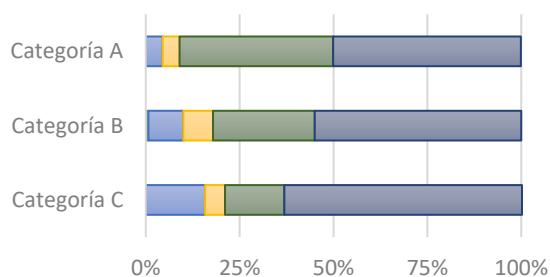
(FP) Formació professional

(EU) Estudis universitaris

Dades globals:



Dades per categories:



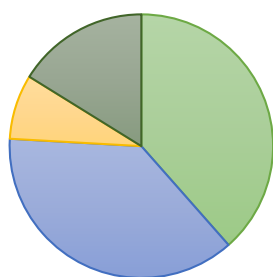
Bloc 2: Relació amb la pràctica instrumental

Aprentatge

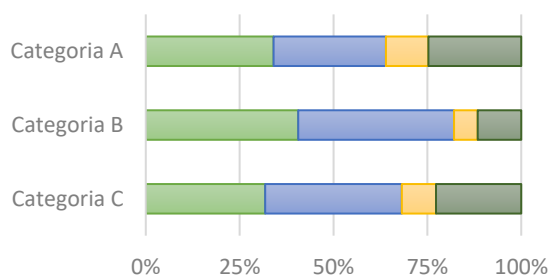
Experiència prèvia amb instruments de percussió / amb instruments d'altres tipus:

	No/No		No/Sí		Sí/No		Sí/Sí	
Categoria A (model parabrasiler):	33	34,0%	29	29,9%	11	11,3%	24	24,7%
Subcategoria AA:	23	32,4%	20	28,2%	7	9,9%	21	29,6%
Subcategoria AB:	10	38,5%	9	34,6%	4	15,4%	3	11,5%
Categoria B (model pentafònic):	84	40,6%	86	41,5%	13	6,3%	24	11,6%
Subcategoria BA:	23	54,8%	14	33,3%	2	4,8%	3	7,1%
Subcategoria BB:	61	37,0%	72	43,6%	11	6,7%	21	12,7%
Categoria C (model neopenedesenc):	7	31,8%	8	36,4%	2	9,1%	5	22,7%
Subcategoria BC:	5	38,5%	3	23,1%	2	15,4%	3	23,1%
Subcategoria CC:	2	22,2%	5	55,6%	0	0,0%	2	22,2%
Total	124	38,0%	123	37,7%	26	8,0%	53	16,3%

Dades globals:

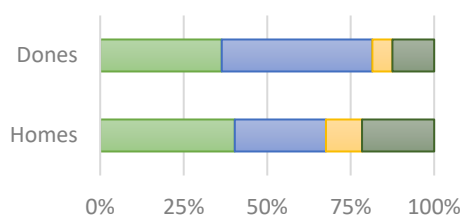


Dades per categories:



- Sense experiència instrumental prèvia
- Amb experiència instrumental prèvia, però no amb instruments de percussió
- Amb experiència instrumental prèvia, però només amb instruments de percussió
- Amb experiència instrumental prèvia amb instruments de percussió i no de percussió

Per gèneres:



	No/No	No/Sí	Sí/No	Sí/Sí
Dones	67 36,4%	83 45,1%	11 6,0%	23 12,5%
Homes	56 40,3%	38 27,3%	15 10,8%	30 21,6%

■ Sense experiència instrumental prèvia

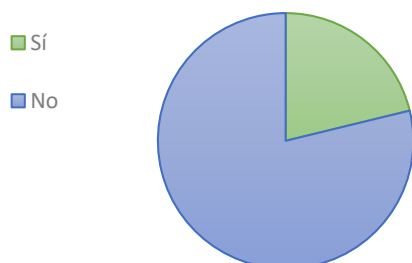
■ Amb experiència instrumental prèvia, però no amb instruments de percussió

■ Amb experiència instrumental prèvia, però només amb instruments de percussió

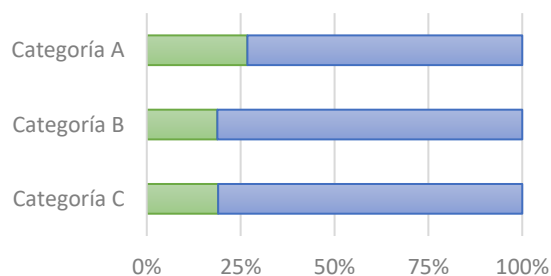
Aprentatge posterior d'altres instruments:

	Sí	No
Categoria A (model parabrasiler):	26 26,8%	71 73,2%
Subcategoria AA:	18 25,4%	53 74,6%
Subcategoria AB:	8 30,8%	18 69,2%
Categoria B (model pentafònic):	39 18,8%	168 81,2%
Subcategoria BA:	9 21,4%	33 78,6%
Subcategoria BB:	30 18,2%	135 81,8%
Categoria C (model neopenedesenc):	4 19,0%	17 81,0%
Subcategoria BC:	3 25,0%	9 75,0%
Subcategoria CC:	1 11,1%	8 88,9%
Total	69 21,2%	256 78,8%

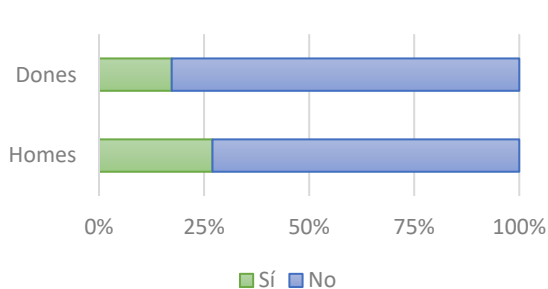
Dades globals:



Dades per categories:



Per gèneres:



	Sí		No	
Dones	32	17,3%	153	82,7%
Homes	37	27,0%	100	73,0%

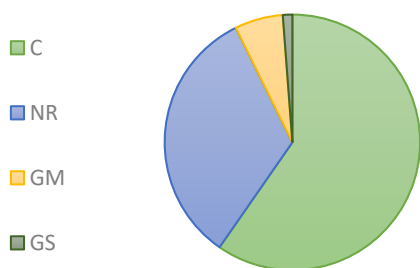
Formació musical:

	C		NR		GM		GS	
Categoria A (model parabrasiler):	56	57,7%	31	32,0%	9	9,3%	1	1,0%
Subcategoria AA:	40	56,3%	23	32,4%	8	11,3%	0	0,0%
Subcategoria AB:	16	61,5%	8	30,8%	1	3,8%	1	3,8%
Categoria B (model pentafònic):	127	61,1%	68	32,7%	10	4,8%	3	1,4%
Subcategoria BA:	27	65,9%	12	29,3%	1	2,4%	1	2,4%
Subcategoria BB:	100	59,9%	56	33,5%	9	5,4%	2	1,2%
Categoria C (model neopenedesenc):	12	54,5%	9	40,9%	1	4,5%	0	0,0%
Subcategoria BC:	8	61,5%	5	38,5%	0	0,0%	0	0,0%
Subcategoria CC:	4	4,4%	4	4,4%	1	11,1%	0	0,0%
Total	195	59,6%	108	33,0%	20	6,1%	4	1,2%

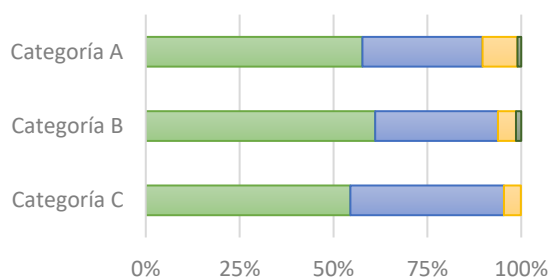
Percentatge de resposta: 99,7%

- (C) Cap
- (NR) Formació no reglada
- (GM) Grau mitjà
- (GS) Grau superior

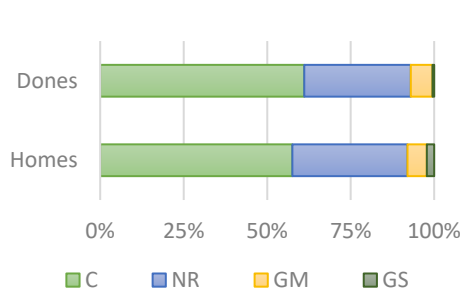
Dades globals:



Dades per categories:



Per gèneres:



	C	NR	GM	GS
Dones	113 61,1%	59 31,9%	12 6,5%	1 0,5%
Homes	80 57,6%	48 34,5%	8 5,8%	3 2,2%

Bloc 3: Accés al grup

Via d'entrada al grup

Nota: els percentatges que apareixen a continuació estan extrets de les respostes a la pregunta del qüestionari sobre com van arribar al grup. Es tractava d'una pregunta on es permetia marcar simultàniament més d'una opció, per la qual cosa el resultat de la suma dels percentatges no té per què ser sempre igual a 100.

	TF	AM	VE	BU	AL
Categoria A (model parabrasiler):	8,3%	61,5%	10,4%	19,8%	12,5%
Subcategoria AA:	5,7%	47,3,7%	8,6%	14,3%	8,6%
Subcategoria AB:	15,4%	26,9%	15,4%	34,6%	23,1%
Categoria B (model pentafònic):	6,8%	55,1%	16,8%	17,3%	12,5%
Subcategoria BA:	11,9%	57,1%	14,3%	7,1%	19,0%
Subcategoria BB:	5,5%	54,5%	17,5%	19,9%	10,8%
Categoria C (model neopenedesenc):	4,5%	63,6%	22,7%	13,6%	4,5%
Subcategoria BC:	7,7%	38,5%	38,5%	23,1%	7,7%
Subcategoria CC:	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Total	7,1%	57,5%	15,3%	17,8%	12,0%

(TF) Per tradició familiar

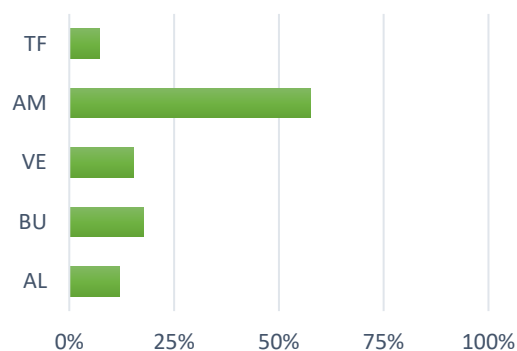
(AM) A través d'amics o amigues

(VE) Vaig veure el grup actuant i m'hi vaig posar en contacte

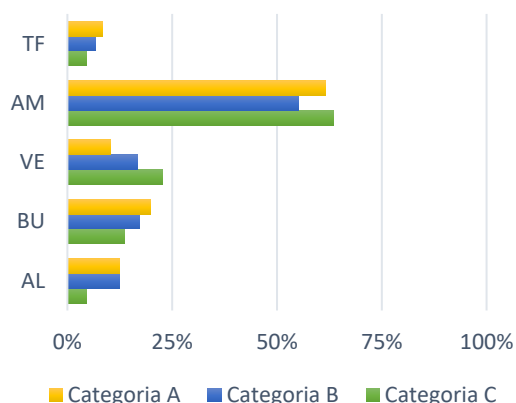
(BU) M'interessava i vaig buscar grup

(AL) Altres vies

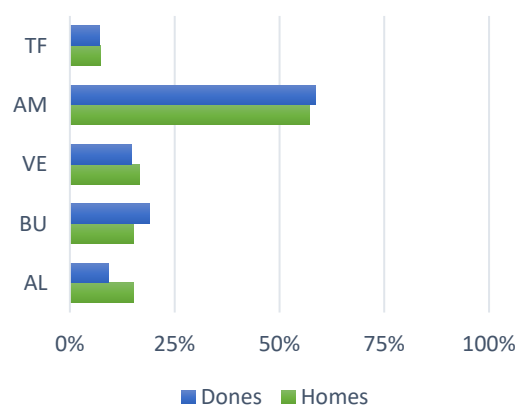
Dades globals



Dades per categories



Per gèneres:



	TF	AM	VE	BU	AL
Dones	7,1%	58,5%	14,7%	19,0%	9,2%
Homes	7,2%	57,2%	16,7%	15,2%	15,2%

Motivació

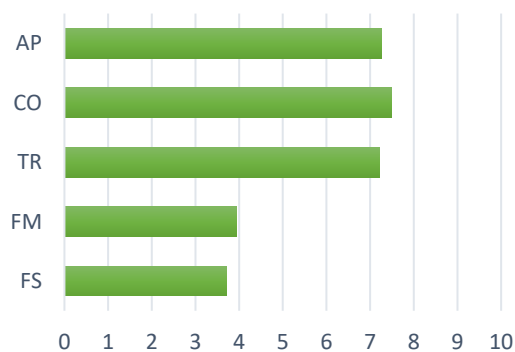
Nota: Les dades representen la mitjana aritmètica a partir de valoracions amb un rang de valors del 0 al 10.

	AP	CO	TR	FM	FS
Categoria A (model parabrasiler):	7,25	7,55	6,19	2,52	4,30
Subcategoria AA:	7,00	7,76	5,97	2,86	4,39
Subcategoria AB:	7,96	6,96	6,77	1,56	4,04
Categoria B (model pentafònic):	7,23	7,50	7,61	4,44	3,48
Subcategoria BA:	7,34	7,37	6,59	5,47	4,02
Subcategoria BB:	7,21	7,53	7,87	4,20	3,35
Categoria C (model neopenedesenc):	7,69	7,18	8,09	5,32	3,32
Subcategoria BC:	7,15	7,00	8,31	7,00	3,31
Subcategoria CC:	8,44	7,44	7,78	2,89	3,33
Total	7,27	7,49	7,22	3,93	3,72

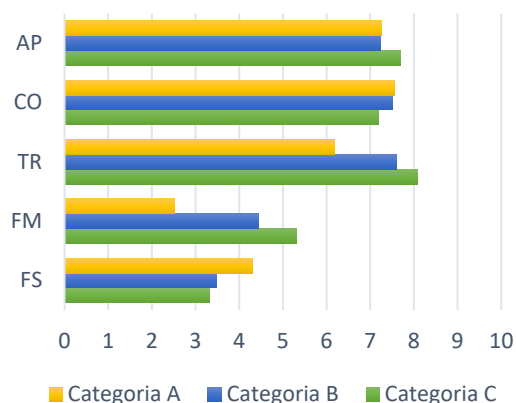
(AP) Aprendre a tocar
 (CO) Conèixer gent nova
 (TR) Participar d'una de les nostres tradicions
 (FM) Fer una activitat amb la família
 (FS) Realitzar alguna activitat física

Percentatge de resposta: 98,5%
 Percentatge de resposta: 98,8%
 Percentatge de resposta: 98,8%
 Percentatge de resposta: 97,3%
 Percentatge de resposta: 97,9%

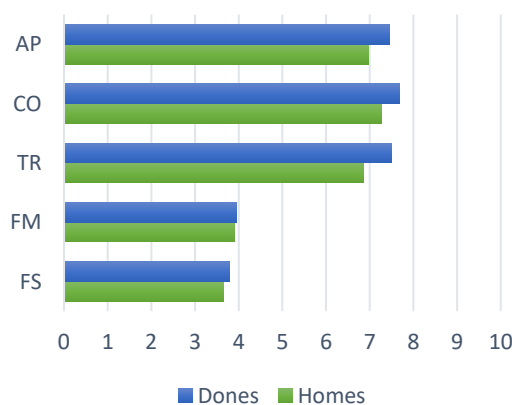
Dades globals



Dades per categories



Per gèneres:



	AP	CO	TR	FM	FS
Dones	7,45	7,68	7,50	3,95	3,78
Homes	6,97	7,26	6,86	3,91	3,65

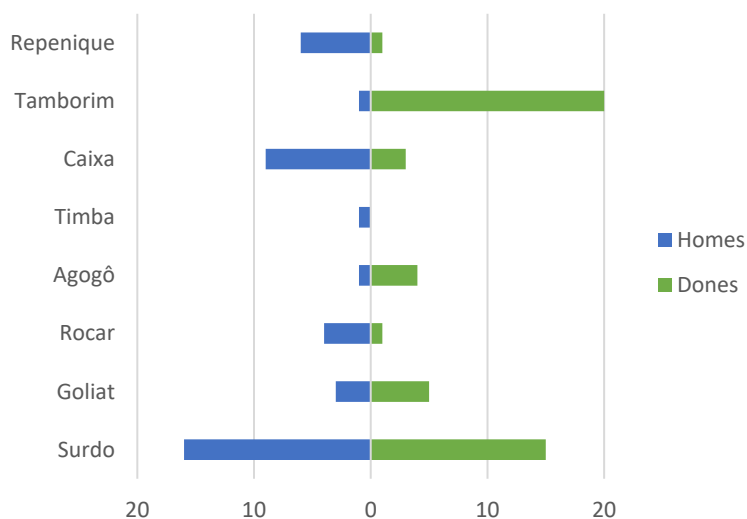
Bloc 4: Funcions dins del grup

Distribució per instruments

Nota: Les dades que exposem no es fixen tant amb les característiques organològiques de l'instrument observat com en la funció instrumental que els mateixos membres de les colles expressen. Per exemple, el valor RP es refereix al *repenique* i el valor AG es refereix a la funció instrumental de "tabal agut" o "agut", però el recompte d'aquest segon grup inclou, de fet, respostes de persones que a través de les observacions sabem que toquen un *repenique*, però anomenant-lo "agut". Ho fem així perquè per a l'anàlisi hem interpretat com a més rellevant basar-nos en la funció instrumental percebuda.

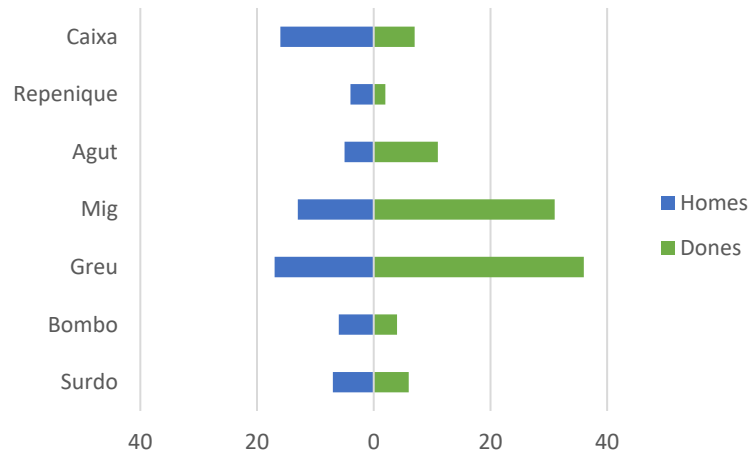
Categoria A (model parabrasiler):

	Dones		Homes		Total
Tamborim	20	95,2%	1	4,8%	21
Rocar	1	20,0%	4	80,0%	5
Agogô	4	80,0%	1	20,0%	5
Caixa	3	25,0%	9	75,0%	12
Repenique	1	14,3%	6	85,7%	7
Timba	0	0,0%	1	100,0%	1
Suma línies de surdo	15	48,4%	16	51,6%	31
Cortador	2	40,0%	3	60,0%	5
Contradurdo	7	63,6%	4	36,4%	11
Surdo	6	40,0%	9	60,0%	15



Categoria B (model pentafònic):

	Dones		Homes		Total
Timba	0	0,0%	1	100,0%	1
Caixa	7	30,4%	16	69,6%	23
Suma aguts	13	59,1%	9	40,9%	22
Repenique	2	33,3%	4	66,7%	6
Agut	11	68,8%	5	31,3%	16
Mig	31	68,9%	13	28,9%	45
Suma greus	58	71,6%	21	25,9%	81
Goliat	22	84,6%	4	15,4%	26
Greu	36	65,5%	17	30,9%	55
Tabal	2	66,7%	1	33,3%	3
Bombos	4	40,0%	6	60,0%	10
Suma surdos	6	46,2%	7	53,8%	13
Cortador	1	100,0%	0	0,0%	1
Contrasurdo	1	100,0%	0	0,0%	1
Surdo	4	36,4%	7	63,3%	11

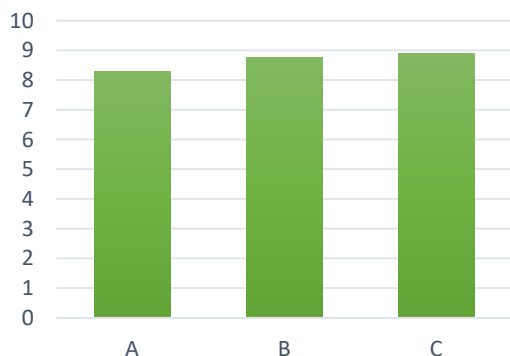


Bloc 5: Sobre els acompanyaments musicals per a grups de foc

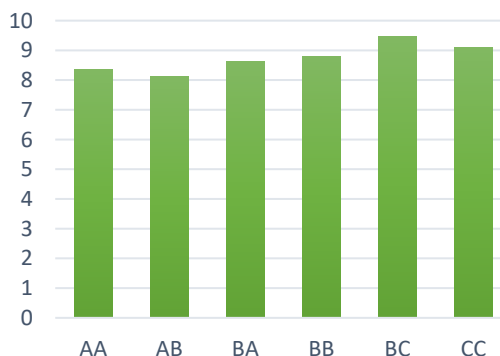
És important... que el repertori estigui ben tocat:

Categoria A (model parabrasiler):	8,29
Subcategoria AA:	8,35
Subcategoria AB:	8,12
Categoria B (model pentafònic):	8,76
Subcategoria BA:	8,61
Subcategoria BB:	8,80
Categoria C (model neopenedesenc):	8,91
Subcategoria BC:	9,46
Subcategoria CC:	8,11
Dones	8,74
Homes	8,47
Total	8,63

Dades per categories

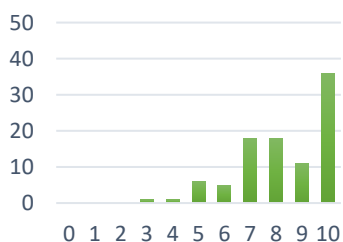


Dades per subcategories

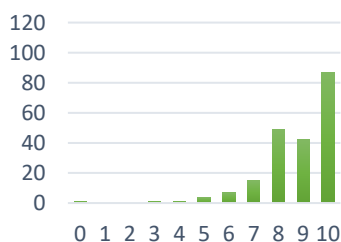


Distribució de respostes per categories

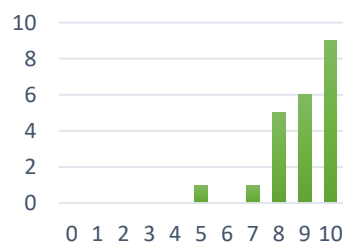
A (model parabrasiler)



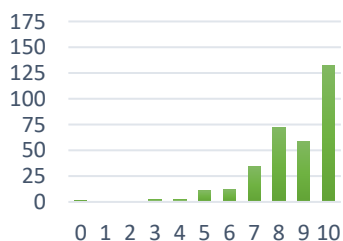
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



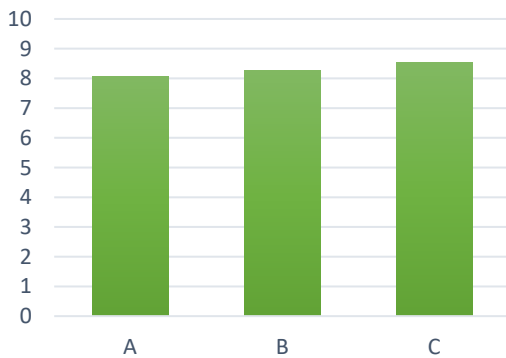
Distribució total



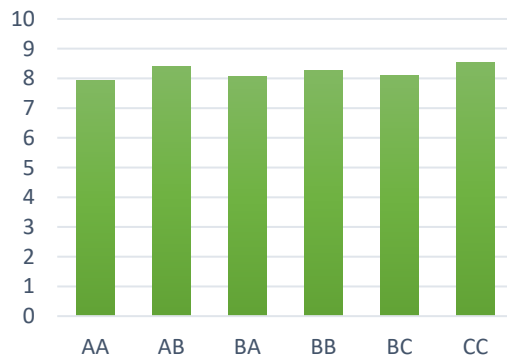
És important... que el repertori sigui original:

Categoria A (model parabrasiler):	8,06
Subcategoria AA:	7,94
Subcategoria AB:	8,40
Categoria B (model pentafònic):	8,28
Subcategoria BA:	8,35
Subcategoria BB:	8,26
Categoria C (model neopenedesenc):	8,55
Subcategoria BC:	8,85
Subcategoria CC:	8,11
Dones	8,49
Homes	7,91
Total	8,23

Dades per categories

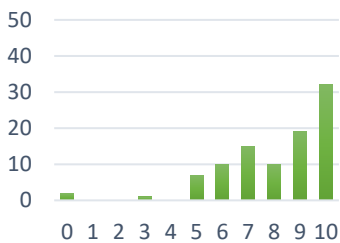


Dades per subcategories

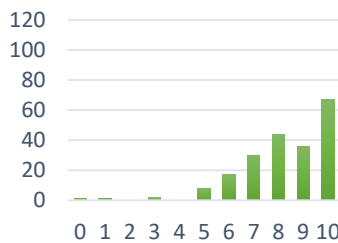


Distribució de respostes per categories

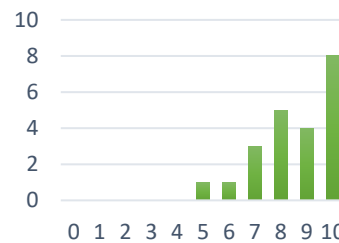
A (model parabrasiler)



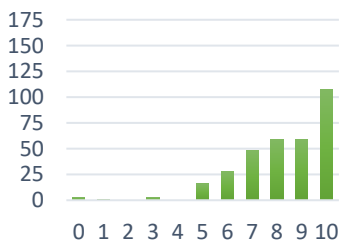
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



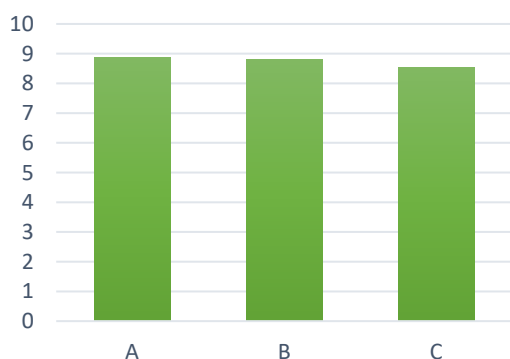
Distribució total



És important... que el repertori sigui animat:

Categoria A (model parabrasiler):	8,88
Subcategoria AA:	8,69
Subcategoria AB:	9,40
Categoria B (model pentafònic):	8,80
Subcategoria BA:	8,97
Subcategoria BB:	8,76
Categoria C (model neopenedesenc):	8,52
Subcategoria BC:	9,08
Subcategoria CC:	7,63
Dones	9,04
Homes	8,51
Total	8,80

Dades per categories

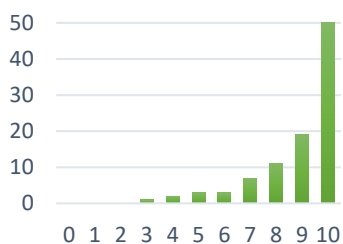


Dades per subcategories

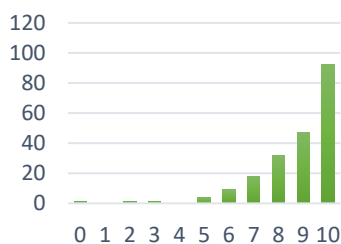


Distribució de respostes per categories

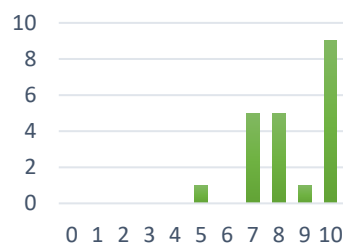
A (model parabrasiler)



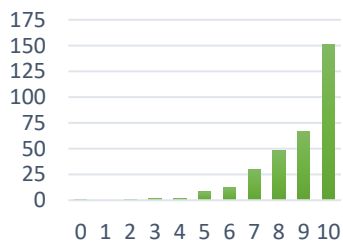
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



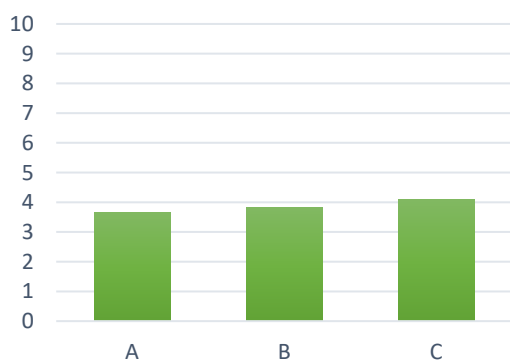
Distribució total



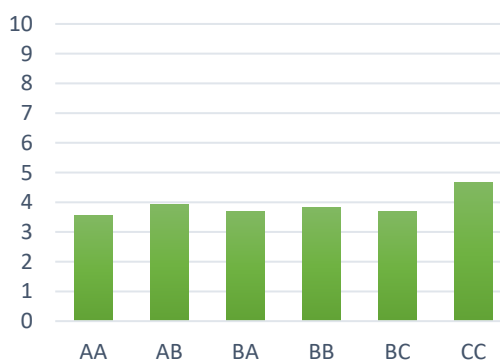
És important... que el repertori segueixi un ritme monòton:

Categoria A (model parabrasiler):	3,65
Subcategoria AA:	3,55
Subcategoria AB:	3,92
Categoria B (model pentafònic):	3,81
Subcategoria BA:	3,68
Subcategoria BB:	3,84
Categoria C (model neopenedesenc):	4,09
Subcategoria BC:	3,69
Subcategoria CC:	4,67
Dones	3,85
Homes	3,74
Total	3,78

Dades per categories

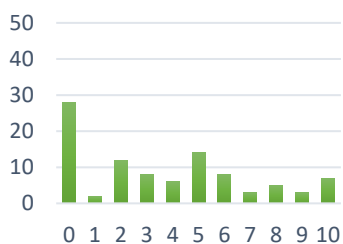


Dades per subcategories

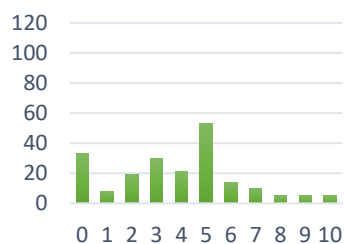


Distribució de respostes per categories

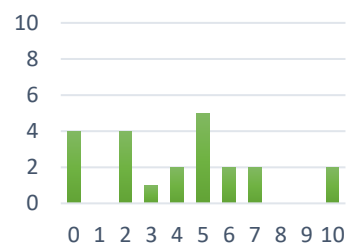
A (model parabrasiler)



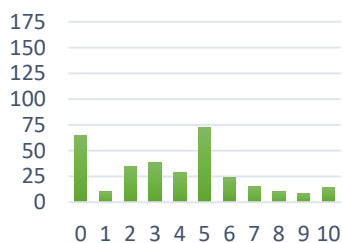
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



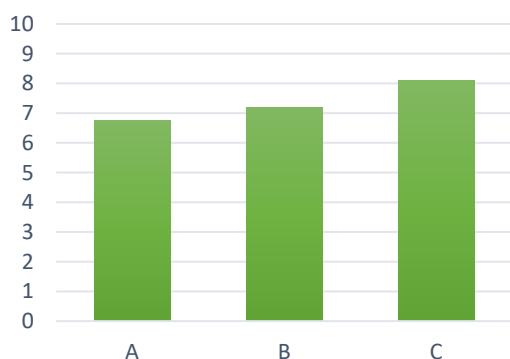
Distribució total



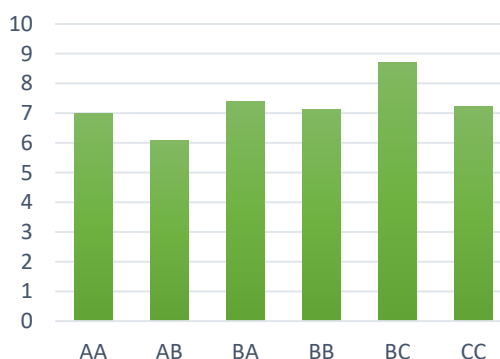
És important... que el repertori marqui el ritme del correfoc:

Categoria A (model parabrasiler):	6,75
Subcategoria AA:	6,99
Subcategoria AB:	6,08
Categoria B (model pentafònic):	7,18
Subcategoria BA:	7,38
Subcategoria BB:	7,13
Categoria C (model neopenedesenc):	8,09
Subcategoria BC:	8,69
Subcategoria CC:	7,22
Dones	7,28
Homes	6,93
Total	7,11

Dades per categories

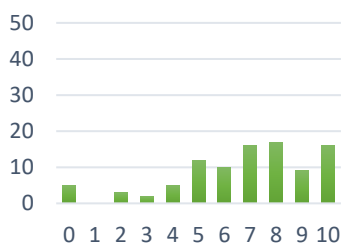


Dades per subcategories

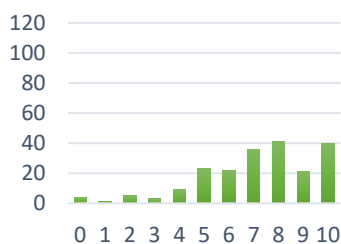


Distribució de respostes per categories

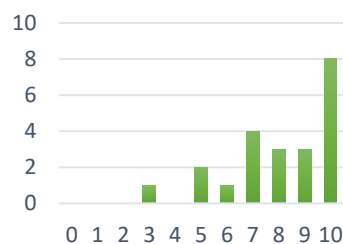
A (model parabrasiler)



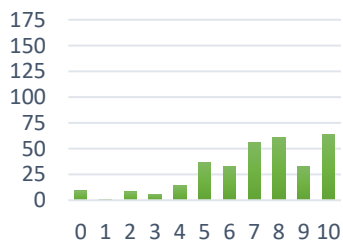
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



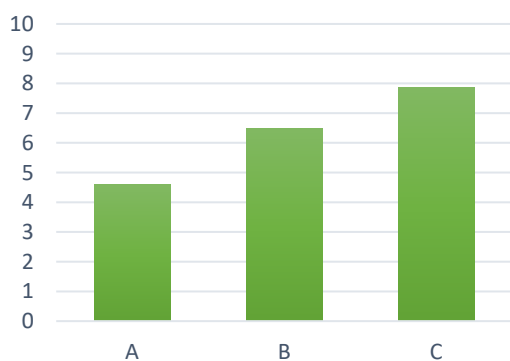
Distribució total



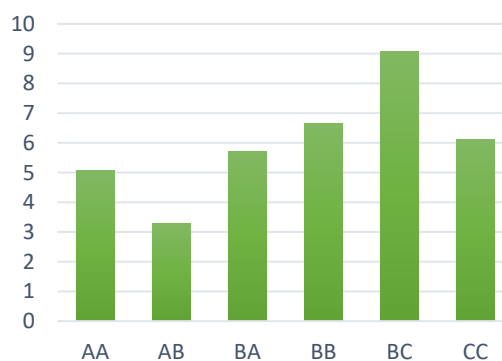
És important... que el repertori sigui tradicional:

Categoria A (model parabrasiler):	4,59
Subcategoria AA:	5,06
Subcategoria AB:	3,28
Categoria B (model pentafònic):	6,47
Subcategoria BA:	5,72
Subcategoria BB:	6,64
Categoria C (model neopenedesenc):	7,86
Subcategoria BC:	9,08
Subcategoria CC:	6,11
Dones	6,10
Homes	5,96
Total	6,01

Dades per categories

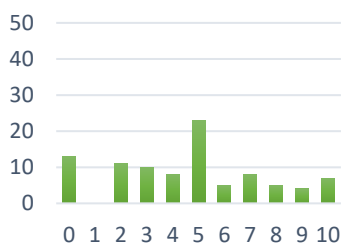


Dades per subcategories

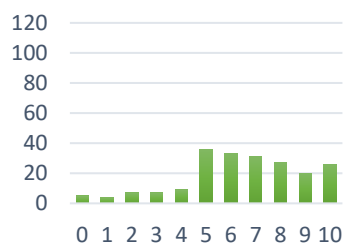


Distribució de respostes per categories

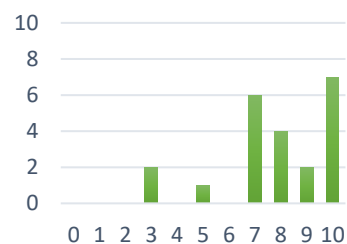
A (model parabrasiler)



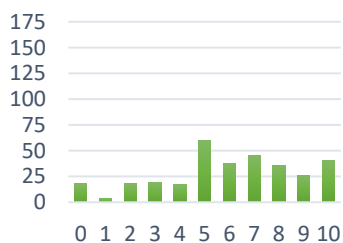
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



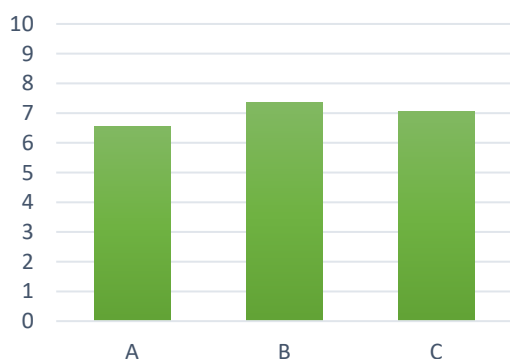
Distribució total



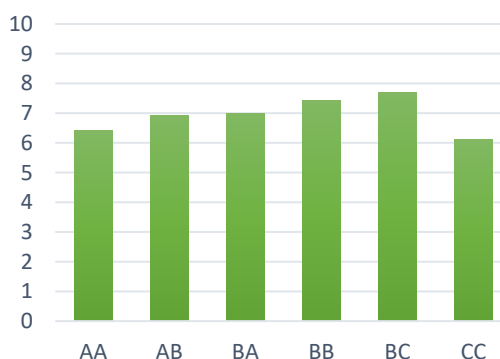
És important... que el repertori es toqui fort:

Categoria A (model parabrasiler):	6,54
Subcategoria AA:	6,41
Subcategoria AB:	6,92
Categoria B (model pentafònic):	7,35
Subcategoria BA:	7,00
Subcategoria BB:	7,44
Categoria C (model neopenedesenc):	7,05
Subcategoria BC:	7,69
Subcategoria CC:	6,11
Dones	7,38
Homes	6,69
Total	7,09

Dades per categories

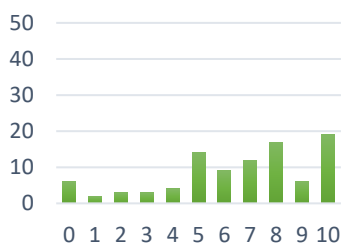


Dades per subcategories

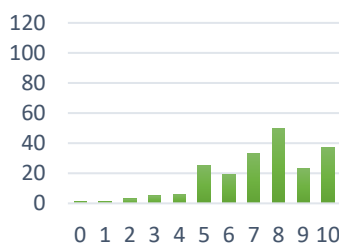


Distribució de respostes per categories

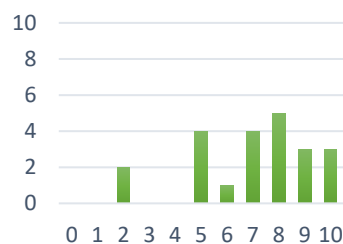
A (model parabrasiler)



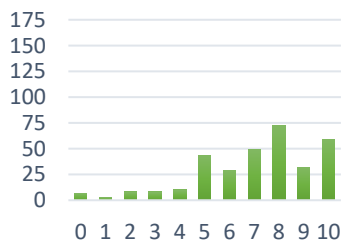
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



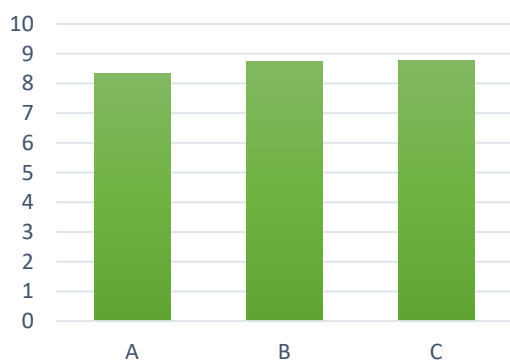
Distribució total



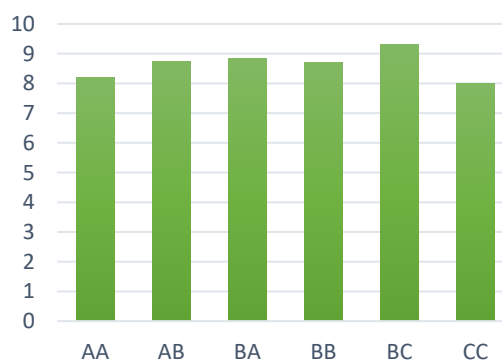
És important... que el repertori sigui variat:

Categoria A (model parabrasiler):	8,34
Subcategoria AA:	8,21
Subcategoria AB:	8,72
Categoria B (model pentafònic):	8,72
Subcategoria BA:	8,85
Subcategoria BB:	8,70
Categoria C (model neopenedesenc):	8,77
Subcategoria BC:	9,31
Subcategoria CC:	8,00
Dones	8,78
Homes	8,38
Total	8,62

Dades per categories

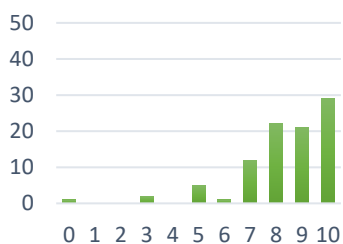


Dades per subcategories

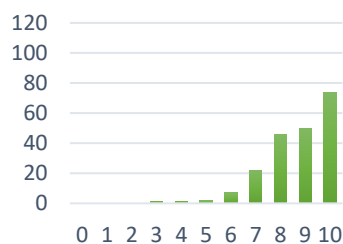


Distribució de respostes per categories

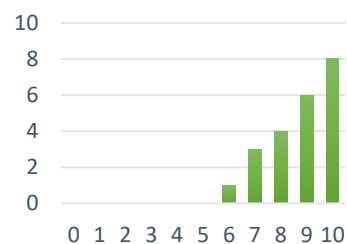
A (model parabrasiler)



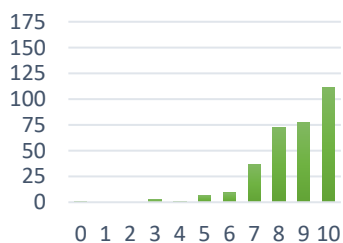
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



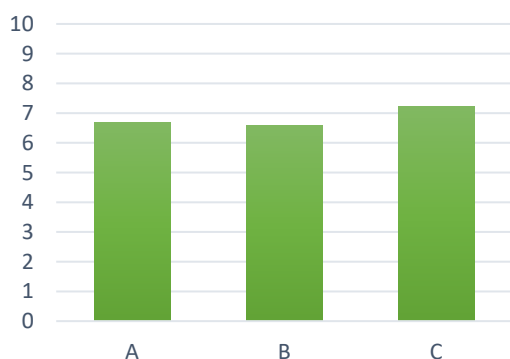
Distribució total



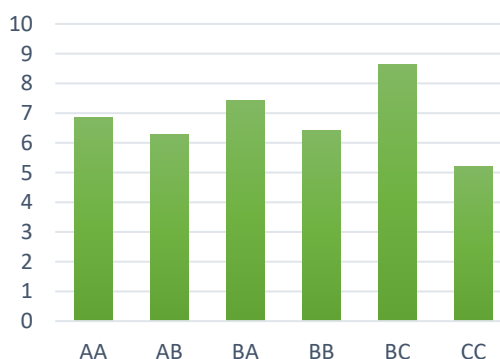
És important... que el repertori sigui fàcil de seguir pels cremadors:

Categoria A (model parabrasiler):	6,69
Subcategoria AA:	6,84
Subcategoria AB:	6,28
Categoria B (model pentafònic):	6,59
Subcategoria BA:	7,41
Subcategoria BB:	6,40
Categoria C (model neopenedesenc):	7,23
Subcategoria BC:	8,62
Subcategoria CC:	5,22
Dones	6,88
Homes	6,43
Total	6,67

Dades per categories

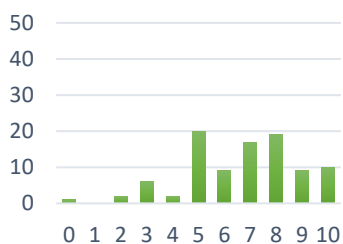


Dades per subcategories

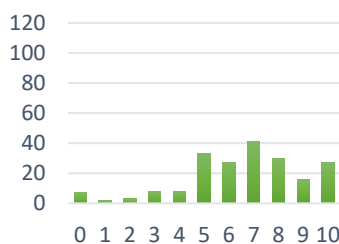


Distribució de respostes per categories

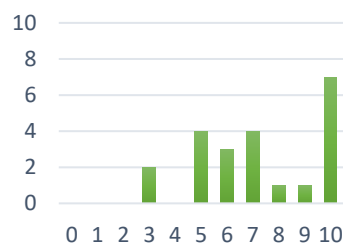
A (model parabrasiler)



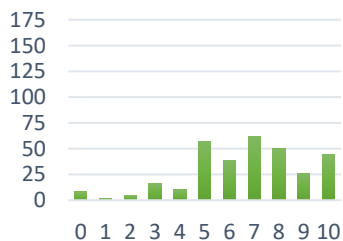
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



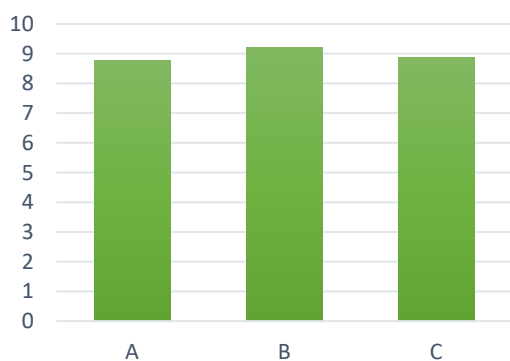
Distribució total



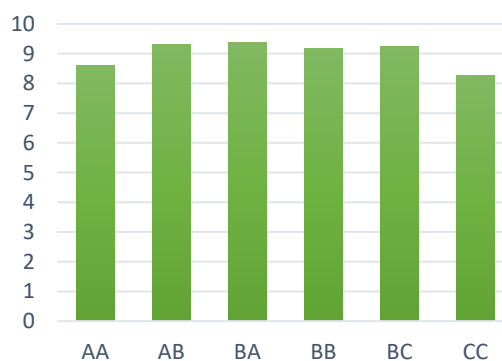
És important... que el repertori animi a seguir els tabalers:

Categoria A (model parabrasiler):	8,78
Subcategoria AA:	8,59
Subcategoria AB:	9,32
Categoria B (model pentafònic):	9,22
Subcategoria BA:	9,36
Subcategoria BB:	9,19
Categoria C (model neopenedesenc):	8,86
Subcategoria BC:	9,23
Subcategoria CC:	8,25
Dones	9,19
Homes	8,89
Total	9,07

Dades per categories

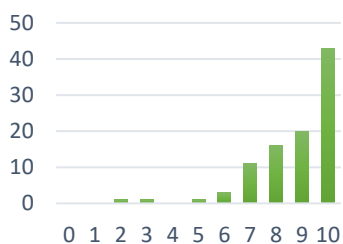


Dades per subcategories

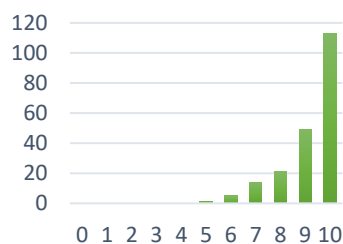


Distribució de respostes per categories

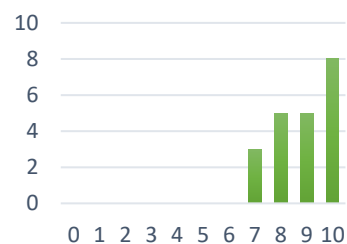
A (model parabrasiler)



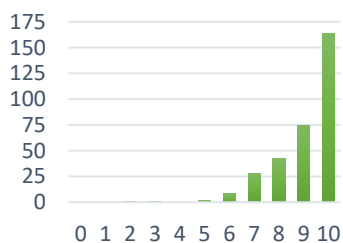
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



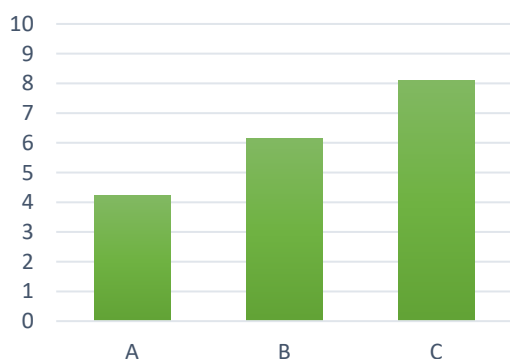
Distribució total



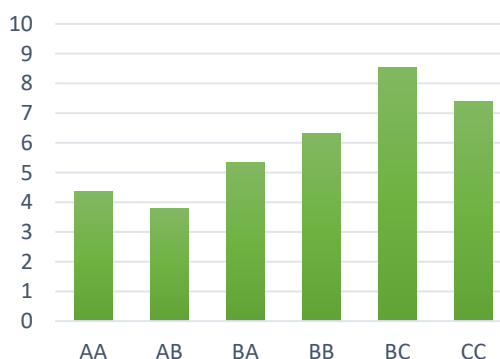
És important... que els instruments siguin tradicionals:

Categoria A (model parabrasiler):	4,22
Subcategoria AA:	4,37
Subcategoria AB:	3,80
Categoria B (model pentafònic):	6,13
Subcategoria BA:	5,33
Subcategoria BB:	6,32
Categoria C (model neopenedesenc):	8,10
Subcategoria BC:	8,54
Subcategoria CC:	7,38
Dones	6,06
Homes	5,25
Total	5,69

Dades per categories

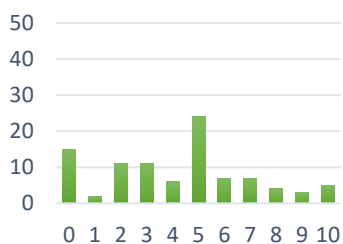


Dades per subcategories

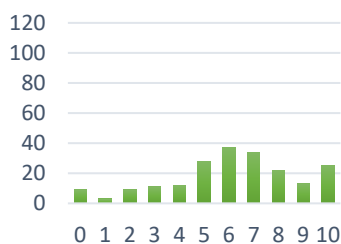


Distribució de respostes per categories

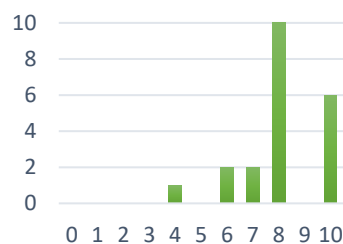
A (model parabrasiler)



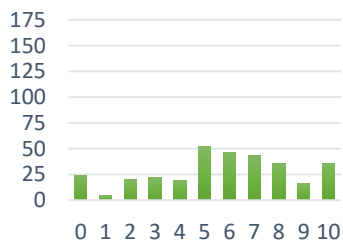
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



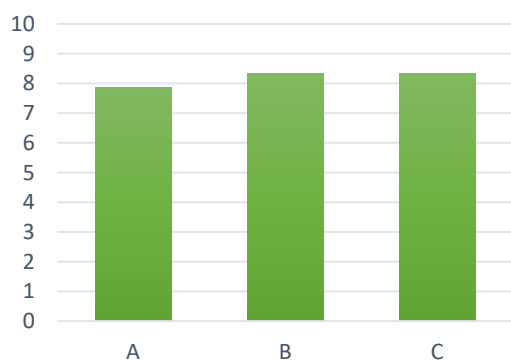
Distribució total



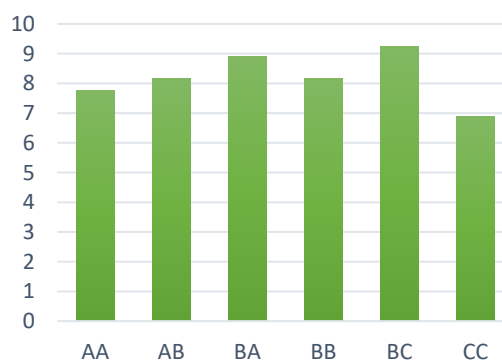
És important... que els tabalers facin interactuar el públic:

Categoria A (model parabrasiler):	7,85
Subcategoria AA:	7,75
Subcategoria AB:	8,16
Categoria B (model pentafònic):	8,33
Subcategoria BA:	8,92
Subcategoria BB:	8,18
Categoria C (model neopenedesenc):	8,33
Subcategoria BC:	9,23
Subcategoria CC:	6,88
Dones	8,48
Homes	7,81
Total	8,18

Dades per categories

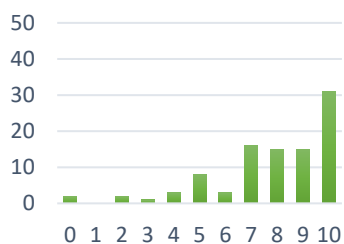


Dades per subcategories

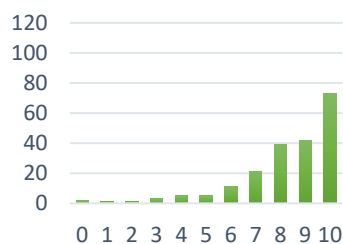


Distribució de respostes per categories

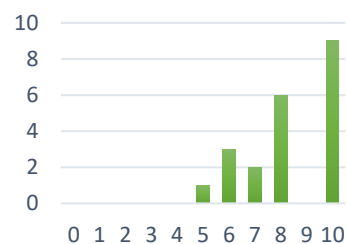
A (model parabrasiler)



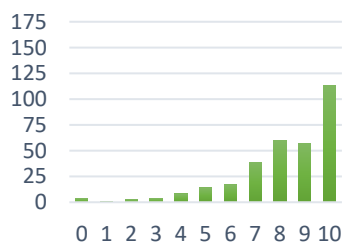
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



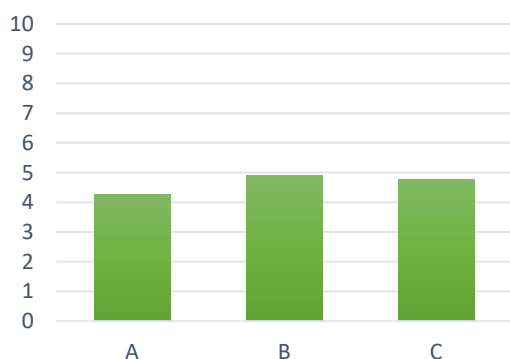
Distribució total



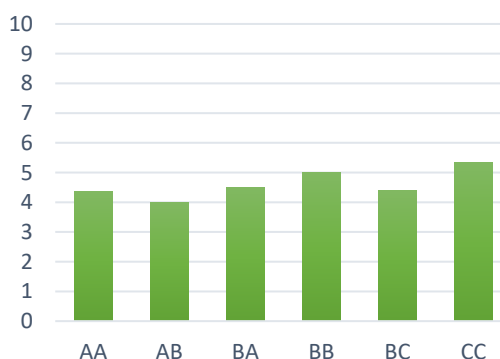
És important... que el repertori tingui una sonoritat tenebrosa:

Categoria A (model parabrasiler):	4,27
Subcategoria AA:	4,37
Subcategoria AB:	4,00
Categoria B (model pentafònic):	4,90
Subcategoria BA:	4,51
Subcategoria BB:	5,00
Categoria C (model neopenedesenc):	4,77
Subcategoria BC:	4,38
Subcategoria CC:	5,33
Dones	4,74
Homes	4,72
Total	4,71

Dades per categories

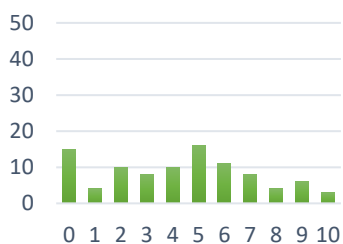


Dades per subcategories

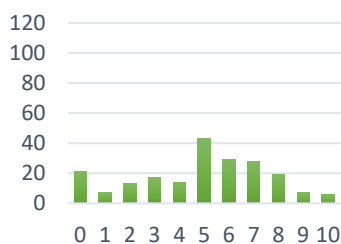


Distribució de respostes per categories

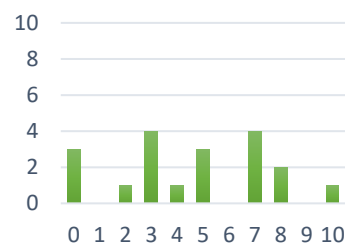
A (model parabrasiler)



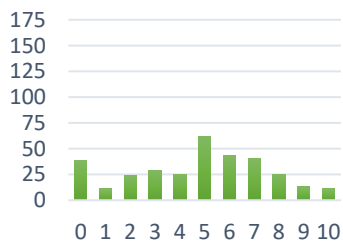
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



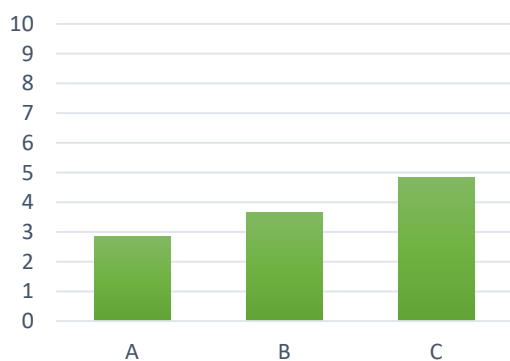
Distribució total



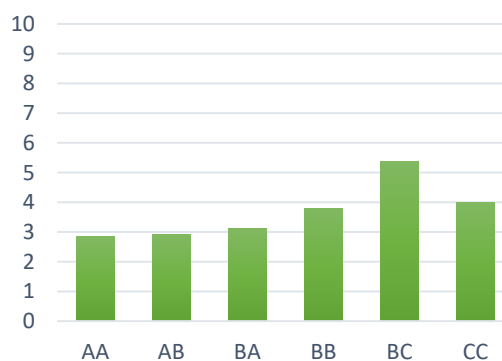
És important... que el repertori sigui antic:

Categoria A (model parabrasiler):	2,86
Subcategoria AA:	2,84
Subcategoria AB:	2,92
Categoria B (model pentafònic):	3,66
Subcategoria BA:	3,12
Subcategoria BB:	3,79
Categoria C (model neopenedesenc):	4,82
Subcategoria BC:	5,38
Subcategoria CC:	4,00
Dones	3,52
Homes	3,47
Total	3,50

Dades per categories

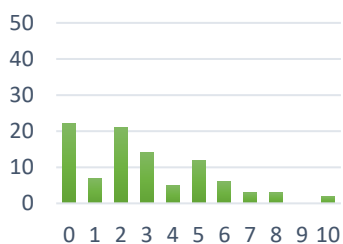


Dades per subcategories

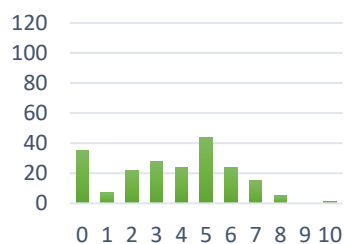


Distribució de respostes per categories

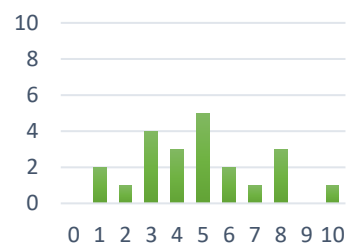
A (model parabrasiler)



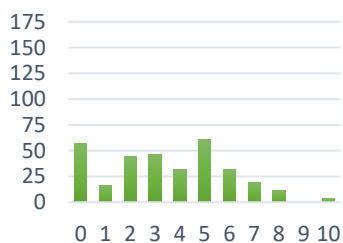
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



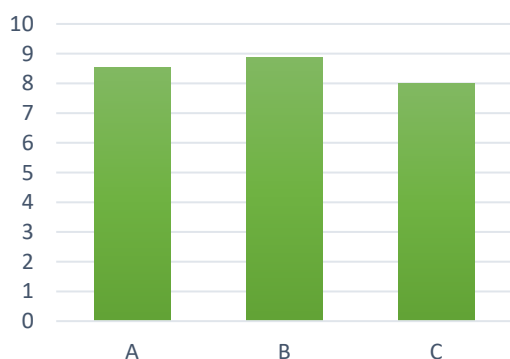
Distribució total



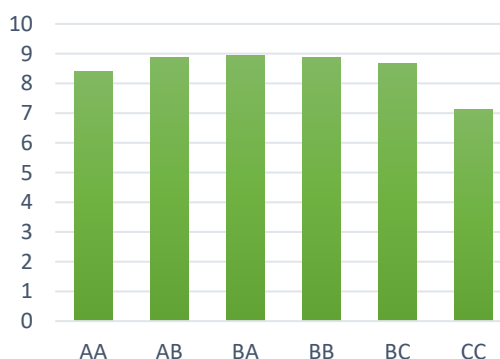
És important... que el repertori animi els cremadors/portadors:

Categoria A (model parabrasiler):	8,52
Subcategoria AA:	8,39
Subcategoria AB:	8,88
Categoria B (model pentafònic):	8,88
Subcategoria BA:	8,95
Subcategoria BB:	8,87
Categoria C (model neopenedesenc):	8,00
Subcategoria BC:	8,67
Subcategoria CC:	7,11
Dones	8,86
Homes	8,51
Total	8,72

Dades per categories



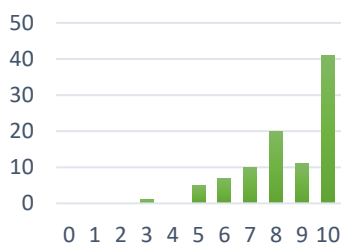
Dades per subcategories



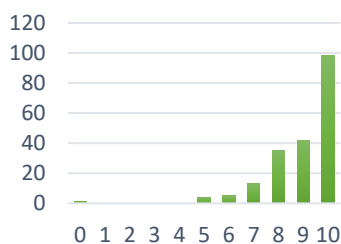
a

Distribució de respostes per categories

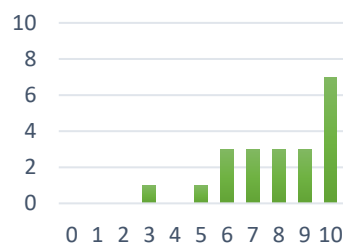
A (model parabrasiler)



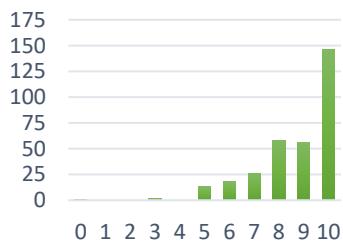
B (model. pentafònic)



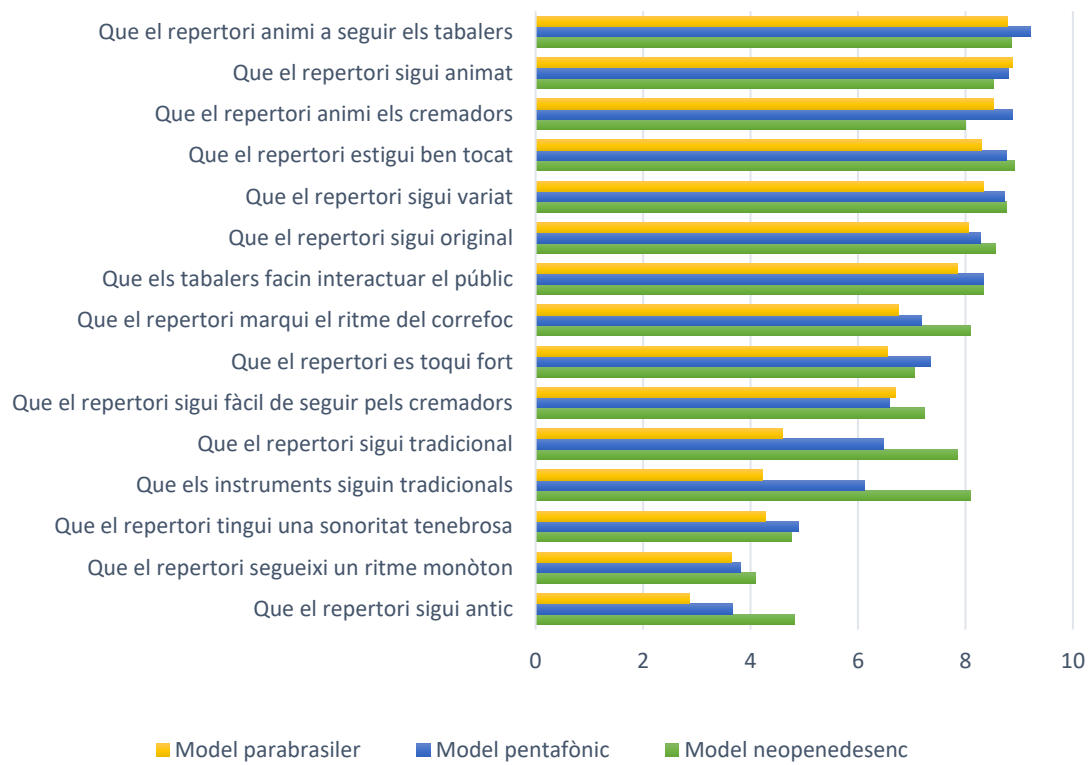
C (model neopenedesenc)



Distribució total



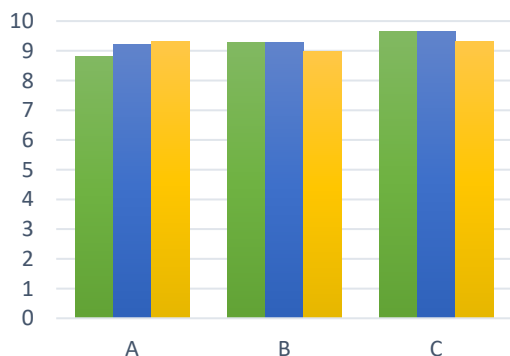
Resum de respostes (per ordre de puntuació)



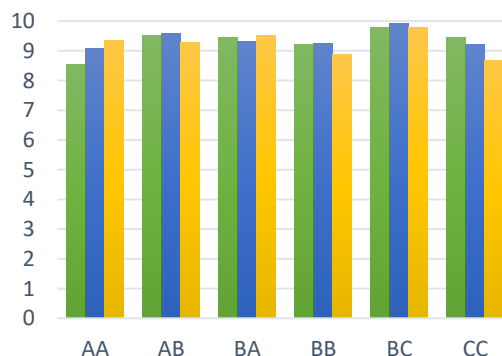
Relació entre el correfoç i el concepte de... festa:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,80	9,22	9,32
Subcategoria AA:	8,55	9,08	9,34
Subcategoria AB:	9,50	9,58	9,28
Categoria B (model pentafònic):	9,27	9,27	8,99
Subcategoria BA:	9,45	9,30	9,53
Subcategoria BB:	9,22	9,26	8,86
Categoria C (model neopenedesenc):	9,64	9,64	9,32
Subcategoria BC:	9,77	9,92	9,77
Subcategoria CC:	9,44	9,22	8,67
Dones	9,34	9,40	9,18
Homes	8,91	9,10	9,05
Total	9,15	9,28	9,11

Dades per categories

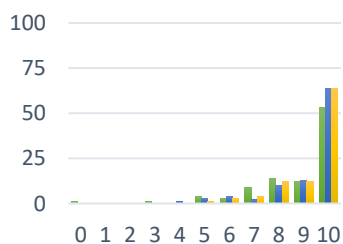


Dades per subcategories

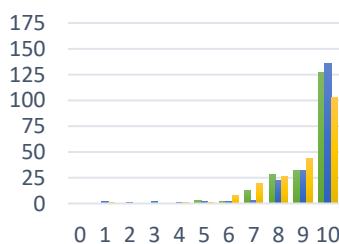


Distribució de respostes per categories

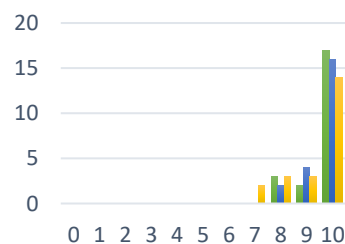
A (model parabrasiler)



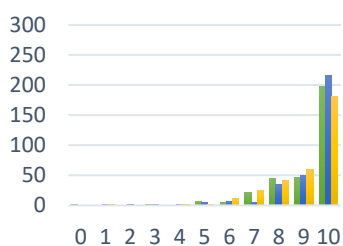
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



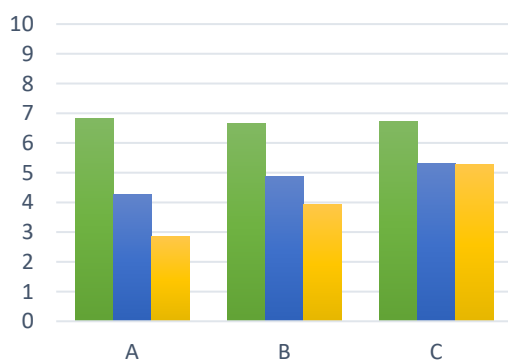
Distribució total



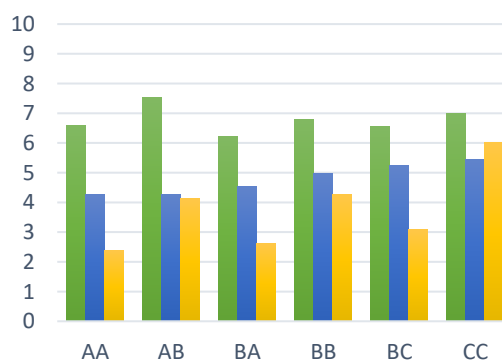
Relació entre el correffoc i el concepte de... fosc:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	6,83	4,25	2,84
Subcategoria AA:	6,59	4,25	2,39
Subcategoria AB:	7,52	4,27	4,12
Categoria B (model pentafònic):	6,67	4,88	3,92
Subcategoria BA:	6,22	4,53	2,63
Subcategoria BB:	6,78	4,97	4,25
Categoria C (model neopenedesenc):	6,73	5,32	4,27
Subcategoria BC:	6,54	5,23	3,08
Subcategoria CC:	7,00	5,44	6,00
Dones	6,67	4,83	3,66
Homes	6,84	4,62	3,61
Total	9,15	4,72	3,62

Dades per categories

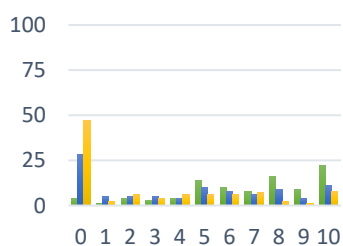


Dades per subcategories

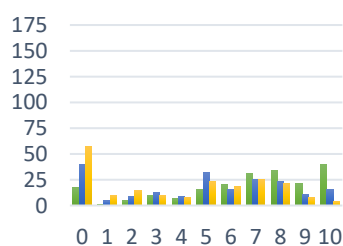


Distribució de respostes per categories

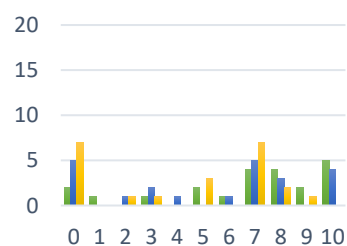
A (model parabrasiler)



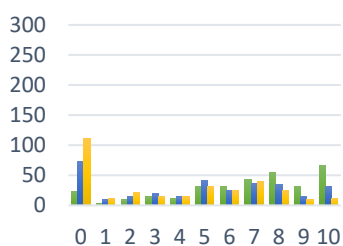
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



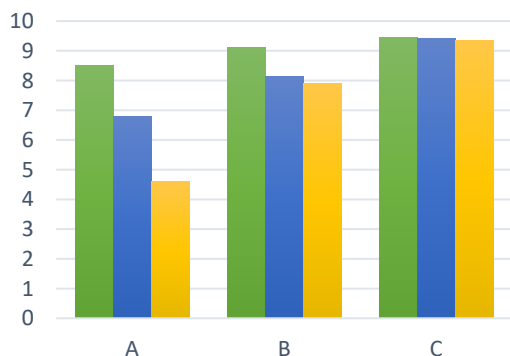
Distribució total



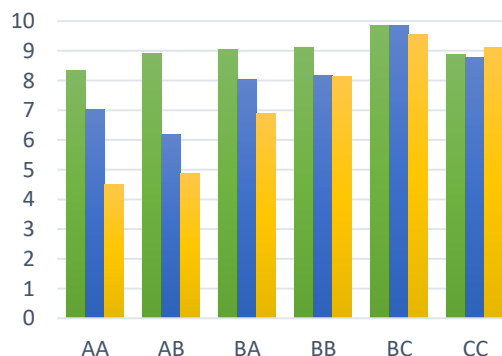
Relació entre el correfoc i el concepte de... tradició:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,49	6,80	4,59
Subcategoria AA:	8,34	7,03	4,49
Subcategoria AB:	8,92	6,19	4,88
Categoria B (model pentafònic):	9,10	8,14	7,89
Subcategoria BA:	9,05	8,05	6,90
Subcategoria BB:	9,11	8,17	8,13
Categoria C (model neopenedesenc):	9,45	9,41	9,36
Subcategoria BC:	9,85	9,85	9,54
Subcategoria CC:	8,89	8,78	9,11
Dones	8,99	8,03	7,35
Homes	8,88	7,56	6,52
Total	8,94	7,83	7,01

Dades per categories

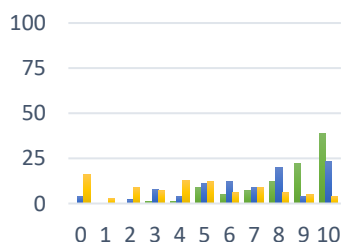


Dades per subcategories

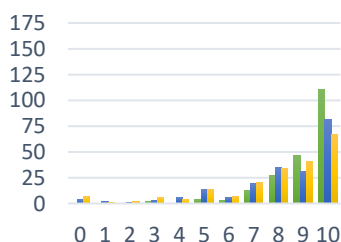


Distribució de respostes per categories

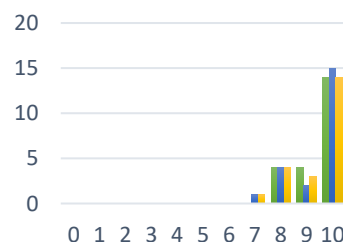
A (model parabrasiler)



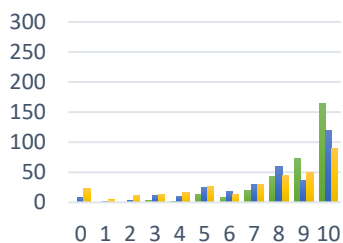
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



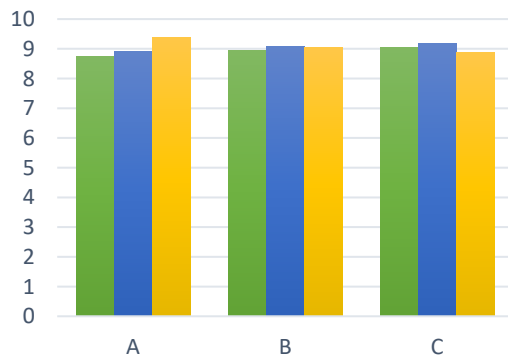
Distribució total



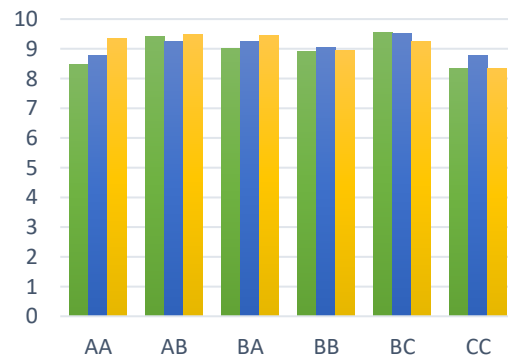
Relació entre el correfofoc i el concepte de... alegria:

	Relació del concepte amb el correfofoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,73	8,90	9,38
Subcategoria AA:	8,47	8,77	9,34
Subcategoria AB:	9,42	9,23	9,48
Categoria B (model pentafònic):	8,94	9,09	9,03
Subcategoria BA:	9,02	9,23	9,45
Subcategoria BB:	8,92	9,06	8,93
Categoria C (model neopenedesenc):	9,05	9,19	8,86
Subcategoria BC:	9,54	9,50	9,23
Subcategoria CC:	8,33	8,78	8,33
Dones	8,99	9,17	9,23
Homes	8,72	8,85	9,03
Total	8,88	9,04	9,12

Dades per categories

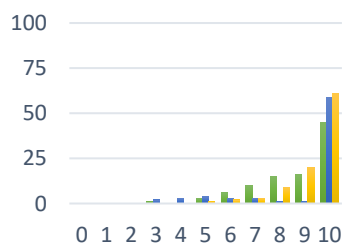


Dades per subcategories

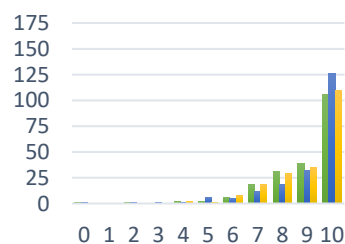


Distribució de respostes per categories

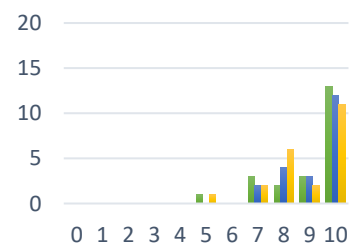
A (model parabrasiler)



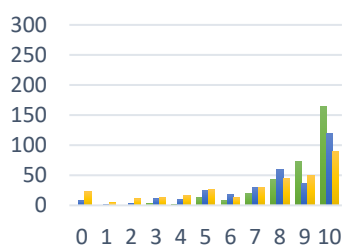
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



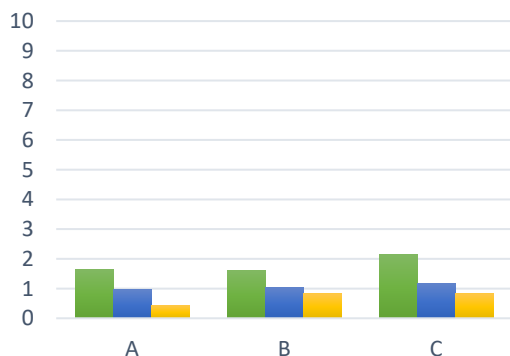
Distribució total



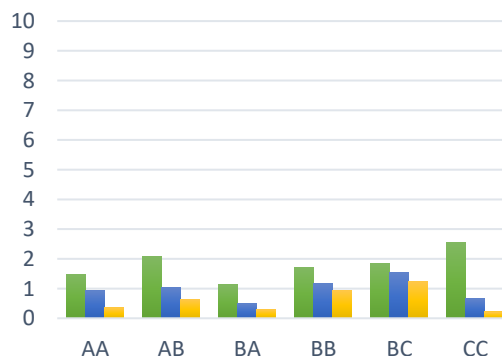
Relació entre el correffoc i el concepte de... religió:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	1,64	0,96	0,44
Subcategoria AA:	1,49	0,93	0,36
Subcategoria AB:	2,08	1,04	0,64
Categoria B (model pentafònic):	1,60	1,04	0,82
Subcategoria BA:	1,12	0,50	0,30
Subcategoria BB:	1,72	1,17	0,94
Categoria C (model neopenedesenc):	2,14	1,18	0,82
Subcategoria BC:	1,85	1,54	1,23
Subcategoria CC:	2,56	0,67	0,22
Dones	1,34	0,80	0,55
Homes	2,09	1,34	0,92
Total	1,65	1,02	0,71

Dades per categories

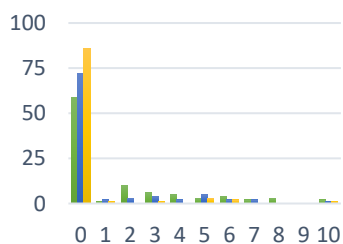


Dades per subcategories

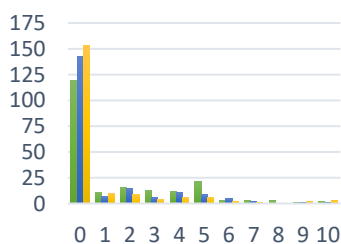


Distribució de respostes per categories

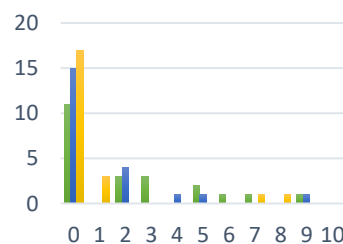
A (model parabrasiler)



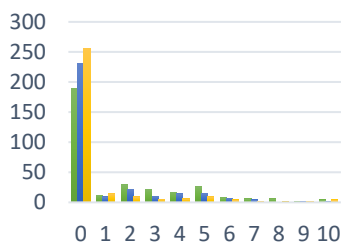
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



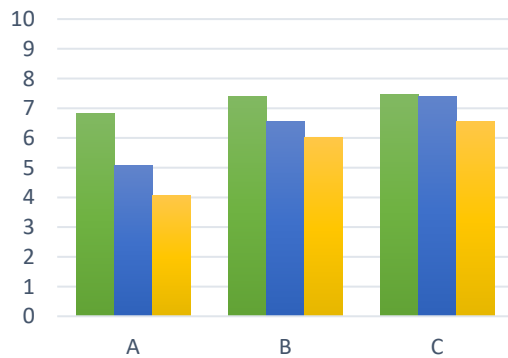
Distribució total



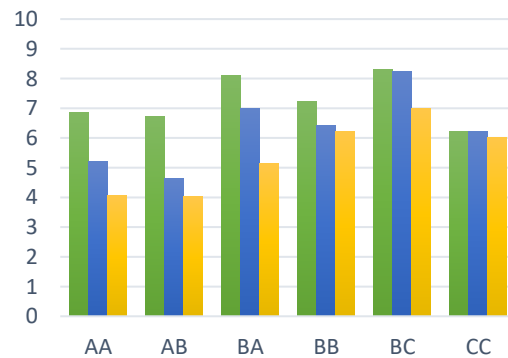
Relació entre el correfoç i el concepte de... país:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	6,82	5,06	4,06
Subcategoria AA:	6,86	5,21	4,07
Subcategoria AB:	6,73	4,65	4,04
Categoria B (model pentafònic):	7,40	6,54	6,02
Subcategoria BA:	8,10	7,00	5,13
Subcategoria BB:	7,23	6,43	6,22
Categoria C (model neopenedesenc):	7,45	7,38	6,57
Subcategoria BC:	8,31	8,25	7,00
Subcategoria CC:	6,22	6,22	6,00
Dones	7,48	6,49	5,64
Homes	7,06	5,80	5,33
Total	7,23	6,14	5,46

Dades per categories

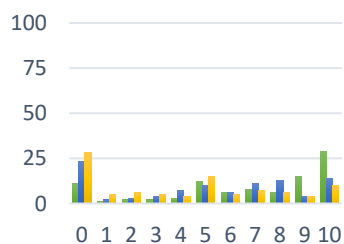


Dades per subcategories

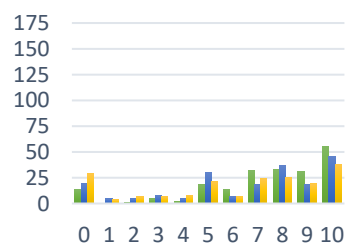


Distribució de respostes per categories

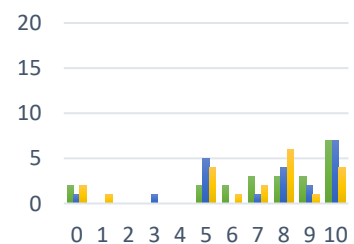
A (model parabrasiler)



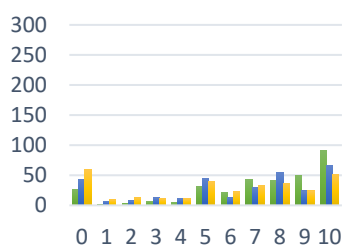
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



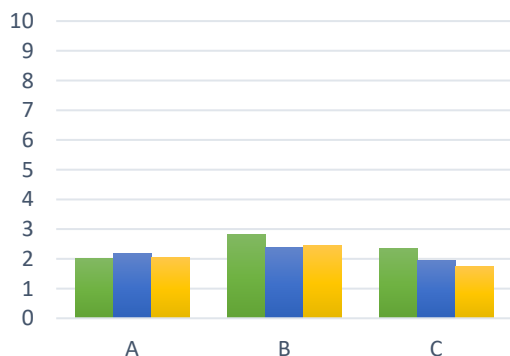
Distribució total



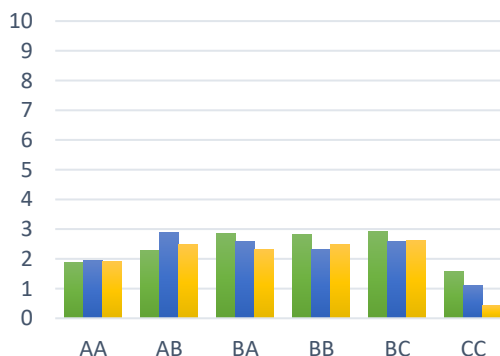
Relació entre el correfoç i el concepte de... obsessió:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	2,00	2,18	2,06
Subcategoria AA:	1,89	1,93	1,91
Subcategoria AB:	2,28	2,88	2,48
Categoria B (model pentafònic):	2,83	2,37	2,45
Subcategoria BA:	2,85	2,58	2,33
Subcategoria BB:	2,83	2,31	2,48
Categoria C (model neopenedesenc):	2,36	1,95	1,73
Subcategoria BC:	2,92	2,58	2,62
Subcategoria CC:	1,56	1,11	0,44
Dones	2,32	2,01	1,98
Homes	2,92	2,71	2,75
Total	2,56	2,28	2,29

Dades per categories

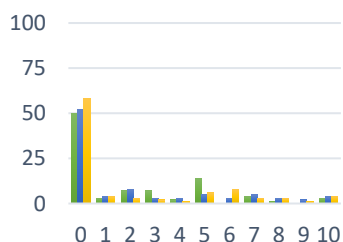


Dades per subcategories

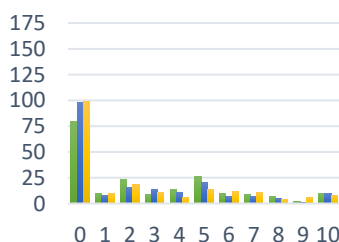


Distribució de respostes per categories

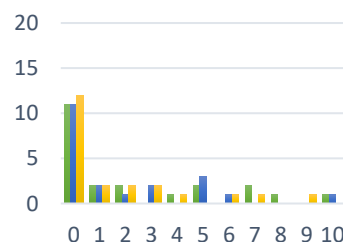
A (model parabrasiler)



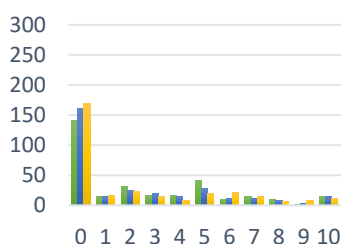
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



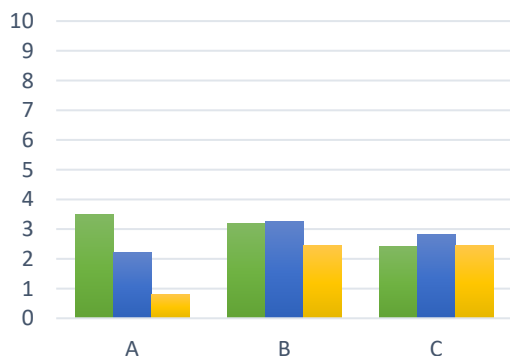
Distribució total



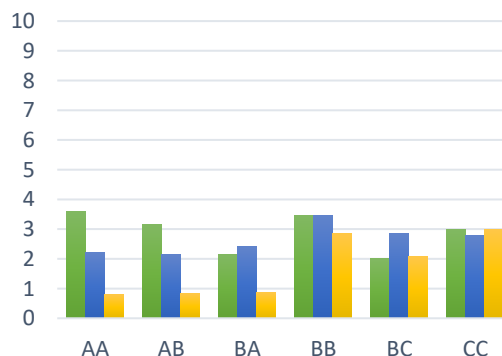
Relació entre el correffoc i el concepte de... por:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	3,48	2,20	0,81
Subcategoria AA:	3,59	2,22	0,80
Subcategoria AB:	3,16	2,15	0,84
Categoria B (model pentafònic):	3,20	3,25	2,45
Subcategoria BA:	2,13	2,40	0,88
Subcategoria BB:	3,47	3,46	2,84
Categoria C (model neopenedesenc):	2,41	2,82	2,45
Subcategoria BC:	2,00	2,85	2,08
Subcategoria CC:	3,00	2,78	3,00
Dones	3,34	3,01	2,03
Homes	3,13	2,81	1,92
Total	3,23	2,90	1,96

Dades per categories

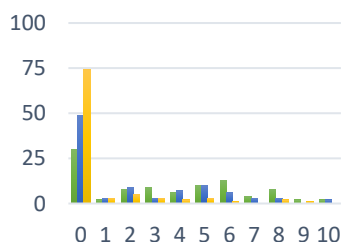


Dades per subcategories

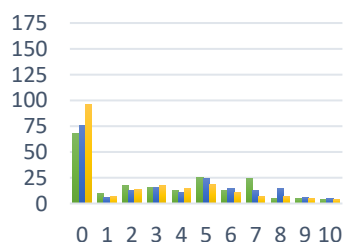


Distribució de respostes per categories

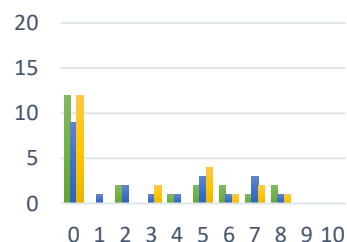
A (model parabrasiler)



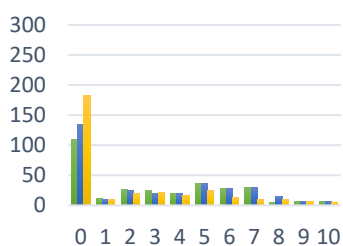
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



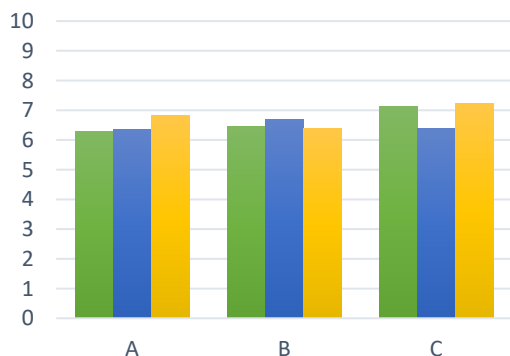
Distribució total



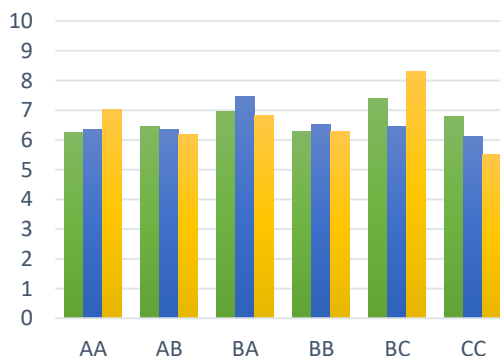
Relació entre el correfoc i el concepte de... multiculturalitat:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	6,30	6,36	6,85
Subcategoria AA:	6,25	6,36	7,04
Subcategoria AB:	6,44	6,36	6,20
Categoria B (model pentafònic):	6,44	6,70	6,38
Subcategoria BA:	6,97	7,47	6,82
Subcategoria BB:	6,30	6,51	6,27
Categoria C (model neopenedesenc):	7,14	6,32	7,24
Subcategoria BC:	7,38	6,46	8,31
Subcategoria CC:	6,78	6,11	5,50
Dones	6,51	6,50	6,67
Homes	6,33	6,64	6,50
Total	6,44	6,57	6,57

Dades per categories

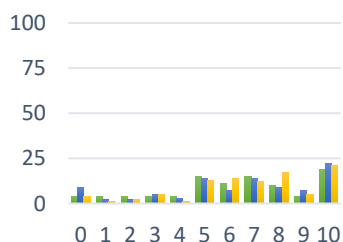


Dades per subcategories

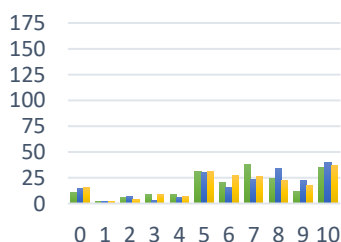


Distribució de respostes per categories

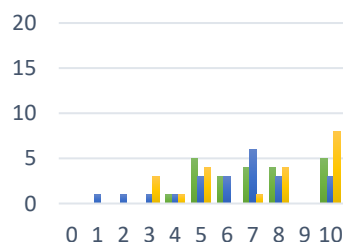
A (model parabrasiler)



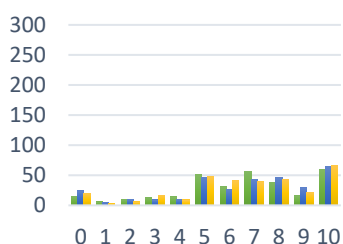
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



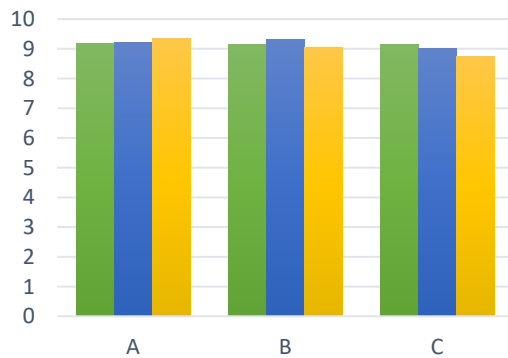
Distribució total



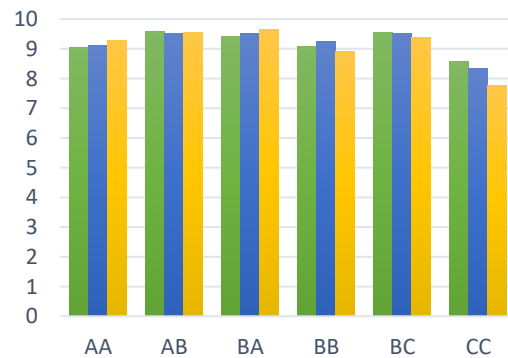
Relació entre el correfoç i el concepte de... diversió:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	9,19	9,21	9,35
Subcategoria AA:	9,04	9,10	9,29
Subcategoria AB:	9,58	9,52	9,54
Categoria B (model pentafònic):	9,15	9,31	9,05
Subcategoria BA:	9,40	9,50	9,64
Subcategoria BB:	9,09	9,26	8,91
Categoria C (model neopenedesenc):	9,14	9,00	8,73
Subcategoria BC:	9,54	9,50	9,38
Subcategoria CC:	8,56	8,33	7,78
Dones	9,28	9,38	9,30
Homes	9,01	9,10	8,93
Total	9,16	9,26	9,12

Dades per categories

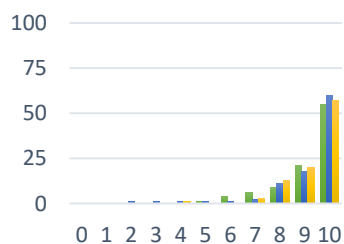


Dades per subcategories

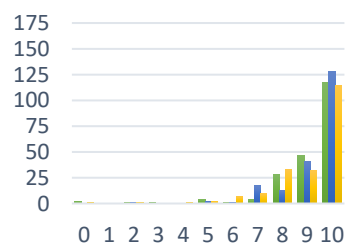


Distribució de respostes per categories

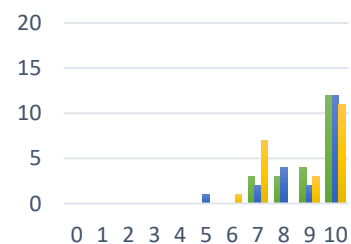
A (model parabrasiler)



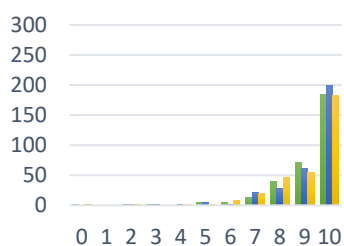
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



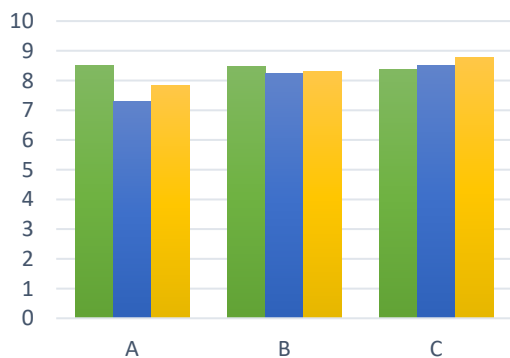
Distribució total



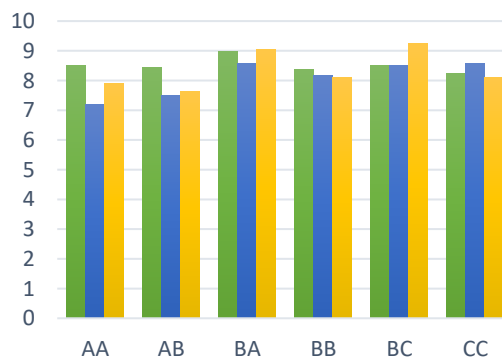
Relació entre el correfoc i el concepte de... comunitat:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,49	7,29	7,82
Subcategoria AA:	8,51	7,21	7,89
Subcategoria AB:	8,44	7,50	7,64
Categoria B (model pentafònic):	8,48	8,25	8,29
Subcategoria BA:	8,97	8,56	9,03
Subcategoria BB:	8,36	8,18	8,11
Categoria C (model neopenedesenc):	8,38	8,52	8,77
Subcategoria BC:	8,50	8,50	9,23
Subcategoria CC:	8,22	8,56	8,11
Dones	8,67	8,07	8,35
Homes	8,18	7,82	7,93
Total	8,48	8,48	8,18

Dades per categories

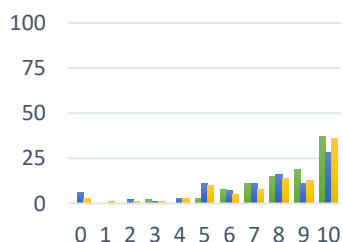


Dades per subcategories

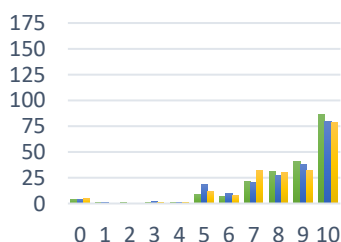


Distribució de respostes per categories

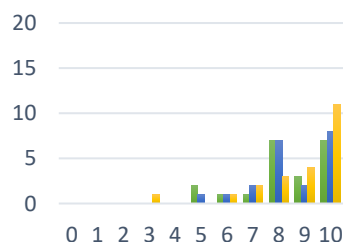
A (model parabrasiler)



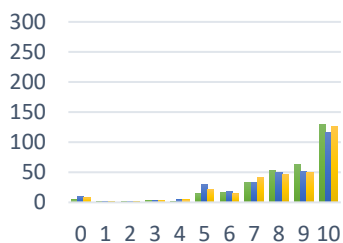
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



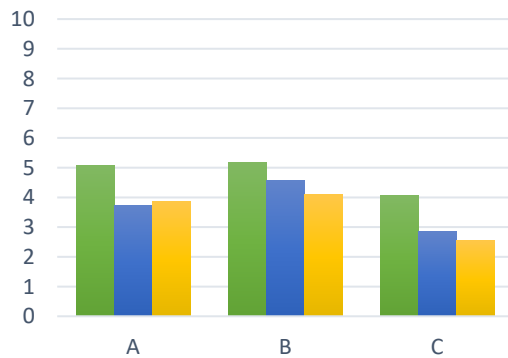
Distribució total



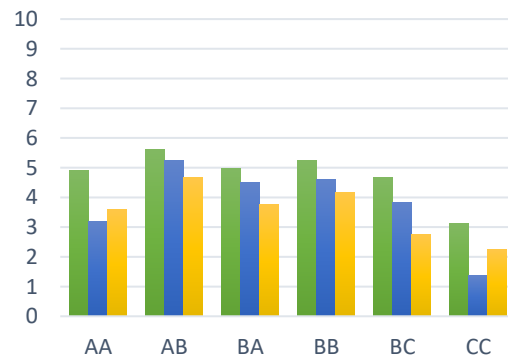
Relació entre el correffoc i el concepte de... temptació:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	5,07	3,73	3,87
Subcategoria AA:	4,89	3,20	3,59
Subcategoria AB:	5,60	5,25	4,67
Categoria B (model pentafònic):	5,19	4,58	4,09
Subcategoria BA:	4,97	4,49	3,77
Subcategoria BB:	5,25	4,60	4,17
Categoria C (model neopenedesenc):	4,05	2,85	2,55
Subcategoria BC:	4,67	3,83	2,75
Subcategoria CC:	3,13	1,38	2,25
Dones	5,26	4,20	3,78
Homes	4,82	4,25	4,14
Total	5,08	4,21	3,93

Dades per categories

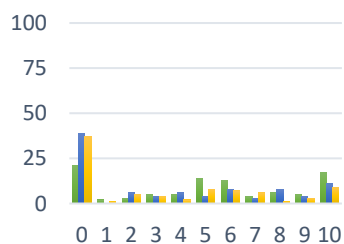


Dades per subcategories

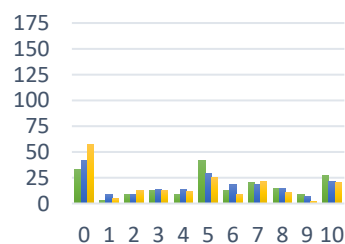


Distribució de respostes per categories

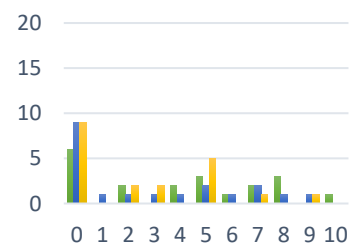
A (model parabrasiler)



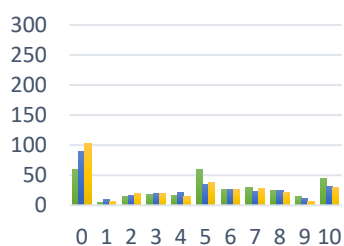
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



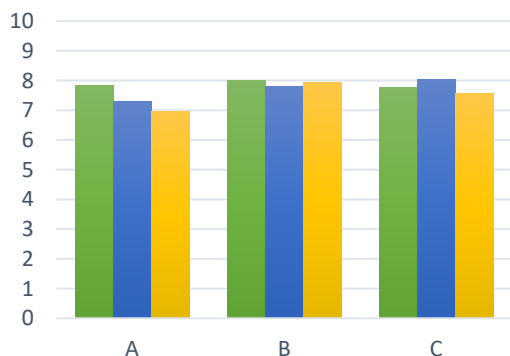
Distribució total



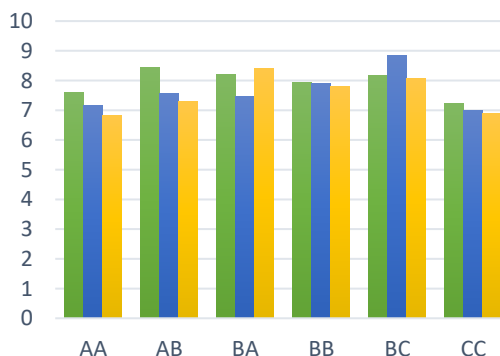
Relació entre el correfoc i el concepte de... identitat:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	7,83	7,28	6,96
Subcategoria AA:	7,61	7,17	6,84
Subcategoria AB:	8,44	7,58	7,28
Categoria B (model pentafònic):	8,00	7,81	7,92
Subcategoria BA:	8,21	7,46	8,39
Subcategoria BB:	7,95	7,89	7,81
Categoria C (model neopenedesenc):	7,76	8,05	7,57
Subcategoria BC:	8,17	8,83	8,08
Subcategoria CC:	7,22	7,00	6,89
Dones	8,03	7,93	7,80
Homes	7,78	7,29	7,32
Total	7,93	7,66	7,61

Dades per categories

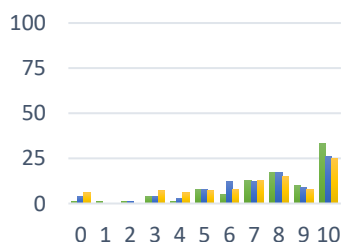


Dades per subcategories

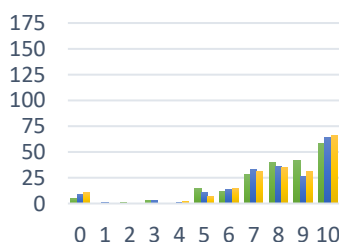


Distribució de respostes per categories

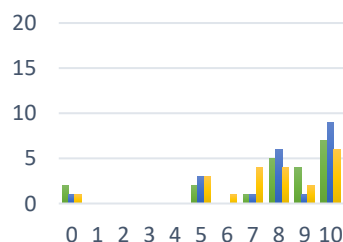
A (model parabrasiler)



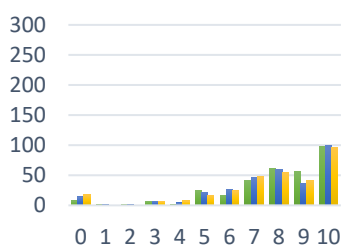
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



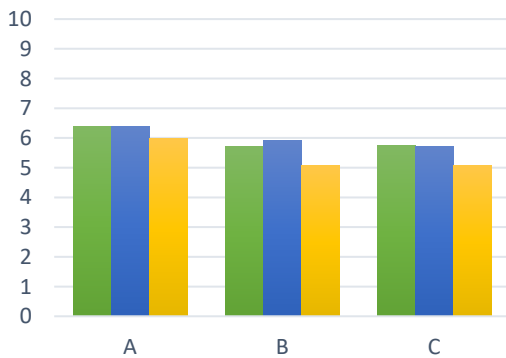
Distribució total



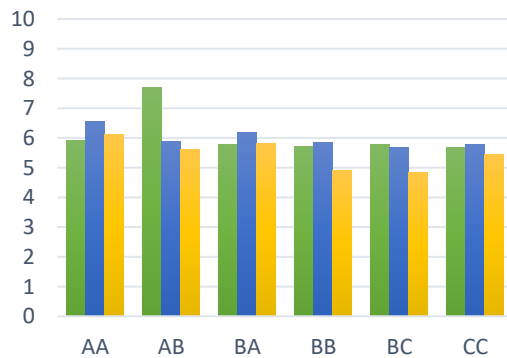
Relació entre el correfoc i el concepte de... teatre:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	6,39	6,38	5,98
Subcategoria AA:	5,90	6,56	6,12
Subcategoria AB:	7,69	5,88	5,60
Categoria B (model pentafònic):	5,72	5,93	5,07
Subcategoria BA:	5,79	6,20	5,80
Subcategoria BB:	5,70	5,86	4,89
Categoria C (model neopenedesenc):	5,73	5,71	5,09
Subcategoria BC:	5,77	5,67	4,85
Subcategoria CC:	5,67	5,78	5,44
Dones	6,16	6,22	5,48
Homes	5,58	5,81	5,23
Total	5,92	6,05	5,34

Dades per categories

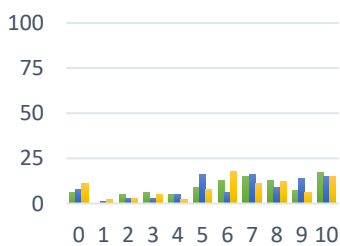


Dades per subcategories

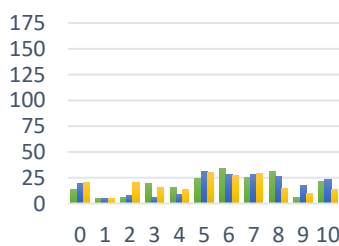


Distribució de respostes per categories

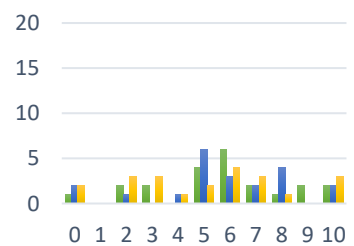
A (model parabrasiler)



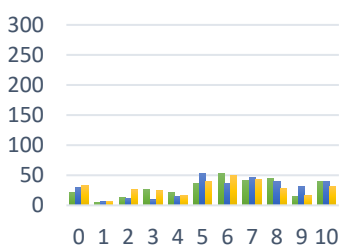
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



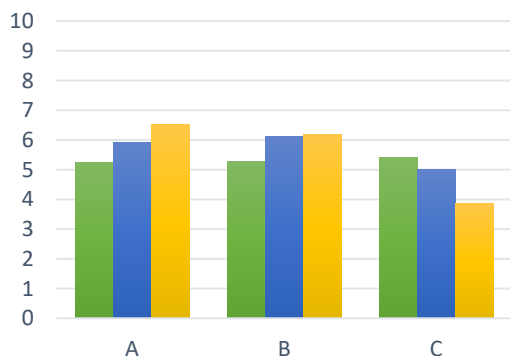
Distribució total



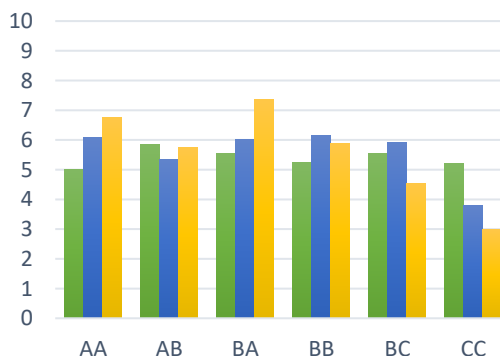
Relació entre el correfoc i el concepte de... modernitat:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	5,23	5,90	6,51
Subcategoria AA:	5,00	6,09	6,77
Subcategoria AB:	5,85	5,35	5,76
Categoria B (model pentafònic):	5,29	6,13	6,18
Subcategoria BA:	5,54	6,03	7,36
Subcategoria BB:	5,23	6,16	5,89
Categoria C (model neopenedesenc):	5,41	5,00	3,85
Subcategoria BC:	5,54	5,92	4,55
Subcategoria CC:	5,22	3,78	3,00
Dones	5,40	6,11	6,22
Homes	5,18	5,88	6,10
Total	5,28	5,99	6,13

Dades per categories

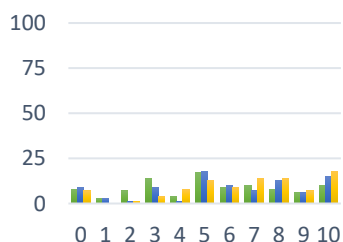


Dades per subcategories

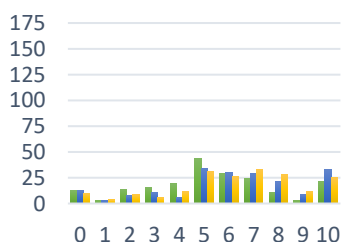


Distribució de respostes per categories

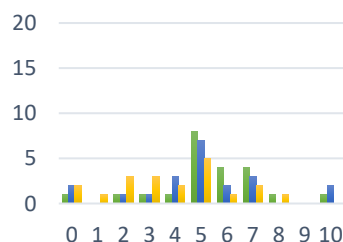
A (model parabrasiler)



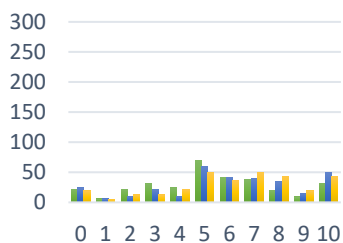
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



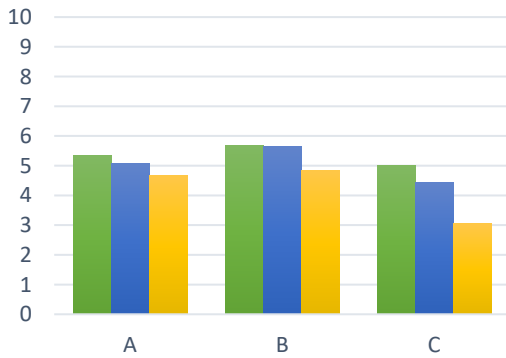
Distribució total



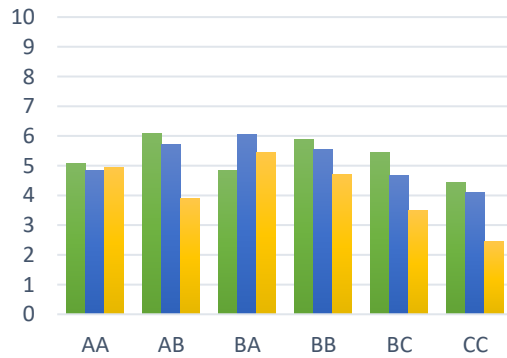
Relació entre el correffoc i el concepte de... transgressió:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	5,33	5,07	4,67
Subcategoria AA:	5,08	4,85	4,94
Subcategoria AB:	6,09	5,70	3,91
Categoria B (model pentafònic):	5,69	5,64	4,84
Subcategoria BA:	4,85	6,05	5,45
Subcategoria BB:	5,87	5,54	4,69
Categoria C (model neopenedesenc):	5,00	4,43	3,05
Subcategoria BC:	5,45	4,67	3,50
Subcategoria CC:	4,44	4,11	2,44
Dones	5,53	5,40	4,55
Homes	5,50	5,36	4,85
Total	5,54	5,39	4,67

Dades per categories

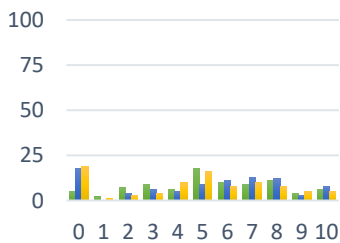


Dades per subcategories

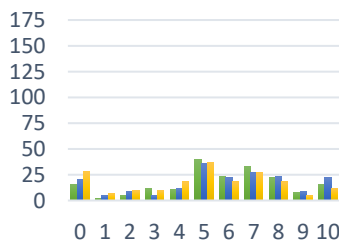


Distribució de respostes per categories

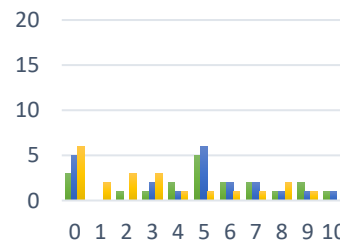
A (model parabrasiler)



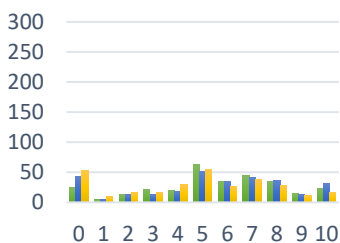
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



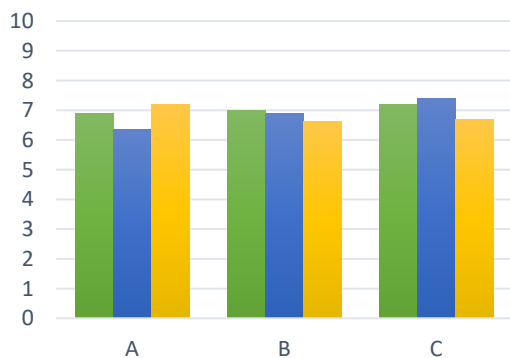
Distribució total



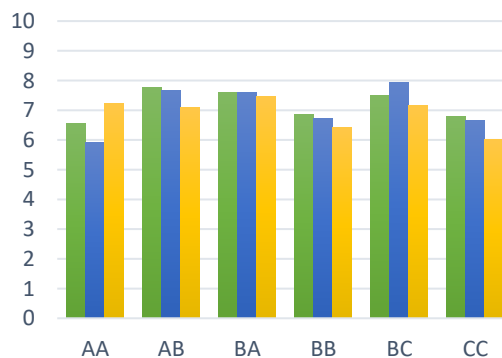
Relació entre el correfoc i el concepte de... color:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	6,88	6,35	7,19
Subcategoria AA:	6,56	5,90	7,23
Subcategoria AB:	7,76	7,67	7,08
Categoria B (model pentafònic):	6,99	6,88	6,62
Subcategoria BA:	7,61	7,61	7,47
Subcategoria BB:	6,85	6,71	6,41
Categoria C (model neopenedesenc):	7,19	7,41	6,68
Subcategoria BC:	7,50	7,92	7,15
Subcategoria CC:	6,78	6,67	6,00
Dones	6,99	6,80	6,94
Homes	6,91	6,68	6,61
Total	6,97	6,76	6,79

Dades per categories

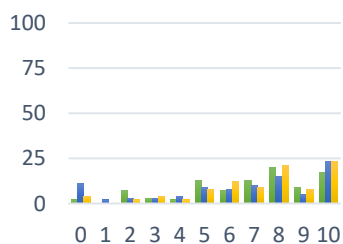


Dades per subcategories

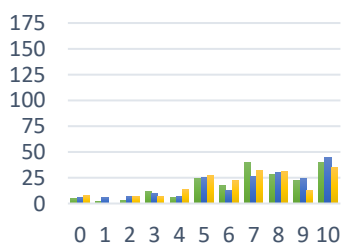


Distribució de respostes per categories

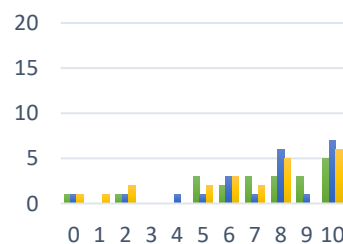
A (model parabrasiler)



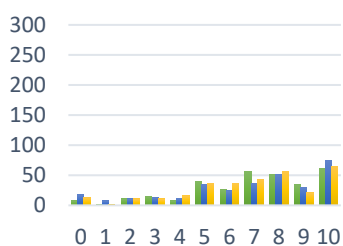
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



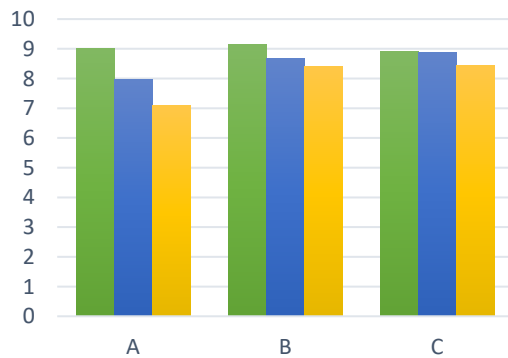
Distribució total



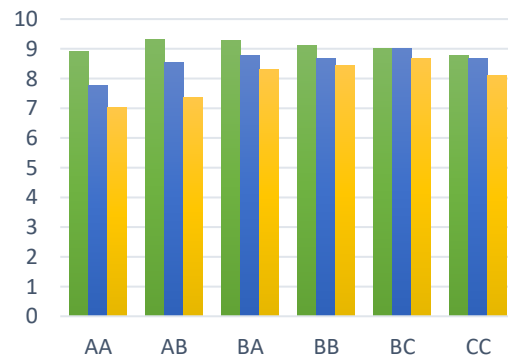
Relació entre el correffoc i el concepte de... cultura:

	Relació del concepte amb el correffoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	9,01	7,97	7,10
Subcategoria AA:	8,90	7,77	7,01
Subcategoria AB:	9,32	8,54	7,36
Categoria B (model pentafònic):	9,13	8,68	8,42
Subcategoria BA:	9,28	8,77	8,31
Subcategoria BB:	9,10	8,66	8,44
Categoria C (model neopenedesenc):	8,90	8,86	8,43
Subcategoria BC:	9,00	9,00	8,67
Subcategoria CC:	8,78	8,67	8,11
Dones	8,25	8,71	8,29
Homes	8,86	8,16	7,72
Total	9,08	8,48	8,02

Dades per categories

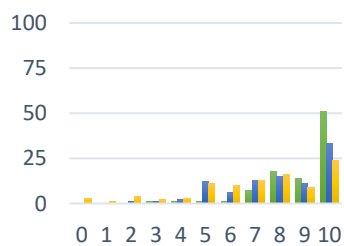


Dades per subcategories

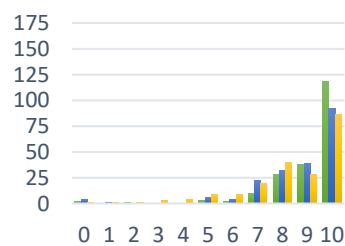


Distribució de respostes per categories

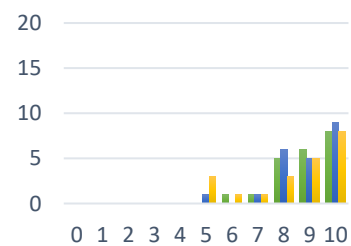
A (model parabrasiler)



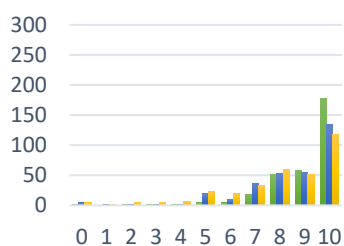
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



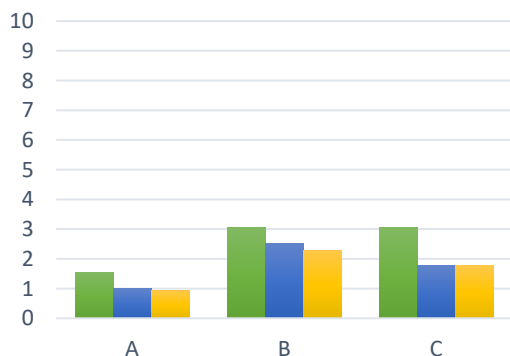
Distribució total



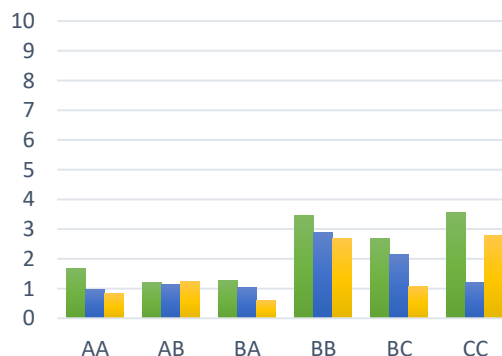
Relació entre el corre foc i el concepte de... política:

	Relació del concepte amb el corre foc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	1,55	1,00	0,94
Subcategoria AA:	1,68	0,96	0,83
Subcategoria AB:	1,20	1,12	1,24
Categoria B (model pentafònic):	3,04	2,53	2,29
Subcategoria BA:	1,28	1,03	0,59
Subcategoria BB:	3,46	2,89	2,70
Categoria C (model neopenedesenc):	3,05	1,77	1,77
Subcategoria BC:	2,69	2,15	1,08
Subcategoria CC:	3,56	1,22	2,78
Dones	2,71	1,99	1,90
Homes	2,40	1,99	1,79
Total	2,60	2,02	1,85

Dades per categories

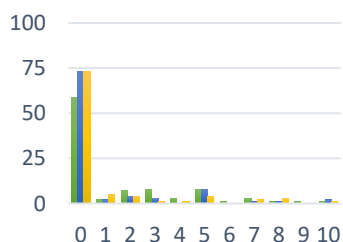


Dades per subcategories

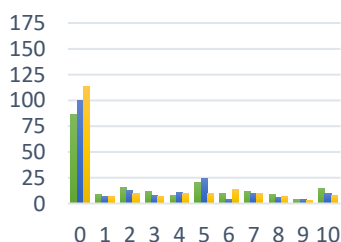


Distribució de respostes per categories

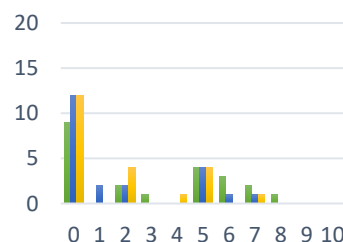
A (model parabrasiler)



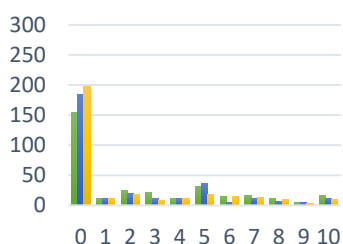
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



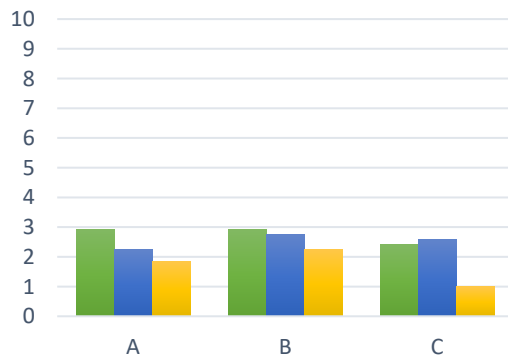
Distribució total



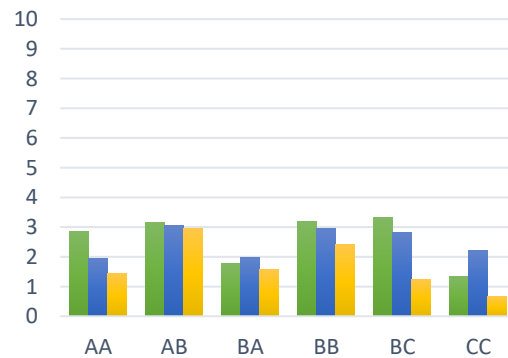
Relació entre el correfoç i el concepte de... pecat:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	2,92	2,24	1,85
Subcategoria AA:	2,84	1,96	1,45
Subcategoria AB:	3,17	3,04	2,96
Categoria B (model pentafònic):	2,91	2,75	2,26
Subcategoria BA:	1,77	1,97	1,59
Subcategoria BB:	3,19	2,94	2,42
Categoria C (model neopenedesenc):	2,48	2,57	1,00
Subcategoria BC:	3,33	2,83	1,25
Subcategoria CC:	1,33	2,22	0,67
Dones	2,90	2,61	1,93
Homes	2,93	2,61	2,26
Total	2,89	2,59	2,05

Dades per categories

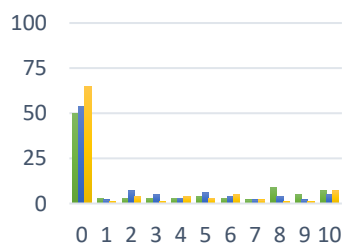


Dades per subcategories

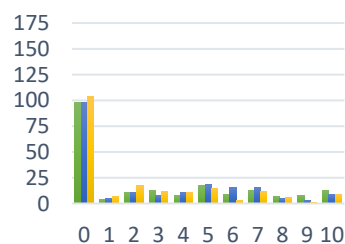


Distribució de respostes per categories

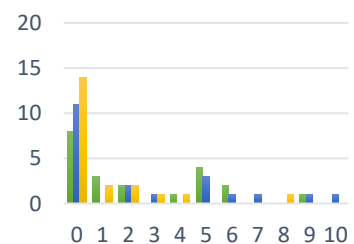
A (model parabrasiler)



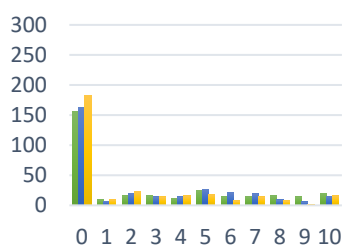
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



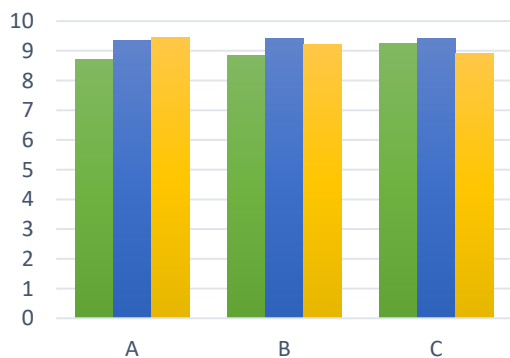
Distribució total



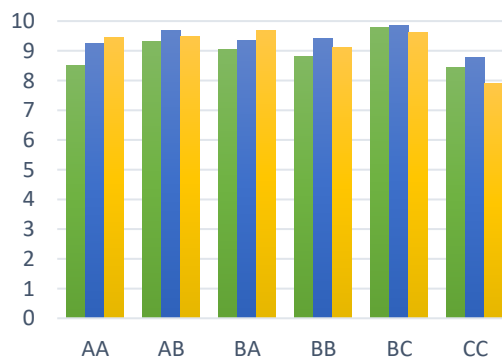
Relació entre el correfoç i el concepte de... música:

	Relació del concepte amb el correfoç	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,72	9,35	9,46
Subcategoria AA:	8,50	9,24	9,46
Subcategoria AB:	9,31	9,67	9,48
Categoria B (model pentafònic):	8,85	9,41	9,22
Subcategoria BA:	9,05	9,36	9,68
Subcategoria BB:	8,81	9,43	9,11
Categoria C (model neopenedesenc):	9,23	9,41	8,91
Subcategoria BC:	9,77	9,85	9,62
Subcategoria CC:	8,44	8,78	7,79
Dones	8,98	9,57	9,42
Homes	8,64	9,14	9,11
Total	8,84	9,39	9,27

Dades per categories

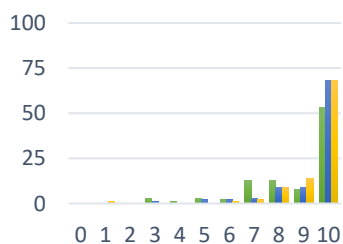


Dades per subcategories

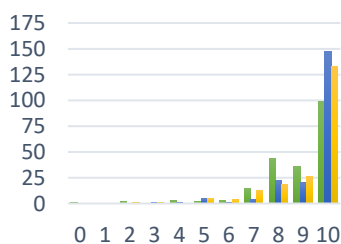


Distribució de respostes per categories

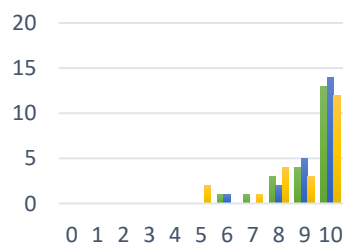
A (model parabrasiler)



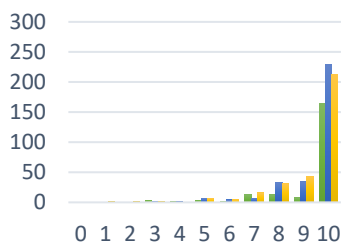
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



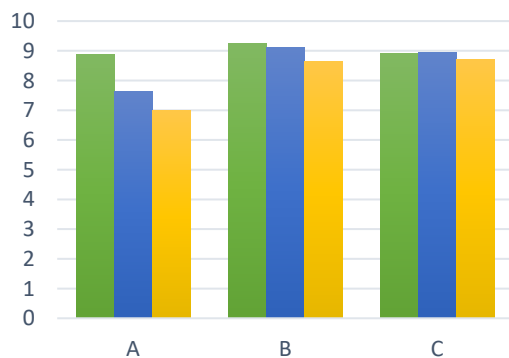
Distribució total



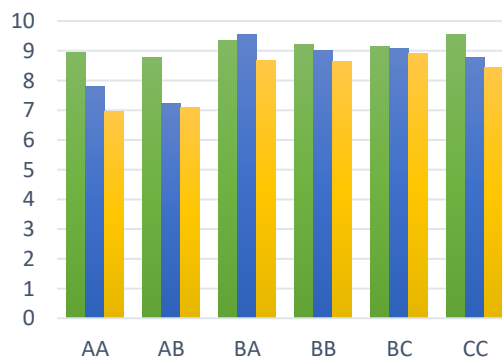
Relació entre el correfooc i el concepte de... popular:

	Relació del concepte amb el correfooc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,89	7,64	6,99
Subcategoria AA:	8,93	7,79	6,96
Subcategoria AB:	8,77	7,24	7,08
Categoria B (model pentafònic):	9,25	9,12	8,65
Subcategoria BA:	9,36	9,54	8,69
Subcategoria BB:	9,22	9,02	8,64
Categoria C (model neopenedesenc):	8,91	8,95	8,71
Subcategoria BC:	9,15	9,08	8,92
Subcategoria CC:	8,56	8,78	8,44
Dones	9,19	8,91	8,34
Homes	9,01	8,35	7,89
Total	9,12	8,68	8,15

Dades per categories

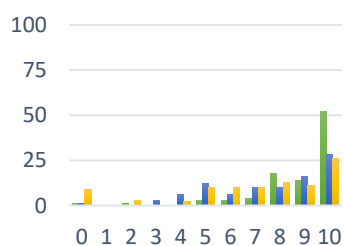


Dades per subcategories

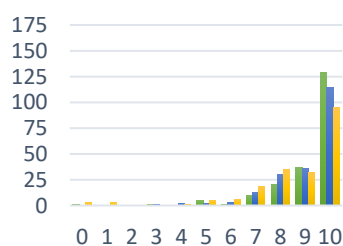


Distribució de respostes per categories

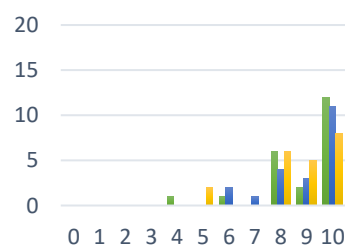
A (model parabrasiler)



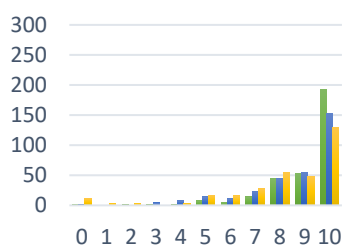
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



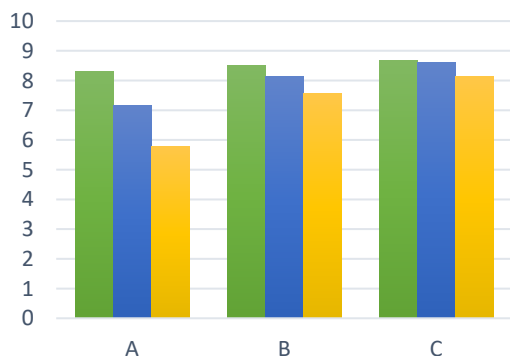
Distribució total



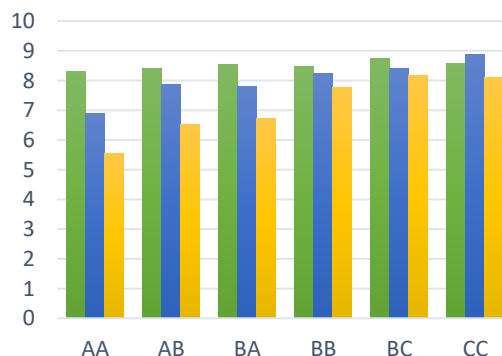
Relació entre el correfoc i el concepte de... patrimoni:

	Relació del concepte amb el correfoc	Grau en què el repertori l'hauria de reflectir	Grau en què el reflecteix el repertori propi
Categoria A (model parabrasiler):	8,32	7,15	5,79
Subcategoria AA:	8,29	6,88	5,53
Subcategoria AB:	8,40	7,88	6,52
Categoria B (model pentafònic):	8,50	8,14	7,57
Subcategoria BA:	8,55	7,80	6,73
Subcategoria BB:	8,48	8,22	7,78
Categoria C (model neopenedesenc):	8,67	8,62	8,14
Subcategoria BC:	8,75	8,42	8,17
Subcategoria CC:	8,56	8,89	8,11
Dones	8,71	8,13	7,41
Homes	8,18	7,54	6,64
Total	8,45	7,88	7,07

Dades per categories

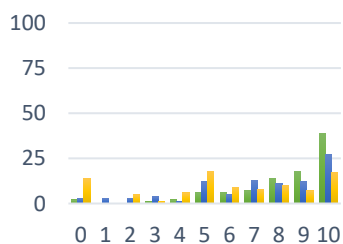


Dades per subcategories

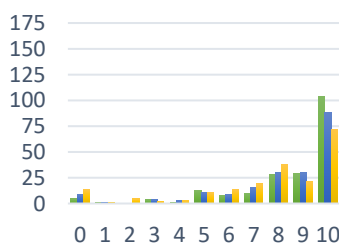


Distribució de respostes per categories

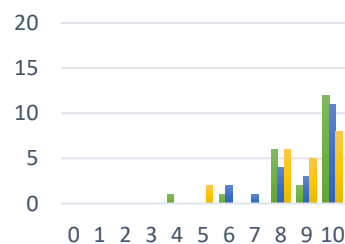
A (model parabrasiler)



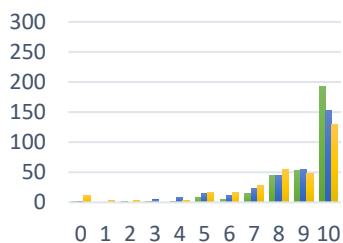
B (model. pentafònic)



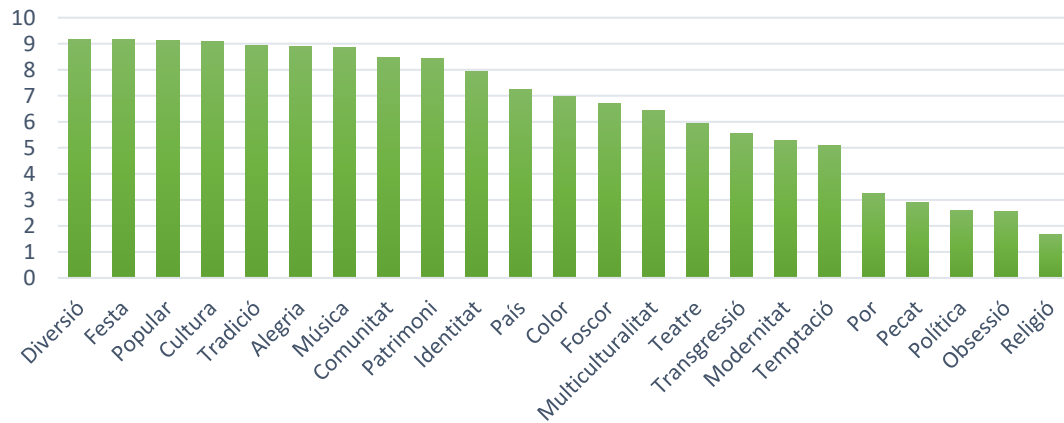
C (model neopenedesenc)



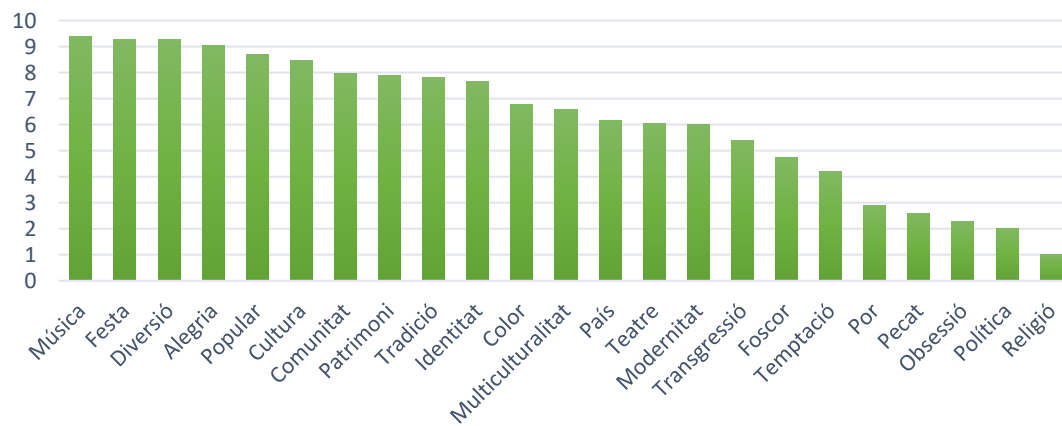
Distribució total



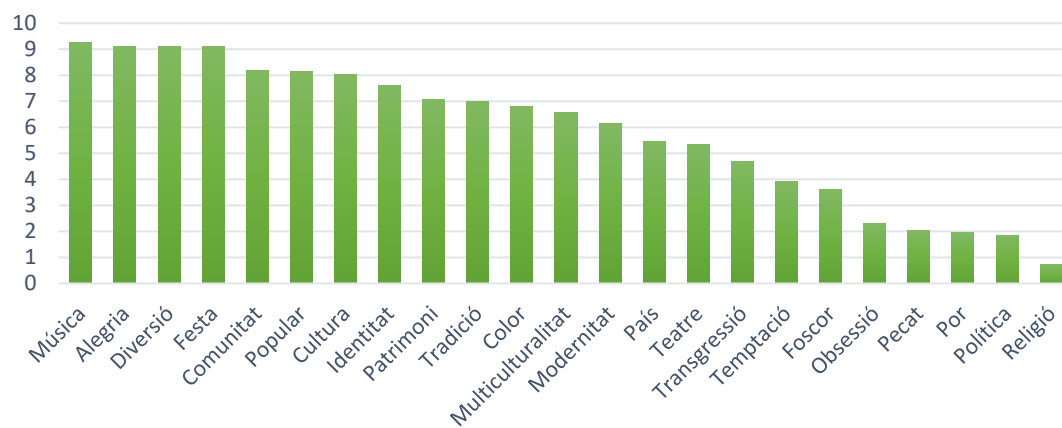
Relació amb el concepte (per ordre de puntuació)



Grau en què seria desitjable que es reflectís en el repertori (per ordre de puntuació)



Grau en què es considera reflectit en el propi repertori (per ordre de puntuació)

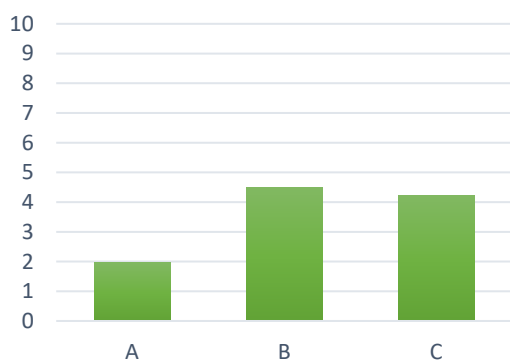


Adscripció a enunciats

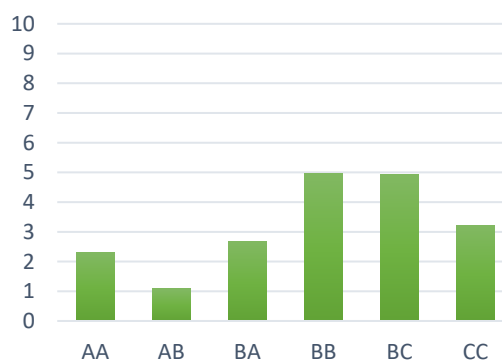
32a. "Dins el món dels diables i el bestiari de foc els grups de batucada (o de percussió brasilera) no hi haurien de ser."

Categoria A (model parabrasiler):	1,97
Subcategoria AA:	2,30
Subcategoria AB:	1,08
Categoria B (model pentafònic):	4,50
Subcategoria BA:	2,66
Subcategoria BB:	4,97
Categoria C (model neopenedesenc):	4,23
Subcategoria BC:	4,92
Subcategoria CC:	3,22
Dones	3,60
Homes	3,91
Total	3,72

Dades per categories

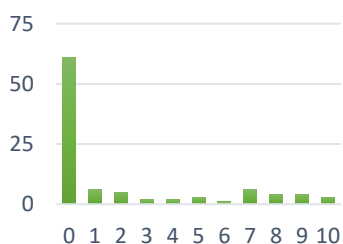


Dades per subcategories

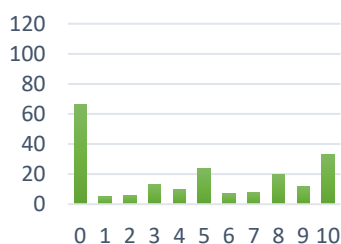


Distribució de respostes per categories

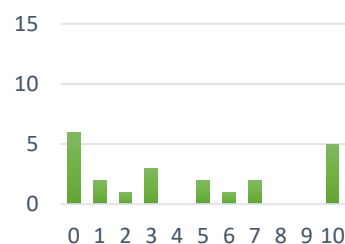
A (model parabrasiler)



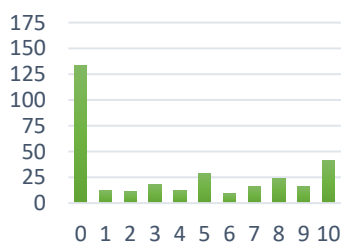
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



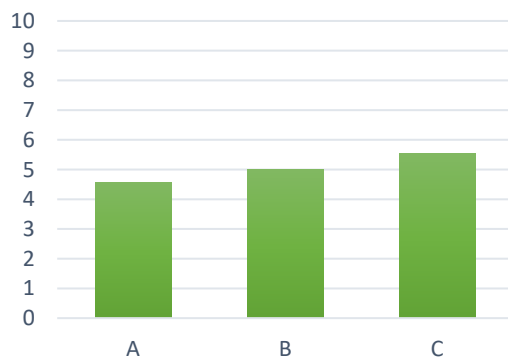
Distribució total



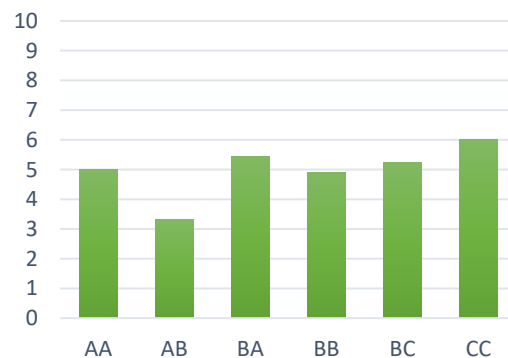
32b. "La funció dels tabalers en un correfoc és bàsicament la de banda sonora."

Categoria A (model parabrasiler):	4,57
Subcategoria AA:	4,99
Subcategoria AB:	3,33
Categoria B (model pentafònic):	5,00
Subcategoria BA:	5,44
Subcategoria BB:	4,89
Categoria C (model neopenedesenc):	5,55
Subcategoria BC:	5,23
Subcategoria CC:	6,00
Dones	4,90
Homes	5,03
Total	4,91

Dades per categories



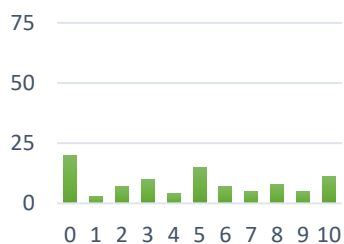
Dades per subcategories



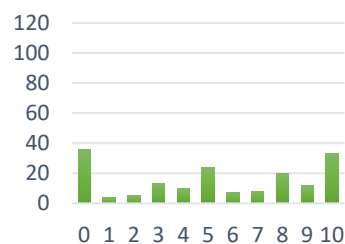
a

Distribució de respostes per categories

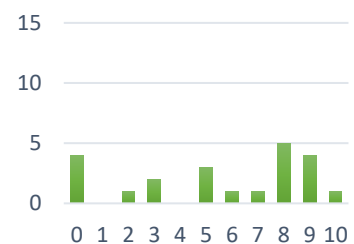
A (model parabrasiler)



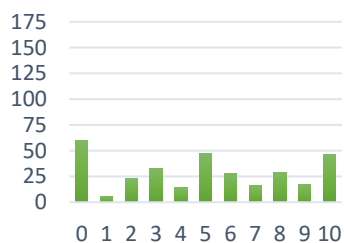
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



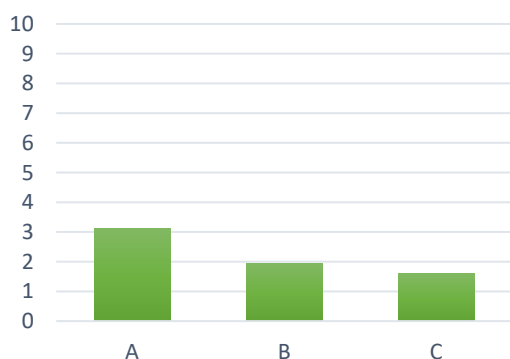
Distribució total



32c. "Cal tocar gèneres brasilers perquè és el que la gent demana."

Categoria A (model parabrasiler):	3,11
Subcategoria AA:	3,35
Subcategoria AB:	2,46
Categoria B (model pentafònic):	1,93
Subcategoria BA:	2,33
Subcategoria BB:	1,83
Categoria C (model neopenedesenc):	1,59
Subcategoria BC:	1,54
Subcategoria CC:	1,67
Dones	2,20
Homes	2,39
Total	2,26

Dades per categories



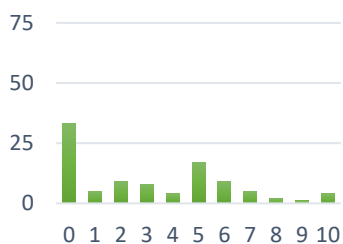
Dades per subcategories



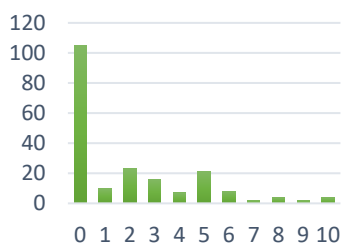
a

Distribució de respostes per categories

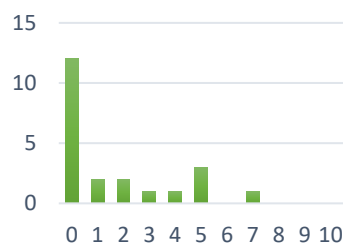
A (model parabrasiler)



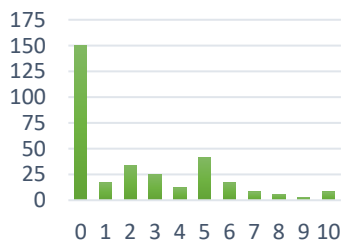
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



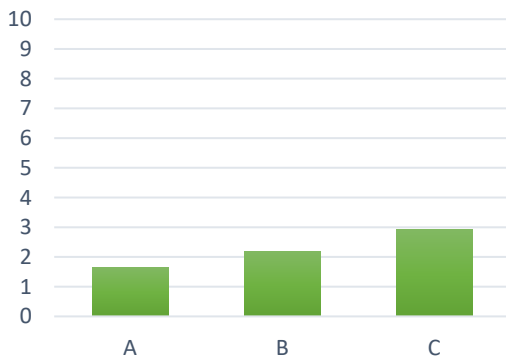
Distribució total



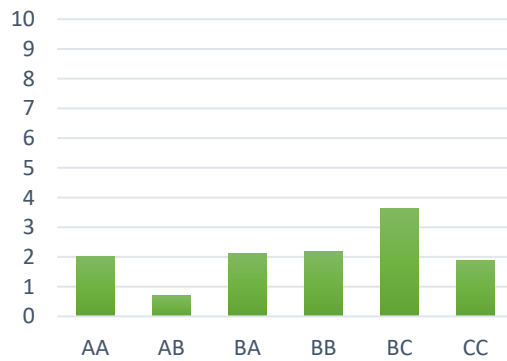
32d. "Quan acompanyen diables o bestiari de foc, els tabalers no haurien de fer coreografies."

Categoria A (model parabrasiler):	1,66
Subcategoria AA:	2,01
Subcategoria AB:	0,69
Categoria B (model pentafònic):	2,18
Subcategoria BA:	2,12
Subcategoria BB:	2,20
Categoria C (model neopenedesenc):	2,91
Subcategoria BC:	3,62
Subcategoria CC:	1,89
Dones	1,75
Homes	2,55
Total	2,07

Dades per categories



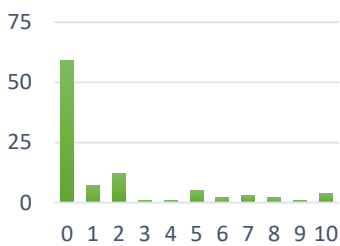
Dades per subcategories



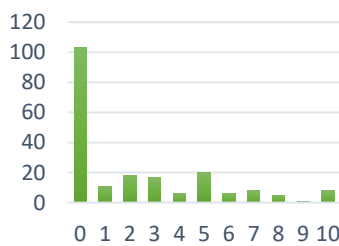
a

Distribució de respostes per categories

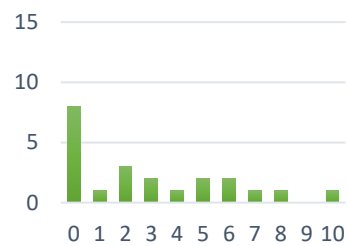
A (model parabrasiler)



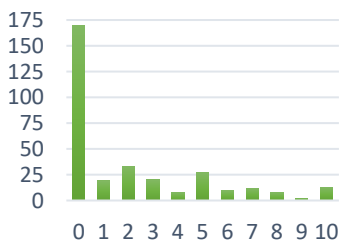
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



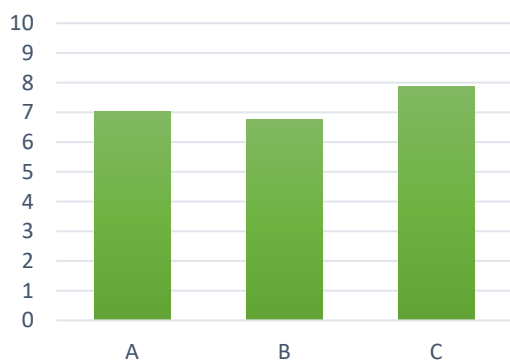
Distribució total



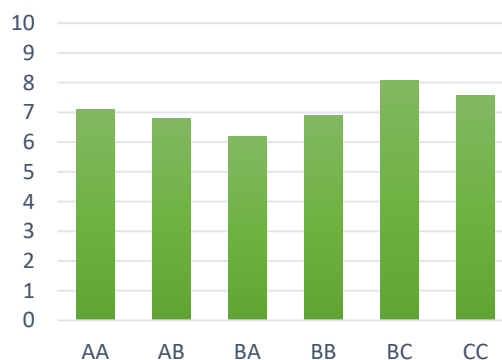
32e. "És important que la música dels tabalers vagi coordinada amb el que passa al davant."

Categoria A (model parabrasiler):	7,02
Subcategoria AA:	7,10
Subcategoria AB:	6,81
Categoria B (model pentafònic):	6,75
Subcategoria BA:	6,20
Subcategoria BB:	6,89
Categoria C (model neopenedesenc):	7,86
Subcategoria BC:	8,08
Subcategoria CC:	7,56
Dones	6,92
Homes	6,88
Total	6,91

Dades per categories



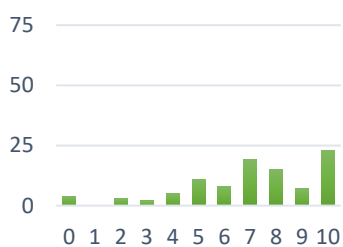
Dades per subcategories



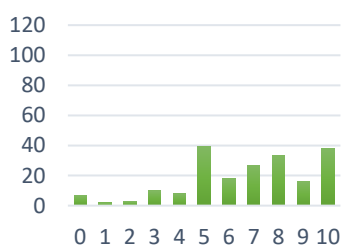
a

Distribució de respostes per categories

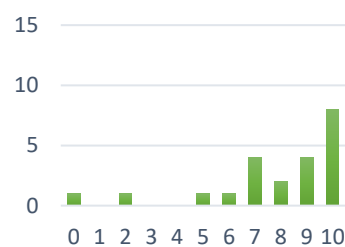
A (model parabrasiler)



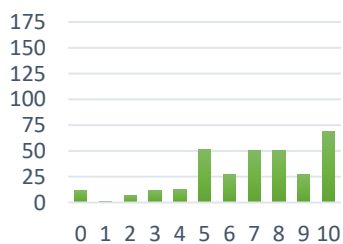
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



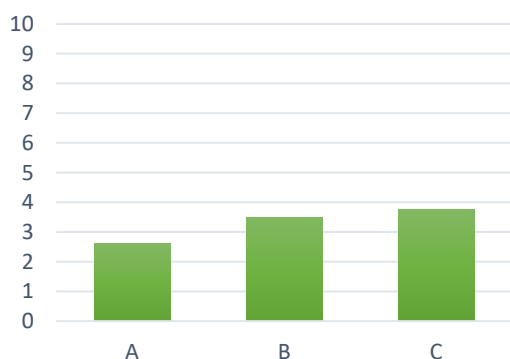
Distribució total



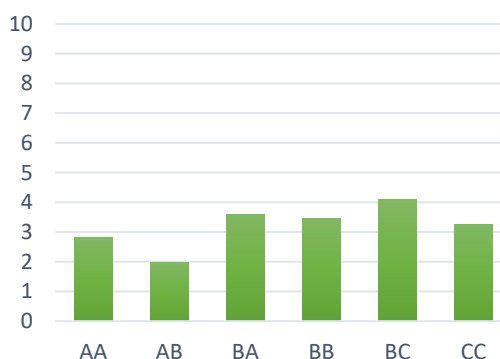
32f. "La batucada requereix de menys coneixements que els estils tradicionals."

Categoria A (model parabrasiler):	2,60
Subcategoria AA:	2,81
Subcategoria AB:	1,96
Categoria B (model pentafònic):	3,49
Subcategoria BA:	3,59
Subcategoria BB:	3,47
Categoria C (model neopenedesenc):	3,76
Subcategoria BC:	4,08
Subcategoria CC:	3,25
Dones	3,18
Homes	3,37
Total	3,24

Dades per categories



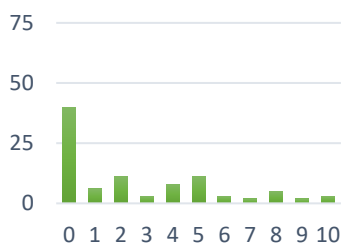
Dades per subcategories



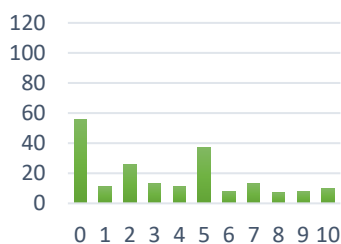
a

Distribució de respostes per categories

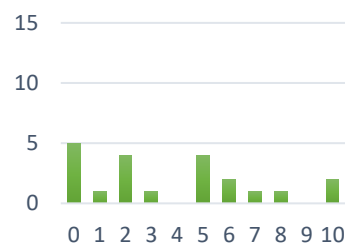
A (model parabrasiler)



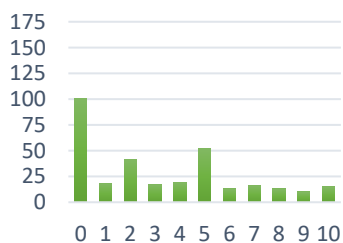
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



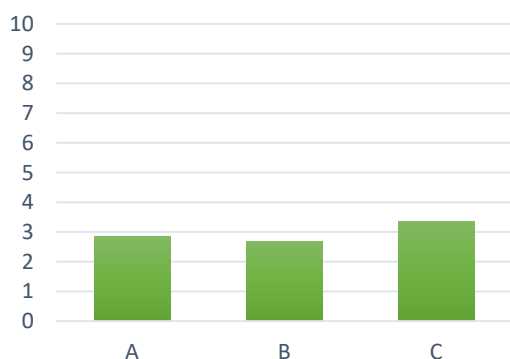
Distribució total



32g. "El públic d'un correfoc no ha de ballar amb els tabalers; ha de ballar amb el foc."

Categoria A (model parabrasiler):	2,84
Subcategoria AA:	3,37
Subcategoria AB:	1,36
Categoria B (model pentafònic):	2,68
Subcategoria BA:	2,78
Subcategoria BB:	2,66
Categoria C (model neopenedesenc):	3,36
Subcategoria BC:	3,38
Subcategoria CC:	3,33
Dones	2,45
Homes	3,27
Total	2,78

Dades per categories



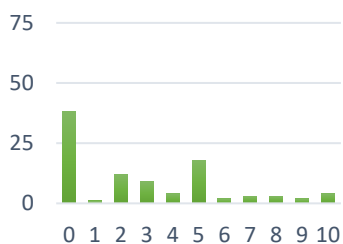
Dades per subcategories



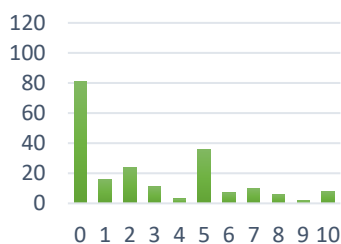
a

Distribució de respostes per categories

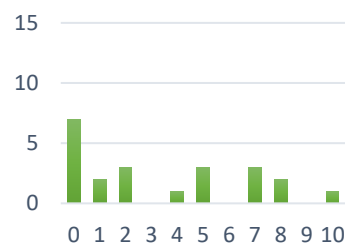
A (model parabrasiler)



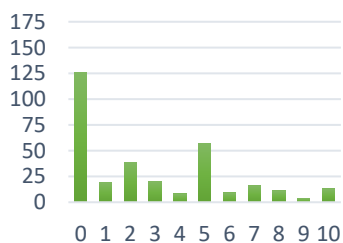
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



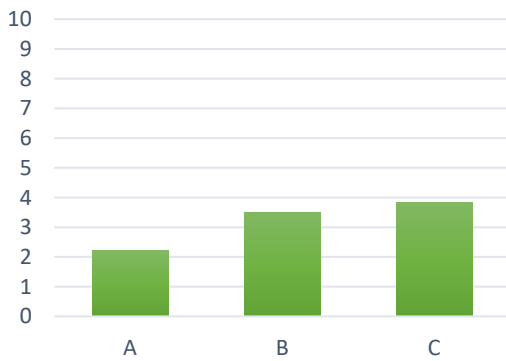
Distribució total



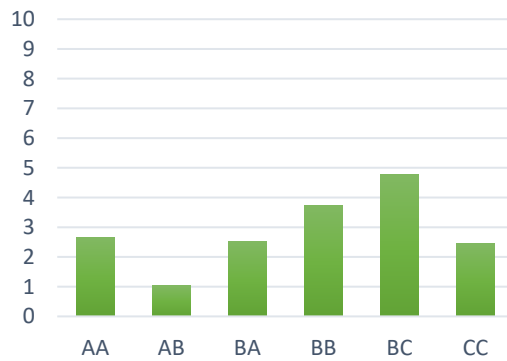
32h. "Fer batucada (o qualsevol gènere brasiler) implica copiar gent que res té a veure amb nosaltres."

Categoria A (model parabrasiler):	2,21
Subcategoria AA:	2,64
Subcategoria AB:	1,04
Categoria B (model pentafònic):	3,49
Subcategoria BA:	2,53
Subcategoria BB:	3,73
Categoria C (model neopenedesenc):	3,82
Subcategoria BC:	4,77
Subcategoria CC:	2,44
Dones	2,92
Homes	3,43
Total	3,12

Dades per categories



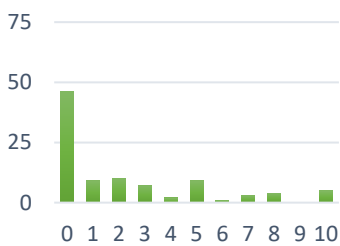
Dades per subcategories



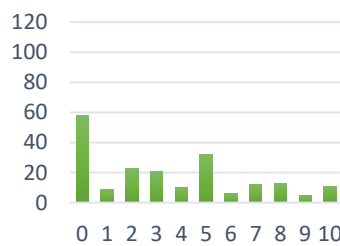
a

Distribució de respostes per categories

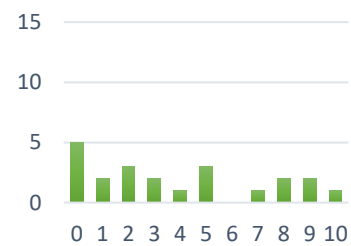
A (model parabrasiler)



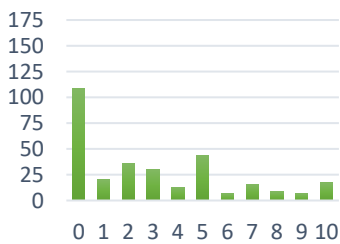
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



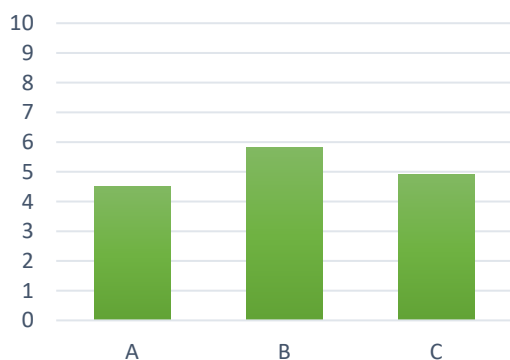
Distribució total



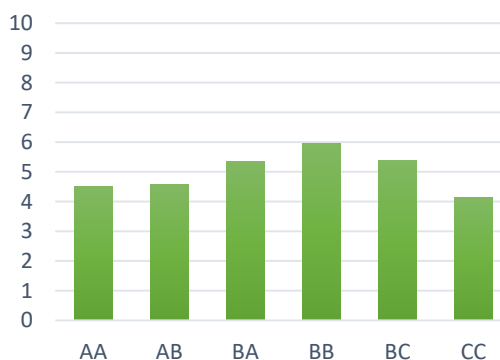
32i. "En els balls de diables cal mantenir el toc tradicional, però el correfoc és més modern i permet més innovació."

Categoria A (model parabrasiler):	4,52
Subcategoria AA:	4,50
Subcategoria AB:	4,56
Categoria B (model pentafònic):	5,82
Subcategoria BA:	5,35
Subcategoria BB:	5,94
Categoria C (model neopenedesenc):	4,90
Subcategoria BC:	5,38
Subcategoria CC:	4,13
Dones	5,13
Homes	5,80
Total	5,38

Dades per categories



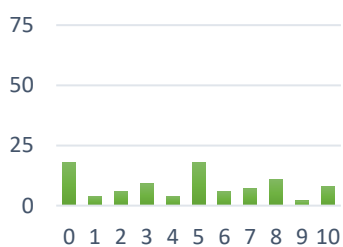
Dades per subcategories



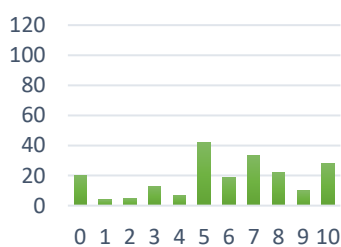
a

Distribució de respostes per categories

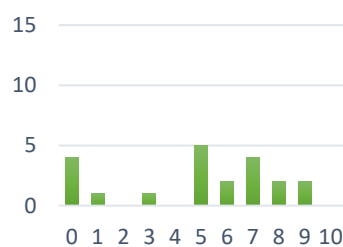
A (model parabrasiler)



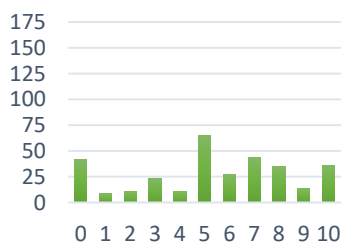
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



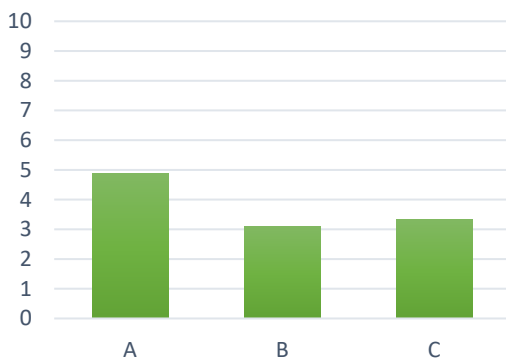
Distribució total



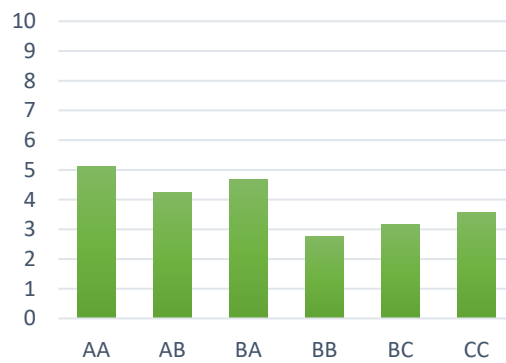
32j. "Els ritmes brasilers tenen un aire més tribal que els fa adequats per al correfoc."

Categoria A (model parabrasiler):	4,89
Subcategoria AA:	5,11
Subcategoria AB:	4,24
Categoria B (model pentafònic):	3,11
Subcategoria BA:	4,66
Subcategoria BB:	2,75
Categoria C (model neopenedesenc):	3,32
Subcategoria BC:	3,15
Subcategoria CC:	3,56
Dones	3,55
Homes	3,82
Total	3,66

Dades per categories



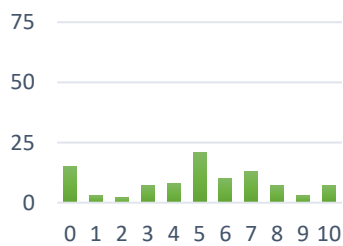
Dades per subcategories



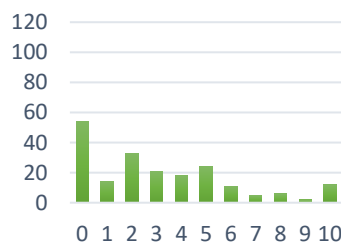
a

Distribució de respostes per categories

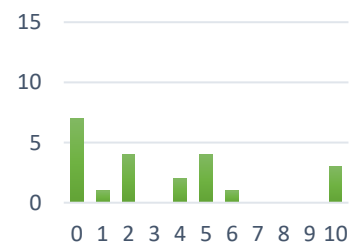
A (model parabrasiler)



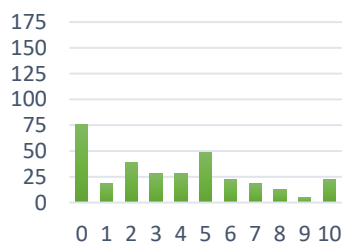
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



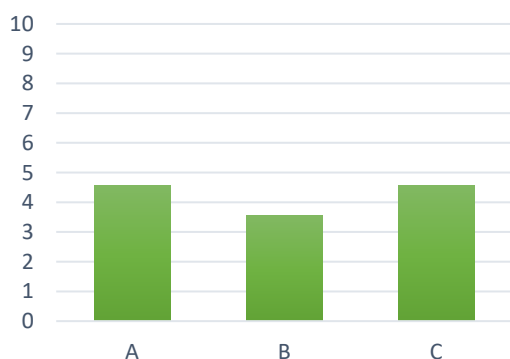
Distribució total



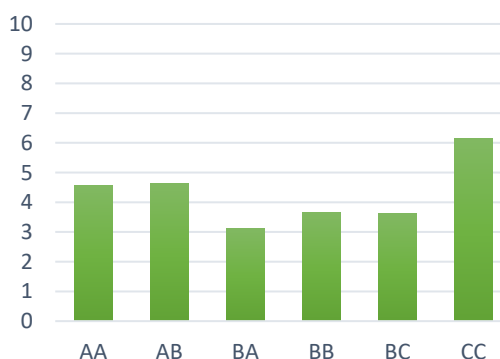
32k. "A les colles hi ha massa gent que es posa a tocar sense estar capacitat."

Categoria A (model parabrasiler):	4,57
Subcategoria AA:	4,56
Subcategoria AB:	4,62
Categoria B (model pentafònic):	3,54
Subcategoria BA:	3,13
Subcategoria BB:	3,65
Categoria C (model neopenedesenc):	4,57
Subcategoria BC:	3,62
Subcategoria CC:	6,13
Dones	3,63
Homes	4,31
Total	3,92

Dades per categories



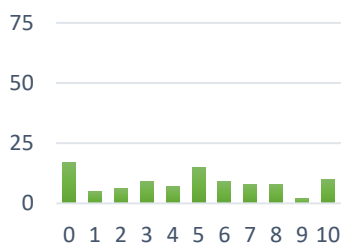
Dades per subcategories



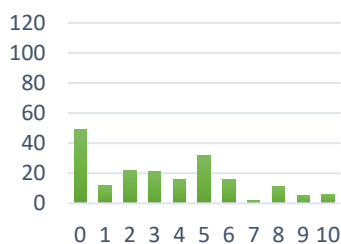
a

Distribució de respostes per categories

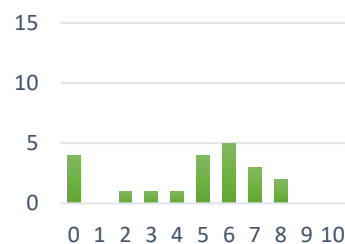
A (model parabrasiler)



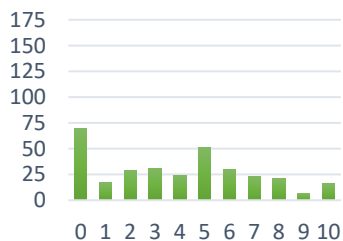
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



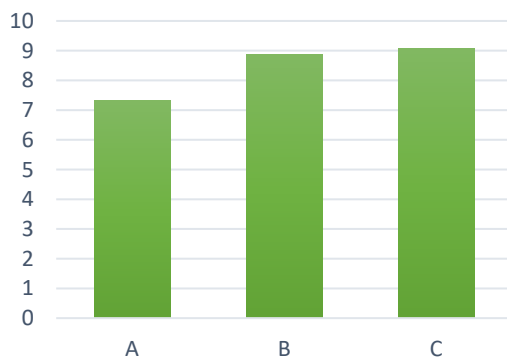
Distribució total



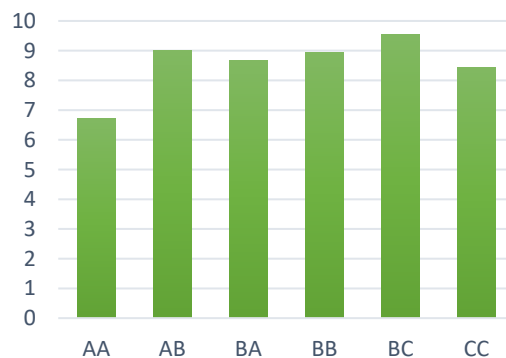
32l. "La meua colla/formació toca un repertori apte per a un correfoc."

Categoria A (model parabrasiler):	7,33
Subcategoria AA:	6,71
Subcategoria AB:	9,00
Categoria B (model pentafònic):	8,88
Subcategoria BA:	8,68
Subcategoria BB:	8,93
Categoria C (model neopenedesenc):	9,09
Subcategoria BC:	9,54
Subcategoria CC:	8,44
Dones	8,61
Homes	8,22
Total	8,43

Dades per categories



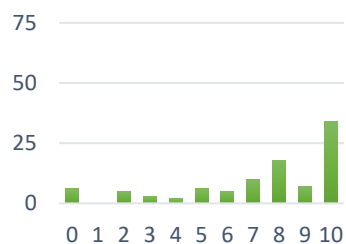
Dades per subcategories



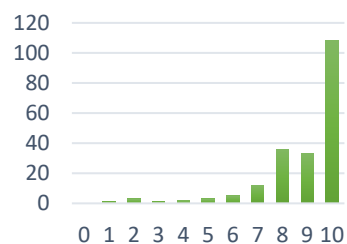
a

Distribució de respostes per categories

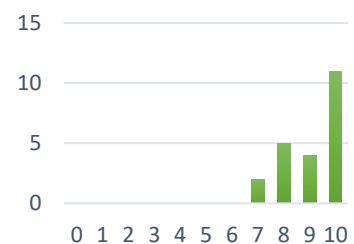
A (model parabrasiler)



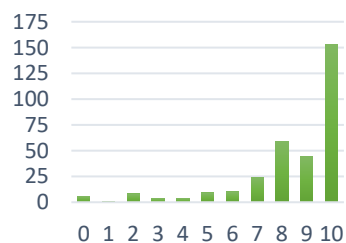
B (model. pentafònic)



C (model neopenedesenc)



Distribució total



Com hauria de ser l'acompanyament musical d'un correfoc:

Id	Scat	Resposta
0105	AA	Hauria de ser toc tradicional o adaptat a aquest
0106	AA	Crec que tradicionalment és massa fosc però toca fer-ho més animat.
0109	AA	No porto prou temps per poder opinar sobre això.
0110	AA	Per mi, correfoc significa Infern i l'Infern és festa, disbauxa i riure sense parar! No m'imagino un Infern amb toc tradicional i monòton... Ser diable implica no parar de ballar i cridar, per molt cansat que estiguis. =)
0111	AA	Amb molta energia i que transmeti alegria i faci venir ganes de ballar a tothom. (Cal dir que molta gent té por del correfoc i per això espera els tabalers).
0112	AA	CREO QUE LOS RITMOS QUE TOCAMOS SON ADECUADOS. ME GUSTAN MAS QUE LOS TRADICIONALES CATALANES
0113	AA	Per a mí un correfoc es festa i la música ha d'animar a diables i públic a passar-ho bé i gaudir de l'espectacle.
0114	AA	Animat i que faci passar una bona estona a la gent.
0115	AA	Crec que no té a veure amb tradicional o no, sinó amb ganes de festa i passar-ho bé, riure, gaudir i fer que tot el públic balli i gaudeixi tant amb música om amb correfoc.
0117	AA	Animat, que doni ganes de festa, de ballar, interactuar amb el públic
0121	AA	Penso que hauria de tenir un ritme constant, però no monòton. Que es noti el canvi entre cançons. I que animi a la gent a ballar i posar-se dins. Nosaltres toquem amb diables i fora, per tant també tenim influència de tocar sols. I pot ser que treguem "importància" al correfoc (o cridem més l'atenció)
0122	AA	La musica de correfoc ha de ser TRADISIONAL cosa que a Barcelona NO es fa...
0123	AA	Crec que no hauria de ser d'una manera o una altra trobo que hauria de ser l'acompanyament amb que la colla i els músics es sentin còmodes i a gust.
0202	BB	Jo crec que hauria de ser modern però tradicional. Haurien d'haver balls i coreografies diverses.
0203	BB	TRADICIONAL, BEN COORDINAT AMB ELS DIABLES I SEGONS EL TIPUS D'ACTE INCLUS SOLEMNE.
0204	BB	Hauria de ser un repertori tradicional, però a la vegada modern, s'han de fer els temes de cada colla siguin seus modificant i canviant allò que cregui millor.
0205	BB	Tradicional (repertori)
0206	BB	Musica coordinada amb l'espectacle que hi ha al dabant i incloures d'una manera més directa (com podria ser tocar sota el foc). També ha de servir per animar i engrescar a la gent que s'ho mira des de fora a entrar-hi i participar més activament
0207	BB	hauria de ser alegre, variat i tradicional
0208	BB	PIENSO, QUE LA MÚSICA ESTÁ BIEN SEA DEL TIPO QUE SEA. LO QUE REALMENTE CONSIDERO IMPORTANTE ES EL AMBIENTE QUE PUEDEN GENERAR LOS PARTICIPANTES (TANTO DEL CORREFOC COMO MUSICALES) PARA HACER QUE EL PUBLICO LO DISFRUTE E INCLUSO SE ANIME A UNIRSE A LA FIESTA.
0211	BB	SOC MITAT TABALERA I DIABLE.
0213	BB	CREC QUE HA DE PRIORITZAR-SE EL CORREFOC, I QUE LA MÚSICA HA D'ACOMPANYAR ELS DIABLES. ÉS IMPORTANT CONSERVAR LA MÚSICA TRADICIONAL I QUE ELS TABALERXS GAUDEIXIN DE L'ESPECTACLE
0214	BB	99% tradicional
0215	BB	Que s'adapti el més possible als diables i engrescador, tant per els diables com per el públic.
0217	BB	Més alegre, és una cosa per que la gent s'animi i s'ho passin bé.
0219	BB	L'acompanyament musical hauria de ser tradicional però si a la colla li agrada més la batucada, ho pot fer. Depèn dels gustos de la colla. Però també es pot fer una barreja de les dues, batucada per tabalades i tradicional per als correfocs. Això té que implicar en els gustos de cada colla i no de la gent que hi ha de públic.
0221	BB	Moltes gràcies

- 0301 AB L'acompanyament musical d'un correfoc hauria de ser animat, alegre, perquè la gent que no vulgui ballar amb el foc pugui ballar amb nosaltres.
La musica en qualsevol espectacle és imprescindible.
- 0303 AB Siempre ritmos chulos y que suenen bien.
- 0304 AB -te que ser divertida perquè la gent s'ho passi bé i balli i movida
-diferent
- 0305 AB Ha de ser divertit, alegre, i res formal, diferent, atractiu i que s'escolti bé =)
- 0306 AB DIVERTIT I D'ACORD A CADA COLLA
- 0403 AB La música és una expressió de les emocions, un correfoc és una celebració per fer panarra. La música per un correfoc o per qualsevol propòsit ha d'estar feta i interpretada sempre amb el cor, l'ànima i tota la nostra energia vital.
- 0404 AB El correfoc es una tradición con motivo de fiesta y diversión para el pueblo. Por lo que el acompañamiento tiene que ser pegadizo, que anime al público y le motive a bailar bajo los diablos con los tabaleros.
- 0405 AB Festiu. Que totes les seccions del correfoc et facin vibrar i tenir ganes de passar-ho bé.
- 0407 AB Tot i que els correfocs i les tabalades que les acompanyen són part d'una tradició, crec que l'evolució del tipus de música que s'interpreta actualment és enriquidor. Al cap i a la fi, tots els que estem dins el món dels correfocs hi som perquè ens agrada, i crec que ha de tenir cabuda qualsevol variació que hi volem fer. El toc tradicional actualment no atrau tant, pel que adaptar-nos al tipus de música actual és una manera d'aconseguir preservar les tabalades, que potser d'una altra manera podrien acabar desapareixent.
- 0409 AB Desde el meu punt de vista, actes més tradicionals i de caire més solemne haurien de tindre un acompanyament musical en concordancia.
- 0410 AB DIVERTIT
ANIMAT
- 0412 AB Crec, que hi han ocasions i festes de caire més tradicional que haurien de portar un acompanyament musical més tradicional, de caire més solemne.
- 0501 AA l'acompanyament ha de ser aquell que faci sentir i vibrar a les persones per les quals es toca.
- 0502 AA TAL Y COMO LO HACEMOS LO VEO BIEN. ACOMPANYAMOS A LOS "DIABLOS" DURANTE SU RUA A METROS DE DISTANCIA POR PROTECCIÓN, CON CANCIONES ANIMADAS PAARA DARLE ENERGIA A LA SITUACION Y EN EL ESTÁTICO BAILAMOS INCLUSO.
- 0503 AA Un acompanyament plè d'alegría, energia i amb molta teatralitat. Saber transmetre al públic aquestes emocions i motivar-los a ballar amb els diables i la batucada.
- 0504 AA He de dir que sóc molt nova al grup i la veritat no estic massa familiaritzada amb els correfocs ja que encara no he tingut l'oportunitat de tocar amb ells.
El que si que és cert és que al final el que tots volem és gaudir i passar una bona estona i és igual si es toca una música tradicional, brasilera o xinesa :)
- 0505 AA Hauria de ser divertit, que interactuï amb el públic i amb ritmes amb potència (indiferentment de ser brasilers o tradicionals).
- 0506 AA Crec que ha de ser animat perquè la gent pugui gaudir i s'ho passe bé.
- 0507 AA M'agradaria que en determinats moments del correfoc, la música anés més acompassada amb el foc, fos més tenebrós, per exemple quan fan figures, però durant el correfoc crec que el més important és animar la festa.
- 0510 AA Penso que l'acompanyament d'un correfoc és d'acord mutu entre els diables i els grups de percussió, per tant, els diables ja veuran l'estil de cada grup i decidiran si volen que els acompanyin. Alguns voldran un estil fosc, lent i tradicional, i altres voldran que el públic s'animi i gaudeixi amb uns ritmes més brasilers, i cal respectar tots els estils.
- 0511 AA Crec que esta generalment bastant adequat:
- Molt sonor
 - rítmic
 - tenebrós
 - de festa
 - animat
 - ...
- 0602 BB acabo de posar-me en contacte amb aquest món (sóc de fora de Catalunya i no coneixia aquesta tradició), però des de fora (si serveix) crec que és important que els tabalers i

- diablers estiguin bé coordinats, així com que els tabalers toquin i ballin de manera que el públic també es pugui afegir.
- 0604 BB Penso que cal mantenir l'estil propi de la colla però que sigui prou versàtil per adaptar-se si cal que acompanyi musicalment algun espectacle per donar intensitat a alguna part de la funció (ritmes "tenebrosos" o "alegres" quan calgui)
- 0605 BB Ha d'animar a la gent a ballar i a gaudir de la tradició.
- 0607 BB Animat, però a l'hora s'ha de poder coordinar amb la sonoritat del correfoc.
- 0608 BB Crec que la banda sonora del correfoc ha d'anar evolucionar segons el moment, amb diferents espais on hi càpigui cançons més complexes, o més festives. Per mi va lligat. Sempre tenint en compte la gent que va a veure el correfoc, o com els que en formen part. Conclusió: coordinació
- 0609 BB Idealment, hauria d'anar tot a la una, és a dir, cohesionats. Les cançons s'haurien d'adaptar als diablers i a l'inversa.
- 0610 BB Sense perdre els ritmes tradicionals ni l'origen reivindicatiu i polític però, alhora, cal entendre que, en certa manera, som espectacle i cal vetllar perquè la gent s'ho passi bé amb nosaltres i poder fer arribar la cultura popular a tothom.
- 0702 BB No em queda energia
- 0704 BB L'acompanyament musical ha de ser i seguir la línia de la colla. És important que mantingui el toc tradicional, però sempre obert a innovacions. En definitiva, el toc ha de ser com el de [REDACTED] ! :)
- 0706 BB No em queda energia
- 0707 BB NO EM QUEDA ENERGIA
- 0709 BB Tiene que ser una música que acompañe al acto que esta ocurriendo más que nada para darle dramatismo he importancia. Despues Si que se puede hacer algo más para bailar.
- 0710 BB Penso que està bé que mantingui el toc tradicional. Ha de motivar la colla i els participants a ballar sota el foc. Això no vol dir que no es puguin fer innovacions. Cada colla ha d'aportar la seva diferència i toc.
- 0712 BB crec que la musica que acompanyi a un correfoc ha de lligar, cada toc (musica i ritmes) tenen llocs on ser tocats i tot i que poder no son els de tota la vida lligan amb els ritmes profunds que demana el foc. La musica que acompanya ha d'anar lligada sempre a l'espectacle que s'està oferint.
- 0802 BA Hauria de ser un acompanyament tirant a tradicional però innovador, ja que la cultura ha d'evolucionar i no quedar-se estancada. Tot i això, la irrupció de la batucada no ha fet cap bé.
- 0803 BA EL QUE COORDINA LES PETADES DELS DIABLES AMB ELS RITMES DELS TABALS.
- 0805 BA Crec que hauria de ser una mica de tot. Una mescla entre diferents estils per fer tot més sorprenent.
- 0806 BA Animat, divertit i que permeti interactuar amb el públic. Ha de transmetre ambient de festa. Coreografiat per transmetre moviment i convidar als espectadors a ballar.
- 0807 BA Realment indiferent, la música dels tabals no s'escolta per part dels diables per el soroll de les carretilles.
- 0808 BA crec que l'acompanyament hauria de ser animat i apte per a que els diables i bèsties puguin ballar al ritme de la música.
- 0813 BA batucada coreografiat
- 0814 BA Veure el ritme de la batucada i veure la gent divertint-se.
- 0819 BA Senzillament fer acompanyament sense treure protagonisme als petadors i sense caure en la monotonia dels ritmes brasilenys i algunes bandes tradicionals.
- 0905 BA Crec que lo més important es que el públic s'involucri deixant de banda quina música és. (Odio moltíssim les cançons de reggaeton, i gairebé tota la música llatina, però si només és percussió tan se val).
- 0906 BA El que li vingui de gust a cada formació, doncs crec que la música (el estil) no ha de condicionar el correfoc. És a dir, no ha de ser tradicional o batucada, sinó simplement el que ens inspiro a cada formació, sense pensar en l'estil ni en el context.
- 0907 BA Variat, marxós i em energia

- 0908 BA Els ens moments claus d'encesa de foc o de tancament és important que es coordinin diables i tabaleres. Pel que fa a la resta que sigui música animada perquè la gent balli i també entri al foc. Ambdós són importants i són un conjunt.
- 0910 BA Alegre, ha d'animar la gent i transmetre moviment. L'acompanyament dels correfocs no ha de ser avorrit ni estrictament tradicional – cal fer ballar la gent!
- 0914 BA Jo associo el correfoc amb ritmes més tradicionals, que en certa manera siguin més “tenebrosos”. Així em dóna la sensació que representa millor la tradició.
Tot i així suposo que hi ha grups per a tot, i on hi ha la diversitat hi ha la riquesa, i per tant, no cal que tots els grups de diables inspirin el mateix.
També depèn del temps que duri la “posada en escena” dels diables, el que dóna la possibilitat a fer un repertori més variat (tradicional + samba, per exemple) o no.
- 1001 AB Animat, alegre, energic, que soni bé, i es vegi que els components del grup s'ho passen bé, ja que, això es transmet.
- 1002 AB Animar el correfoc, que els diables amb la música puguin interpretar el seu paper/personatge. Sense música, un correfoc és molt trist, vuit.
- 1004 AB -que et fagi mouret es el mes important.
-un correfoc sense musica es queda coix.
- 1005 AB Tindria que ser enèrgic i sonor per tal de fer ballar i animar a la gent.
- 1102 BB El foc és l'element principal i la música l'ha de seguir.
- 1103 BB HA DE SER UN AMBIENT FESTIU, PERÒ ALHORA TREBALLAT I COHERENT AMB EL QUE ÉS UN CORREFOC, BALL DE DIABLES, ETC. ANIMAR EL PÚBLIC, FER-LO INTERVENIR TAN AMB LA SECCIÓ DE MÚSICA/BATUCADA I/O AMB EL FOC.
- 1104 BB Doncs amb un ritme trepidant, frenètic que t'introdueixi a l'extasi i a l'orgia entre el bé i el mal. Contudent, solemne.
- 1108 BB Com el de [REDACTED]
- 1112 BB En un correfoc es donen diferents moments i circumstàncies on hi caben moltes formes de relació entre el foc i la musica
- 1113 BB Entre la teoria i la pràctica... =)
- 1117 BB Alegre, i que inciti a tothom qui hi està present, a formar-ne part.
- 1118 BB Festiu, alegre i tradicional
- 1119 BB Barreja entre tradicional, original, innovador i implicat en el global d'un correfoc.
- 1120 BB coordinat.
- 1202 AA adequat a l'espectacle que es fa.
- 1203 AA ÚNICAMENT AMB TABALS TRADICIONALS I RITMES TRADICIONALS.
- 1204 AA Crec que pels correfocs i balls de diables tots haurien d'anar amb tabalers. La batucada no trobo que tingui lloc en els correfocs (encara que m'agradi).
- 1206 AA instruments tradicionals de corda i pell i un repertori apte per fer ballar dracs i diables
- 1207 AA TRADI, TABALS, FOSCOR,...
- 1209 AA - Grup tabals.
- 1210 AA cada cosa al seu lloc i el seu moment (ara interpreta el que vulguis jejeje)
- 1211 AA Tot i que nosaltres acompanyem una colla de diables i besties amb grup de batucada, crec que el que ha d'acompanyar al foc es un grup de tabals tradicionals.
- 1212 AA Música tradicional, que transmeti l'ambient de “l'Infern.”
- 1213 AA Crec que es important tenir un estil propi amb un repertori variat i treballat acompanyant una colla de foc o bestiar. (bàsicament). Després es pot afegir elements que poden savorir com coreografies o elements visuals en moments concrets de l'acte.
- 1301 BA Com el que fem.
Distret agradable i divertit
- 1304 BA Ha de ser modern i participatiu, que la gent del carrer gaudeixi amb la música i que els petadors al sentir-nos ballin i s'engresquin.
- 1307 BA LLIURE PERÒ COHERENT.
- 1402 BB Jo crec que la batucada ets una otra forma de cultura interessant pero de un oltro lloc.
Crec que seria millor fe una cosa tradicional de la cultura de catalunia Ciao :)
- 1411 BB Mantinent sempre, en tot el possible, els ritmes tradicionals, però amb cabuda en la fusió, la progressió i la interculturalitat (altres cultures i estils musicals)
- 1501 CC vistós, variat i alegre
- 1504 CC ALEGRE!

- 1505 CC Ha d'anar d'acord amb allò que acompanyes. Ex: Acompanyar una bèstia de foc és més solemne que l'acompanyament dels diables.
La batucada brasilenya no m'agrada com a acompanyament de correfoc!
- 1507 CC Dins un correfoc hi ha moments diversos per tant, si el repertori ho permet, es pot procurar que vagin el més acompassats possibles. Hi ha ritmes més calmats per ritmes més tranquils i lluïments que demanen ritmes més canyeros (per exemple).
- 1509 CC En tot el que es refereix a la CULTURA, és important el contingut i la forma. Tenir un director/a que es creu el que està fent i sap transmetre PASSIÓ, i és un bon mestre, això passa als components, encara que no sàpiguen música, i al públic quan es fan actuacions.
- 1602 BB SEN'S SENT POC, PERÒ POCA COSA S'HI POT FER...
- 1604 BB Principalment els tabals haurien de sonar com un de sol, un cop aconseguit això afegiria el moviment.
- 1605 BB Como le gusta a la colla i me encanta como cada colla interprete los ritmos "tradicionales" de correfoc y inventa cosas nuevas.
- 1608 BB L'ideal és que l'acompanyament es coordini amb l'espectacle dels diables i les figures que fan, però en un correfoc a vegades és complicat. A part requereix assajar amb diables.
- 1701 BB Hauria d'animar al públic, ja que, n'hi ha molta gent que no li agrada el foc i ve pels tabalers. I així captem altres públics.
- 1702 BB l'acompanyament musical avui, ha de perdre la por a sortir dels marcs de referència si així ho senten els seus membres.
- 1703 BB Ha de transmetre energia i alegria. T'ha de fer tenir ganes de ballar, de ficar-te dintre del foc.
Es a dir, t'ha de crear sentiments.
- 1705 BB Hauria de ser un acompanyament, amb un repertori variat, tant en estil tradicional com amb un altre tipus més brasiler. Alhora hauria de fer un acompanyament dinàmic, per poder ser partícep al públic tant de la música com de l'espectacle de foc.
- 1801 BB Hauria de ser tradicional però amb un toc de modernitat, no sempre repetint les mateixes bases ni fent-ho monoton sino animat i fent ballar tan a diables com a públic.
- 1802 BB Animat, coherent com per estar a un correfoc.
- 1804 BB Hauria de ser d'acord amb el correfoc, de manera que no sigui un simple acompanyament de fons.
Són una mica novato! ;) Però crec que ha quedat clar igualment en les respostes!
- 1806 BB Prioritzar generar ambient i bailoteo a tocar peces tradicionals i clàssiques.
- 1807 BB Crec que hauria de ser un equilibri entre toc tradicional o toc de correfoc (que es comparteixin entre colles) i música que doni identitat a la colla (tocs propis o més moderns)
- 1811 BB =)
- 1901 BB L'acompanyament hauria de ser festiu alhora que tradicional. Es poden variar els ritmes tradicionals per a fer-los més festius
- 1903 BB Mes tradicional i menys batucada.
- 1906 BB Amb alegria i em sembla bé cada colla que faci el que li va bé.
- 1908 BB QUALSEVOL QUE AGRADI AL GRUP, SEMPRE QUE ES FACI AMB EL CARINYO QUE MEREIX.
- 1909 BB NO EM QUEDA ENERGIA :(
- 2002 BB L'acompanyament musical a un correfoc hauria de ser animat i que els diables li donin més energia.
- 2004 BB Més mogut, més ritme que acompanyi per ballar, i més repertori.
- 2009 BB A mí me gusta lo q' hace mi colla por ese motivo estoy aquí creo q' sin tabalers no hay fuego y sin fuego no hay tabalers.
- 2103 BB Que sigui un espectacle conjunt, coordinat. L'acompanyament musical ha de marcar el ritme del correfoc (o seguir-lo) i generar un ambient tenebrós però alhora festiu.
- 2201 BB tendria que ser como es no haria cambio los correfocs tienen que ir con su grupo de tabals
- 2203 BB ANIMADO Y SONORO
- 2204 BB Divertido para el público. Enérgico y fuerte.

- 2205 BB COM VULGUI TOTA LA COLLA
- 2206 BB El correfoc és una tradició catalana, única, cal respectar la seva música tradicional i no incloure d'altres que no tenen res a veure amb aquesta tradició. El correfoc i els tabals tradicionals són tradició i cultura. La batucada és més apropiada per les tabalades i per les festes de barri, no pas pel correfoc.
- 2212 BB Hauria de ser animat i que sigui capaç de fer moure a la gent, i també ser capaç de transmetre la diversió i sobre tot la cultura dels diables.
- 2301 AA En els temps modern que tenim ara, crec que la percussió ha de tenir tradicional i Brasileira.
Animar a la gent a seguir a la teves colla, i coordinar-se amb el foc.
- 2303 AA Trobo que a un correfoc, l'espectacle és el foc i no la percussió. L'acompanyament és la música, i s'encarrega de fer més públic, però és un correfoc al final.
- 2304 AA L'acompanyament musical d'un correfoc hauria d'estar coordinat amb el que passa davant, sigui d'estil tradicional o lliure (batucada). Si l'estil és tradicional però tot i així, no està coordinat amb el moviment de les bèsties o diables, per molt que sigui de l'estil adequat, no és un bon acompanyament musical pels correfocs.
- 2306 AA Hauria de ser divers, no caure en la monotonia.
- 2309 AA Penso que fa molts anys l'acompanyament era tradicional perquè s'havia fet així, però ara soc de les persones que crec que cada vegada hi ha menys grups tradicionals i els grups de batucada tenen més veu i ritme. No veig malament que siguin els grups de percussió brasilenya qui aportin uns altres ritmes i animar la festa.
- 2311 AA L'acompanyament no ha de ser estrictament tradicional. Crec que és bo innovar i adaptar altres generes musicals. Per altre banda, crec que la música ha d'anar amb relació amb la temàtica d'un correfoc. Tot i això, crec que no s'ha de criticar a les bandes que no ho fan. Lo importar es que la gent tan externa com interna gaudeixi del espectacle global.
- 2312 AA Al meu entendre, la música d'un grup concret que acompanya a una colla concreta ha d'agradar als que la ballen i als que la toquen. En aquesta música s'ha de trobar una barreja cultural que reculli els punts forts de cada cultura, de manera que, consensuadament diables i percussionistes aconseguixin trobar un equilibri cultural, festiu i tradicional. La música i les colles han de ser riques i variades en la seva manera d'entendre la cultura, ningú s'ha de limitar a qualsevol canon (sigui "brasiler" o "tradicional").
- 2401 BB Per a mí l'acompanyament ha de ser el que es decideixi amb la gent de la colla, segons ubicació, tradició i característiques de l'indret. Crec que és prioritari promocionar les tradicions amb alguna nova aportació als temps que corren, crec que tot te cabuda si es fa amb il·lusió i consens
- 2404 BB * INTEGRAT AMB ELS DIABLES.
SALUT I FOC!!!! :)
- 2405 BB TRADICIONAL I TIRAN A TENEBROS
- 2501 AA Com el que fem nosaltres la colla [REDACTED].
- 2506 AA ballar estar amb molta alegria i pasar-ho molt be i distreure la ment i ablidar els problemes per un moment.
- 2507 AA Al·legre, distés, amb ritme, mogut, per fer ballar a la gent.
- 2509 AA Tindria que ser equitatiu i amb un ritme intens, que estimuli a la gent y als diables a ballar als sons dels timbalers.
- 2510 AA Una fusió entre lo tradicional i el brasiler per fer gresca i que la gent pogui passar-ho bé i que se n'emportin un bon record i una bona experiència.
- 2512 AA La musica que fem ha de ser molt alegre i divertida perquè la gent s'animi a ballar amb nosaltres i que s'ho passin molt bè. :)
- 2604 BC INSTRUMENTS TRADICIONALS (TIMBALS, BOMBOS, TAMBORÍN) HA DE FER BALLAR A DIABLES I AL PÚBLIC. HA D'ESTAR COORDINAT AMB DIABLES A L'HORA DE FER LLUÏMENTS. LA FOSCOR FA MOLT. A VEGADES MANCA APAGAR ELS LLUMS DELS CARRERS PER A DONAR SOLEMNITAT.
- 2606 BC LA PERCUSSIÓ DINS DEL CORREFOC HAURIA DE SER CAPAÇ DE ESPERONAR I COMMOURE ALS MEMBRES DEL GRUP I A LES HORES TAMBÉ ALS PARTICIPANTS DE L'ACTE.

- 2608 BC tradicional xò encomanadís, q. animi el públic a gaudir del correfoc inclús, a participar.
- 2609 BC Alegre, dinàmic, despreocupat, enèrgic.
- 2610 BC TRADICIONAL/RITMO/DIVERTIDO
- 2613 BC Personalment crec que en el nostre cas, com a colla, tenim molt diferenciat el pertànyer als tabalers o als diables 'cremadors', per entendre'ns, i això no és el més adient. De totes maneres, el que intentem és transmetre els nostres valors i el nostre 'bonrotllisme' mentre acompanyem les figures de foc i els diables.

Annex 7: Model parabrasiler (exemples)

Percúidium: *Pimpampum*

La transcripció d'aquesta peça ha estat realitzada prenent com a referència la versió escrita i editada pel propi grup, tot i que s'han fet modificacions per tal d'adaptar-la als criteris de transcripció propis i per reflectir el més fidelment possible la interpretació que en fa Percúidium en les actuacions. Per a això s'ha contrastat la transcripció amb un enregistrament realitzat pel propi grup i un altre de dut a terme durant el treball de camp, el 8 de febrer de 2020.

S'han precisat algunes tècniques utilitzades, especialment a la veu de *tamborims*, que utilitzen gairebé durant tota la interpretació la tècnica de *rim shot*. També s'ha corregit la pulsació, que en la interpretació que en fa Percúidium accelera notablement a partir del compàs 4. Als compassos 72 i 73 –“tall 6”- hi hem afegit una nova marca de tempo que sembla no modificar la velocitat. A la transcripció de referència hi apareixia el text “Repenique puja tempo”, però a partir dels enregistraments es dedueix que el que es realitza és una recuperació de la velocitat que s'ha anat perdent durant la interpretació, i que el grup, guiat pel *repenique*, torna a la pulsació del primer ritme de base.

Pimpampum no està datada, però forma part del repertori més antic de Percúidium. La transcripció original contenia marques d'assaig que hem volgut mantenir, i on hi podem veure que els “Talls” que interrompen la “Base” apareixen en un ordre aparentment il·lògic: Tall 1, Tall 2, Tall 3, Tall 5, Tall 6, Tall 4. No es un error del grup a l'hora de transcriure, sinó la conseqüència d'un procés que ja ens havien descrit i en el qual sovint les peces evolucionen a partir de canvis estructurals que no comporten canvis en els noms que reben les diferents parts.

Pimpampum

Intro ♩ = 148 ♩ = 160 **Base**

Repenique
Tamborim
Caixa
Timba
Agogó
Rocar
Cortador
Contrasurdo
Surdo

(Repetició fins a marca) **Tall 1**

Rep
Tam
Cxa
Tim
Ago
Roc
Cor
Con
Sur

Base
13

(Repetició fins a marca)

Tall 2

Rep
Tam
Cxa
Tim
Ago
Roc
Cor
Con
Sur

12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8

(♩=♩)

(Repetició fins a marca)

(♩=♩)

Base

Rep
Tam
Cxa
Tim
Ago
Roc
Cor
Con
Sur

12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8
12/8

25 **2** (Repetició fins a marca) **Tall 3**

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

31 **2**

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

Base

38

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

(Repetició fins a marca) **Tall 5**

43

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

49

Musical score for page 49, measures 1-7. The score is arranged in a system with nine staves, each representing a different instrument: Rep (Repetidor), Tam (Tamborim), Cxa (Caxixá), Tim (Tímpano), Ago (Agoúto), Roc (Rochão), Cor (Corno), Con (Conga), and Sur (Surdo). The notation includes rests, eighth notes, and sixteenth notes. The Cxa part has a complex rhythmic pattern starting in measure 6. The Tim, Ago, and Roc parts are marked with a slash and a diagonal line, indicating they are silent. The Cor, Con, and Sur parts have a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

50

Musical score for page 50, measures 1-8. The score continues with the same nine instruments as page 49. The Rep part has a more complex rhythmic pattern in measure 8, featuring triplets of eighth notes. The Tam part continues with its rhythmic pattern. The Cxa part has a slash and a diagonal line, indicating it is silent. The Tim, Ago, and Roc parts are also marked with a slash and a diagonal line, indicating they are silent. The Cor, Con, and Sur parts continue with their rhythmic patterns.

64 Solo de timbes

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

70 Tall 6 Recuperació de tempo ♩ = 160 Base

Rep

Tam

Cxa

Tim

Ago

Roc

Cor

Con

Sur

76 (Repetició fins a marca) **Tall 4**

Rep
Tam
Cxa
Tim
Ago
Roc
Cor
Con
Sur

Base
82 (Repetició fins a marca) **Tall 4 final**

Rep
Tam
Cxa
Tim
Ago
Roc
Cor
Con
Sur

Perkutas dels Diables de Sant Andreu: Safri Duo

Transcripció realitzada a partir de l'enregistrament d'un assaig durant el treball de camp, el 8 de maig de 2016. També s'ha contrastat, per tal de comprendre'n l'estructura habitual, amb un altre enregistrament realitzat durant una actuació, el 4 d'abril del mateix any. Hem afegit marques d'assaig pròpies per tal de facilitar la comprensió de l'estructura, alhora que cal advertir que les veus de *goliat* i *surdo* del fragment que hem anomenat "Base 2" estan transcrites sense l'ajut d'imatges en què puguem observar si l'anotat és correcte i a partir d'un so que dificulta la discriminació per veus.

Malgrat haver estat inclosos en el model parabrasiler, els Diables de Sant Andreu utilitzen aquí una instrumentació austera a quatre veus. Sabem que sovint utilitzen altres instruments, i que en certa manera l'elecció depèn de la quantitat de persones que hi ha a la formació, però tot el repertori està construït de fet de manera molt similar a la del model pentafònic. Tot i que hi veiem que l'estructura presenta una flexibilitat que és més habitual en el model parabrasiler, podem observar també un alt grau d'uníson en la construcció de les bases, alhora que una clara fusió estilística: la *clave de son* és totalment omnipresent, la caixa alterna els patrons llatinitzants amb la sonoritat *rock* i hi ha constants al·lusions al *techno* amb adaptacions de fragments de *Played A Live*, de Safri Duo (2002).

Safri Duo

♩ = 126

Caixa

Tamborim

Goliat

Surdo

Base 1

5

Cxa

Tam

Gol

Sur

10

Cxa

Tam

Gol

Sur

15

Base 2 (Repetició fins a marca) **A Tall 1, Tall 2 o Coda** Ad lib.

Tall 1 19 (x4) **A Base 1** **Tall 2**

25 **A Base 2** **Coda (final)**

Annex 8: Model pentafònic (exemples)

Tabalers d'ESJEP: *Japo*

Transcripció realitzada a partir de l'enregistrament d'una actuació dels Tabalers d'ESJEP en el 2n Concurs de Percussió de Barcelona, el 2007, en la categoria "tradicional del món del foc". La gravació de referència oferia poca qualitat d'imatge i de so, la qual cosa ha dificultat la precisió en la transcripció. Un exemple evident és en la veu de *repenique*, en què ens ha pogut mancar la transcripció d'algun ornament, alhora que tan sols teníem seguretat de quan s'utilitzava el *rim shot* en els trams en què aquest instrument toca sol, malgrat sembla que no l'utilitza quan toca a l'uníson amb altres instruments.

Japo testimonia l'època en què les formacions que acompanyaven diables començaven a crear estructures complexes a partir de peces estructuralment més senzilles i prèviament creades. Podem observar això en els canvis de *tempo*, però també de tarannà, de les seves diferents parts.

Japo

$\text{♩} = 150$ (x16)

Caixa

Repenique

Mig

Greu

Surdo

mf

$\text{♩} = 120$ (x8) $\text{♩} = 120$

Cxa

Rep

Mi

Gr

Su

f

25

Cxa

Rep

Mi

Gr

Su

mp *f* *mp* *mp*

35

D.S. 1

D.S. 2

Cxa

Rep

Mi

Gr

Su

f *mp*

Ku-kum-ku – Tabalers del Casc Antic: *Nait Fait*

Transcripció realitzada a partir d'un enregistrament realitzat pel propi grup i posteriorment contrastada amb una versió escrita que el mateix grup ens va facilitar.

A la transcripció s'hi detallen algunes tècniques utilitzades que no apareixien a la versió escrita, com l'ús del mordent i del *rim shot*, especialment en la veu de tabal agut. També hi reflectim el canvi de velocitat en la repetició i l'abundant moviment en les dinàmiques que, tot i que no existia en la versió en paper, és molt evident en la interpretació que en fa Ku-kum-ku.

Nait Fait és una adaptació de *Night Fight*, de la banda sonora de *Wò hǔ cáng lóng*, realitzada per a Ku-kum-ku per Jordi Requena i que hem pogut situar entre el 2000 i el 2004. És visible ja un interès en la fidelitat cap a certs detalls de l'original en realitzar l'adaptació, més propi del segle XXI que del XX, però també un emmotllament a certs paràmetres estètics del model pentafònic. *Nait Fait*, per exemple, s'inicia a les veus greus per anar incorporant progressivament les agudes, tal com passava en la major part les peces que interpretava Ku-kum-ku en aquella època, adoptades del repertori d'Atabalament.

Nait Fait

♩ = 110

The first system of the musical score is for the instruments Caixa, Agut, Mig, Greu, and Bombo. It is in 4/4 time. The Caixa part has a rest for the first three measures, followed by a quarter note with a dynamic marking of *mf* in the fourth measure, and eighth notes in the fifth and sixth measures. The Agut, Mig, and Greu parts have rests for the first two measures, followed by eighth notes in the third measure with a dynamic marking of *mp*, and continue with eighth notes through the sixth measure. The Bombo part has rests for the first two measures, followed by quarter notes in the third and fourth measures with a dynamic marking of *mf*, and quarter notes in the fifth and sixth measures.

7

The second system of the musical score continues from measure 7. The Caixa part has eighth notes in measures 7 and 8, followed by a rest in measure 9, and eighth notes in measures 10, 11, and 12 with a dynamic marking of *f*. The Agut part has eighth notes in measures 7 and 8, followed by a rest in measure 9, and eighth notes in measures 10, 11, and 12 with a dynamic marking of *f*. The Mig part has eighth notes in measures 7 and 8, followed by a rest in measure 9, and eighth notes in measures 10, 11, and 12 with a dynamic marking of *mf*. The Greu part has eighth notes in measures 7 and 8, followed by a rest in measure 9, and eighth notes in measures 10, 11, and 12 with a dynamic marking of *mf*. The Bombo part has eighth notes in measures 7 and 8, followed by a rest in measure 9, and eighth notes in measures 10, 11, and 12 with a dynamic marking of *f*.

13

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mf

f

f

f

18

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mp

ff

mp

ff

mp

ff

mf

ff

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

25  2a volta més ràpida (♩=126)

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mp

mf

mf

mf

mf

30

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

35

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

39

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

f

ff

mp

45

1. 2.

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

50

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

56

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mf

f

62

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

mf

f

D.S.

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

Atabalament: *Màgic*

Màgic és una de les peces del repertori d'Atabalament. En aquests annexos a tall d'exemple hi reproduïm dues peces de cada model, però en aquest cas hem considerat oportú afegir-ne una tercera. Per les seves característiques, és difícil encaixar Atabalament dins l'objecte d'estudi. Aquesta formació no estava vinculada a cap colla en concret i la seva interacció amb les colles de foc es limitava gairebé del tot a les actuacions estàtiques. Tot i així, és evident que el repertori d'Atabalament és rellevant per tal com es transmet a les colles i entre les colles, atès que és portador d'uns paràmetres estètics que condicionaran profundament el model pentafònic, i és important veure com aquest es construeix.

Al contrari que en la resta de peces, el que aquí mostrem és una transcripció construïda únicament a partir les versions escrites que va realitzar Jaume Vendrell. Tot i que podríem haver concretat alguns aspectes sobre tècniques i dinàmiques a partir d'enregistraments d'Atabalament, el que ens interessa de *Màgic* no és tant com el tocava aquesta formació com el fet que és una de les moltes peces arranjades per Jaume Vendrell que encara toquen les colles, cadascuna a la seva manera, i per tant una major concreció no s'escau. Per a la transcripció hem comptat amb dues referències escrites, una que se situa al voltant de l'any 2000 -moment en què es va crear- i una altra del 2015, quan es va publicar el repertori d'Atabalament i Tabalers del Barri Gòtic. Existien diferències lleus entre les dues versions, i en aquests casos hem escollit sempre per a la transcripció l'opció que s'ha estès entre les colles.

La peça és una adaptació força lliure de *Màgic*, de Max Sunyer, que va ser interpretada per Iceberg. Hi podem veure, per tant, patrons molt vinculats al *funk*, un estil que va tenir molta presència en els repertoris de les colles especialment durant la segona meitat de la dècada dels anys noranta. També hi apareixen trams destinats a solos en les veus de caixa i d'agut, en una distribució decreixent dels compassos que ja havíem esmentat [8+8+4+4+2+2+2+2]. *Màgic* compta també amb un tram on, malgrat constava una evolució escrita del patró, aquesta era considerada *ad libitum*, quedant a l'elecció dels intèrprets com es concretava un tram que, senzillament, s'havia d'anar omplint. Evidentment, aquesta part ha estat resolta de diferents maneres per les colles que encara el toquen, mentre que la resta de la peça acostuma a presentar molt poques diferències.

Màgic

♩ = 115

Caixa

Agut

Mig

Greu

Bombo

Detailed description: This system contains five staves. The top four staves are labeled 'Caixa', 'Agut', 'Mig', and 'Greu', each with a 4/4 time signature and a repeat sign. They contain rhythmic notation consisting of 'x' marks with accents, representing drum patterns. The bottom staff is labeled 'Bombo' and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including rests and accents.

5

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

Detailed description: This system contains five staves. The top two staves are labeled 'Cx' and 'Ag', with rhythmic notation of 'x' marks and accents. The third staff is labeled 'Mi' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff is labeled 'Gr' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is labeled 'Bb' and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including rests and accents.

9

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

15

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

19

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

23

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

27

Musical score for measures 27-32. The score is written for five instruments: Cx, Ag, Mi, Gr, and Bb. The notation includes rests and rhythmic patterns. A double bar line with a '2' and a slash through it is present at the end of the first system.

1a volta: Solo d'agut

2a volta: Solo de caixa

3a volta: Solo d'agut (4c) + solo de caixa (4c)

4a volta: Solo d'agut (2c) + solo de caixa (2c) + solo d'agut (2c) + solo de caixa (2c)

33

Musical score for measures 33-38. The score is written for five instruments: Cx, Ag, Mi, Gr, and Bb. The notation includes rests and rhythmic patterns. A double bar line with a '2' and a slash through it is present at the end of the first system.

39 (x4)

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

43

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

47

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

53

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

Ad lib. (cada cop més ple)

Ad lib. (cada cop més ple)

57

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

Ad lib. (cada cop més ple)

61

Cx

Ag

Mi

Gr

Bb

Ad lib. (cada cop més ple)

cresc.

(x4)

Annex 9: Model neopenedesenc (exemples)

Tabalers de FOC: *Mary*

La transcripció està realitzada a partir de l'enregistrament d'un assaig el 15 de gener de 2020.


Mary és una adaptació de *Run Boy Run*, de Woodkid (2013). No està datada, però els mateixos membres de la colla asseguraven haver descobert la peça original a partir de la sèrie televisiva *13 Reasons Why*, que es va estrenar el 2017. *Run Boy Run* apareix en el segon episodi de la primera temporada, però en tot cas podem considerar *Mary* entre les peces més recents que hem observat.

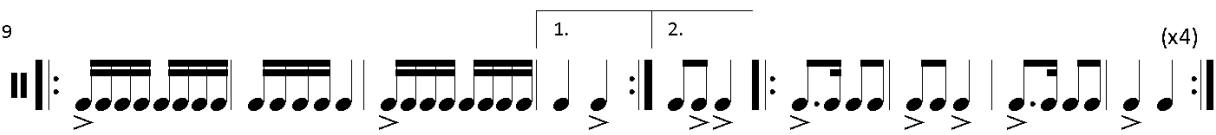
Malgrat el repertori de Tabalers de FOC es basa majoritàriament en l'uníson de tots els seus membres, als quatre primers compassos hi anatem "Un tabal sol". Es tracta d'una singularitat d'aquesta colla, que inicia sovint les peces amb un sol membre tocant el primer patró. Aquest primer patró funciona com una crida a la resta i, com veiem en aquest exemple, no sembla comptabilitzar a efectes d'estructura, atès que gairebé tot el repertori funciona molt a partir de múltiples de quatre, però sumant-hi gairebé sempre aquesta crida.


Mary

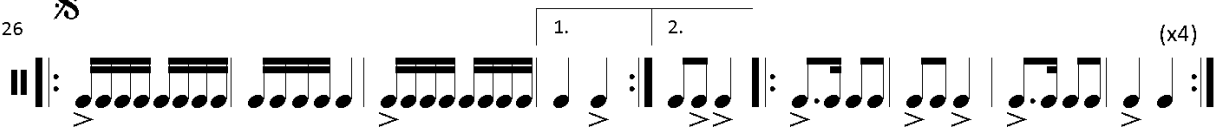
$\text{♩} = 130$


Un tabal sol ----- Tutti (x4)


Tabal 2/4 

9  (x4)

18  (x4)

26  (x4)

35  D.S. (x4)

43 

Atzeries de La Vella de Gràcia: *Atzeries*

La transcripció s'ha realitzat a partir d'un enregistrament durant el bateig de l'Atzeries, el 15 d'agost de 2016. La peça està creada el mateix any per Guillem Roma i disposem de l'escriptura original, de la qual respectem el nom proposat per a cada part, però afegim tot allò que apareix tan sols en la interpretació posterior, com els accents, els canvis de dinàmica i un "Final" que no existia en la proposta inicial. Alhora, la pulsació que constava per escrit era de 100 ppm, però n'hem indicat una de sensiblement diferent -92 ppm- perquè s'acosta més a la manera com la interpreta la colla.

Malgrat els "Canvis" apareixen sobre paper numerats i estructuralment ordenats –"Ritme", "Canvi 1", "Ritme", "Canvi 2", "Ritme", "Canvi 3", "Ritme"-, els tabalers i tabaleres de l'Atzeries flexibilitzen l'estructura, podent aparèixer qualsevol dels canvis en qualsevol moment. Cal fer constar també que a la transcripció hi apareix un "Canvi 3" que no hem sentit interpretar mai als tabalers i tabaleres de l'Atzeries com a part d'aquesta peça, mentre que sí, en canvi, utilitzar de manera independent com a obstinat. En ignorar si de vegades s'utilitza aquest patró com a part d'Atzeries, hem decidit incloure'l, afegint-hi les accentuacions realitzades quan l'hem sentit com a obstinat.

Atzeries és un perfecte exemple de la tendència a emular el model penedesenc, amb un ritme d'un sol compàs que es repeteix obstinadament i respon als paràmetres estètics del model emulat. Aquesta peça és interpretada amb tots els tabals a l'uníson, una característica també pròpia del model de referència i que és molt sovint adoptada per la colla, malgrat de vegades divideixen els tabals, que presenten instruments de dues mides diferents, en dues veus diferenciades.

Atzeries

Ritme ♩ = 92 (Repetició fins a marca)
 A qualsevol Canvi o a Final

Tabal

Canvi 1 A Ritme

Canvi 2 A Ritme

Canvi 3 A Ritme

Final

