



Treball Fi de Grau

CORRRRRRRRPUS

Una nova visió de la música del Corpus Christi de València

Estudiant: Aitor Sáez de Jáuregui González

Àmbit/Modalitat: Jazz i Música Moderna / Percussió

Director: Gianni Ginesi

Curs: 2015/2016

Vistiplau del Director:

Com a músic valencià, m'atreuen molt les danses que es celebren cada any a València en ocasió de la festivitat del Corpus Christi. Això, m'ha dut a realitzar un estudi sobre l'origen i les característiques sonores de les danses presents en aquella tradició i, en segon lloc, a un procés de personalització de les melodies i dels ritmes que hi sonen, interpretant-los i fent un esforç pel manteniment d'aquesta tradició musical al mateix temps que en propose una innovació. Per fer-ho, he creat una connexió entre aquestes músiques, els estils i les tècniques interpretatives que he estat estudiant a l'ESMUC al llarg de la meua formació.

Aquest Treball Fi de Grau té una relació estreta amb el meu concert final de percussió moderna perquè s'hi explica el procés d'investigació sobre els materials originals de la festa del Corpus de València, i els criteris utilitzats per a la realització dels arranjaments presentats en el concert final.

Como músico valenciano, me atraen mucho las danzas que se celebran cada año en Valencia con motivo de la festividad del Corpus Christi. Esto, me ha llevado a realizar un estudio sobre el origen y las características sonoras de las danzas presentes en aquella tradición y, en segundo lugar, a un proceso de personalización de las melodías y de los ritmos que suenan, interpretándolos y haciendo un esfuerzo por el mantenimiento de esta tradición musical al mismo tiempo que propongo una innovación. Para hacerlo, he creado una conexión entre estas músicas, los estilos y las técnicas interpretativas que he estado estudiando en la ESMUC a lo largo de mi formación.

Este Trabajo de Fin de Grado tiene una relación estrecha con mi concierto final de percusión moderna porque se explica el proceso de investigación sobre los materiales originales de la fiesta del Corpus de Valencia, y los criterios utilizados para la realización de los arreglos presentados en el concierto final.

As a Valencian musician, I feel attracted by the dances performed every year during the Corpus Christi party. This led me to do some research about the origin and sound characteristics of those dances, and to a process of customization of their melodies and rhythms, understanding them and making an effort to keep this musical tradition while proposing an innovation. To achieve so, I have created a connection between all these musics, styles and performing techniques I have learnt at the ESMUC during my training.

This Final Thesis is closely linked to my Final Modern Percussion Performance because the process of research is explained using the original materials of the Corpus party of Valencia, and the criteria used for the arrangements shown at the Final Concert.

Vull agrair a Paco Blasco i a Vero Amposta el fet de proporcionar-me molt bon material musical i de resoldre'n dubtes al respecte. A Fermín Pardo i Salvador Mercado, per la seua aportació a la recuperació de les danses de 1977. A Gianni i Dani, per guiar-me pel bon camí i no perdre'm.

A Paco i Inma, pare i mare, per proporcionar-me material bibliogràfic fonamental per a l'elaboració d'aquest treball. Al meu gran amic Dani i al meu cosí germà Jose, per les traduccions i correccions ortogràfiques.

A Paula, per aguantar-me.

SUMARI

1. Introducció.....	<i>pàgina 5</i>
2. La festa del Corpus a València.....	<i>pàgina 6</i>
2.1 <i>Breu història del Corpus a València.....</i>	<i>pàgina 6</i>
2.2 <i>Les danses i dansetes del Corpus.....</i>	<i>pàgina 13</i>
3. Arranjaments musicals.....	<i>pàgina 29</i>
3.1 <i>Selecció del material musical.....</i>	<i>pàgina 29</i>
3.2 <i>Anàlisi dels arranjaments.....</i>	<i>pàgina 30</i>
4. Conclusions.....	<i>pàgina 39</i>
5. Materials de referència.....	<i>pàgina 40</i>
6. Annexos.....	<i>pàgina 43</i>

1. INTRODUCCIÓ

Tot va començar amb una equivocació.

Un dia em trobava a casa i vaig començar a xiular una melodia que estava convençut que pertanyia al Corpus de la meua ciutat natal, València. De sobte, el meu company de pis em diu: “*Què fas cantant les danses de Bocairent?*”. Sorprès per la meua errada, vaig fer un esforç mental per recordar alguna de les músiques pertanyents a les danses del Corpus de València. No en recordava cap, però és que era difícil recordar-ne perquè tampoc era un esdeveniment al qual solia acudir normalment. L'última vegada va ser l'any 2014 quan, sorprès, vaig vore al concert de comiat d'Obrint Pas al Teatre Principal de València una representació en directe de la dansa de la Moma. I dic sorprès perquè m'estranyava veure una dansa de caràcter religiós i emmarcada en una ideologia política diferent de la que es respirava en aquell auditori. En eixe precís instant vaig entendre que la tradició popular, siga religiosa o no, ha de ser de totes i tots. I recordant aquest pensament i allò que vaig sentir, vaig decidir orientar el meu treball de fi de grau a il·lustrar el procés de creació de peces musicals basades en les melodies de les danses del Corpus de València que serien interpretades en el meu concert final de carrera.

Per a poder fer el corresponent anàlisi del material musical, primer havia d'introduir-me en el coneixement i comprensió de la festivitat del Corpus, la seua història i el paper que hi jugaven les danses. Tot allò, juntament a l'anàlisi de les creacions musicals dirigides al concert final, ho trobem resumit en el següent treball d'investigació, per a poder entendre la festa del Corpus i endinsar-se a un món que no deixa ningú indiferent.

2. LA FESTA DEL CORPUS A VALÈNCIA

2.1 Breu història del Corpus a València

La festivitat del Corpus Christi, “Cos de Crist”, (abans anomenada Corpus Domini, “Cos del Senyor”) es caracteritza per la celebració de l'Eucaristia, amb la finalitat d'augmentar la fe dels catòlics en la presència real de Jesucrist en el Santíssim Sacrament, donant-li públicament l'adoració merescuda.

Antoni Ariño (1988: 366-370) i Joan Moraleda (1993: 5-9; 2003: 9) assenyalen a Robert de Torete, bisbe de l'església de la ciutat de Lieja, com a iniciador de la festa del Corpus l'any 1246, coincidint amb una sèrie de revelacions que daten de la primera meitat del segle XIII¹. Però va ser l'arxidiaca de la mateixa ciutat, Jaume Jacobo Pantaleón de Troyes (nomenat papa en 1261 amb el nom d'Urbà IV), qui va proclamar la festa del Corpus com a universal l'any 1264, motivat pel coneixement de l'anomenat “Miracle de l'Hòstia Sanguinosa de Bolsena”².

Al morir Urbà IV l'any 1264 i amb les guerres succeïdes a Itàlia els anys següents, es perd l'interès per festejar el Corpus. Cal esperar fins a començaments del segle XIV per una revisada de la importància de la celebració, gràcies a Clemente VI (Concili de Viena, 1311) i a Juan XXII (1317), anys en que hi ha els primers testimonis sobre les processons entorn a aquesta festa. Tanmateix, la celebració del Corpus es difon per les principals capitals europees occidentals i també arriba a la península ibèrica, concretament a Toledo, Sevilla, Girona, Barcelona i València.

Centrant-nos ja en la ciutat de València, la processó del Corpus és instituida el 1355 pel bisbe Hugo de Fenollet (Moraleda, 1993: 9). Es documenta la presència d'una processó i de l'itinerari que es va establir, i que, en bona mesura, encara es manté a l'actualitat: Porta dels Apòstols de la Catedral, plaça de la Mare de Déu, Cavallers, Tros Alt, Bosseria, Mercat, Maria Cristina, Sant Vicent, plaça de la Reina, Mar, Avellanes, plaça del Palau i Catedral.

Però això no fou suficient per institucionalitzar una processó gran i espectacular, ja que degut principalment a la mort del bisbe i sumat a l'alçament de noves muralles per ordre del rei Pere “el Cerimoniós”, no es va considerar emprar diners en la processó general. A més, cada any es feia càrrec de la festa, i de manera alternativa, una de les vuit parròquies de la ciutat que es varen oferir per organitzar-la. Va ser el 1372 quan el bisbe Jaume d'Aragó, net de Jaume II d'Aragó, sol·licita

1 La jove religiosa de les Agustines Juliana de Lieja (més tard Santa Juliana) va revelar a Joan de Lausanne, el seu director espiritual, un somni que havia tingut on apareixien unes celebracions exaltant el Santíssim Sacrament.

2 Altres historiadors relacionen la motivació a altres fets com els miracles de “Las Santas Formas” de Daroca, el dels “Corporals” de Llutxent (1248). Més tard apareixen altres fets com el “Miracle dels Peixets” d'Alboraia (1347) o el fet històric de la recuperació de la Custodia en el Santíssim Sacrament de Torreblanca, furtada per uns pirates en 1397, que pogueren donar força a continuar amb la celebració.

que es faça una processó general del Corpus per a tota la ciutat, sempre pendent dels recursos econòmics del moment, fet que podia permetre una festa més o menys ostentosa. Només s'arribarà al seu màxim esplendor quasi uns 200 anys després, al voltant del 1528, amb un gran nombre de músics, roques, misteris i danses. Segons Moraleda (1993: 8) i Antonio Atienza (1995: 86-100) el 15 de maig d'aquell any, València va rebre la visita de l'emperador Carles V. Per a l'ocasió es va fer *ad hoc* la celebració del Corpus (no es corresponia amb el dia que tocava), amb tots els detalls de la festa excepte que en la Custòdia hi posaren el “Lignum Crucis” en lloc del “Corpus Christi” degut a la data³.

L'aparició de música a la processó del Corpus està lligada amb l'increment dels recursos econòmics en una època que podem situar entre 1380 i 1425. Hi ha notícies d'intèrprets de corda i cantants que representen escenes relacionades amb els misteris escoliàstics, i s'hi introdueix un element molt important: les roques. Uns escenaris rodants on es representaven els misteris (a partir de 1407 o 1408) i, posteriorment, s'hi ballarien algunes danses. Era l'anomenat “Desfile de les roques” que posteriorment es va traslladar al matí, atès que la processó es feia massa llarga per la nit. Les roques foren un element molt important perquè causaren una gran fascinació entre el públic assistent. Segons Baltasar Bueno:

«En 1373, aparecen en la procesión los carros triunfales, fruto de la competencia y rivalidad existente entre los Gremios, que cada año les obligaba a ingeniárselas para ser los más destacados en estas celebraciones. La valía artesana de los Gremios y el espíritu artístico de los valencianos hicieron que estas Rocas fueran auténticos monumentos escultóricos ambulantes. Estos carros triunfales pasarían a convertirse en "Les Rocas"»⁴.

A poc a poc, la processó agafa més prestigi a la ciutat i les danses hi adquireixen importància, ja que s'incorporen als misteris al llarg del segle XVI. A més, s'hi interpretaven altres balls no relacionats amb cap misteri, sense contingut litúrgic i amb un paper d'acompanyament i adorn de la processó.

3 El 1506 es decideix traslladar la processó a la vesprada, deixant de fer-la al matí (Chiner, 2005: 10). Aprofitem i comentem que com a nota anecdòtica a partir de 1677, el rei Carles II va rebre pressions d'un sector més rigorista (probablement provinent de l'església) per tal de traslladar la processó al matí, ja que al fer-se a la vesprada s'acabava a unes hores que podien despertar “reaccions pecaminoses” als habitants del poble valencià. No va triomfar la idea i es va concedir només traslladar les danses i misteris al matí (Ariño, 1988: 385). El que sí que es va canviar al matí del dijous amb la finalitat de l'ordre del monarca va ser la Cavalcada del Convit que es feia la vesprada del dimecres. (Zabala F. “La Cabalgata del Convite. La Fiesta del Corpus Christi en la Ciudad de Valencia”, p.159. Ajuntament de València, 2005.

4 Baltasar Bueno Tárrega, “Aspectos antropológicos de la fiesta del Corpus de Valencia. La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia”, pp.133 i 134. Ajuntament de València, 2005.

El 1615 apareix un acte que serà molt rellevant per a la difusió de les danses i la música del Corpus de València: la Cavalcada del Convit. Consistia en un pregó realitzat el dia abans del Corpus, concretament dimecres al migdia: el capellà de la ciutat, muntat a cavall, recorria els carrers de la ciutat per convidar tota la població a participar a la festa. Tanmateix, servia per controlar els carrers per on passaria la processó, i així assegurar que estigueren nets i adornats per a l'ocasió. Darrere seu es ballaven danses i es representaven misteris, a peu o damunt de les roques. En l'actualitat se'n conserven només tres: el misteri d'Herodes, el de Sant Cristòfol i el d'Adam i Eva.

La Cavalcada era molt important per a l'organització i el desenvolupament de la festa perquè, com ens recorda Ariño:

«Jurats i autoritats, Consells municipals i Capítols, posaven cura tant en la brillantor de la festa com en el respecte a les jerarquies existents. El Corpus no és una festa agrària cristianitzada, sinó una festa urbana en què l'afirmació del triomf catòlic va de la mà amb la legitimització de la jerarquia social. Els seus trets bàsics seran, doncs: la jerarquia i l'alegria». (Ariño 1988: 381)

Dels tres misteris esmentats, ens centrarem per l'interés que ens ocupa, en el d'Herodes⁵. Juntament a aquesta representació (datada la seua aparició el 1587), que escenificava l'assassinat de xiquets per part dels seus soldats, es ballava la dansa dels cavallets, que simulava la comitiva que acompanyava als reis mags d'Orient. Aquest misteri, va anar incloent també l'acte conegut com la Degolla, que abans era la part final del misteri “La fugida d'Egipte”, actualment perdut. Aquesta incorporació va triomfar entre el públic ja que causava excitació i curiositat veure representat l'exèrcit d'Herodes amb homes disfressats pintorescament, armats amb garrots que “atacaven” el públic.

El ball dels nanos (personatges introduïts en la processó des de 1589, seguint el model present a altres festes de la península) i el dels gegants s'incorporen a aquesta cavalcada, tot i que no estaven relacionats a cap misteri. Es representen els nanos com provinents dels continents d'Àsia, Àfrica i Amèrica, vistos com els pobles “infidels” que comprenen l'adoració al Sant Sacrament. Els gegants, per la seua part, fan veure el catolicisme del propi misteri que envolta la festivitat (Ariño, 1988: 388). D'acord amb la visió eurocèntrica de l'època, es representen per parelles els personatges estrangers amb trets exagerats i deformats físicament. Com a dada curiosa, existeix una parella de gegants anomenada “espanyola” que durant el segle XIX va canviant de vestuari cada any d'acord a la moda que es portaria eixe estiu.

⁵ El misteri de Sant Cristòfol i els peregrins (1449) narra com un ermità li posa a Cristòfol com a penitència per aconseguir el camí de la virtut passar als viatgers que van a Orient per el riu. En un moment agafa a un xiquet que pesa molt i es dona compte que és el fill de Déu de xicotet. El misteri d'Adam i Eva (1517) descriu els tres primers capítols del Gènesi quan Déu després de crear el món crea Adam i Eva i posteriorment els desterra del Paradís.

La cavalcada va rebre noms populars al llarg del temps com *Les dansetes*, *Els cavallets*, o simplement *La Degolla*. Això és una bona demostració de com es difongueren les danses en el poble valencià, tant que algunes passaren des de la cavalcada a la processó.

Sempre en el segle XVI es va afegir una nova cavalcada, igual que la del Convit però de caire més oficial, i amb presència de jurats i oficials de la ciutat que havien de participar a la missa a la Catedral. (Atienza, 1995: 86-100).

En l'actualitat aquesta cavalcada es manté i es fa el mateix dia del Corpus, però sense presència de les autoritats oficials. És una representació del que era el pregó de les autoritats, i a continuació es ballen les danses, i clou la cavalcada la Degolla.

A banda del ball dels nanos i del ball dels gegants, es té constància d'altres danses cap a la segona meitat del s.XVII, com la dansa dels momos, la dansa de la diablera, danses de gitanes fingides i algunes més de les quals no s'indica un nom concret.

Al llarg del temps, i gràcies a documents oficials i factures trobades entre els segles XVII i XIX, apareixen referències també sobre danses dels xicots, pastors, hongaresos i àngels, que no sempre han sobreviscut al pas dels temps. En aquest època foren els gremis i les confraries els que s'encarregaven de la presència i l'organització de les danses i la música en la processó. La desfilada tenia un ordre establert: després de la desfilada de les roques, pareix ser, segons Ariño (1988: 386), que anava una tropa armada, seguit d'Els tres Reis d'Armes⁶, Nanos i Gegants (a partir de 1801, abans anaven darrere dels gremis), representants dels gremis, seguits per les danses com a element simbòlic acompanyant, després anaven les autoritats eclesiàstiques, seguit del Santíssim Sacrament, l'arquebisbe, autoritats de la ciutat de València i una força armada a mode d'escolta (a partir del 1780). Al final, la resta de la població que s'anava afegint a la processó. Els gremis van participar activament a la processó fins l'any 1835.

Es pot afirmar que des de finals del segle XIV fins l'any 1835 la processó no canvia en la seua totalitat i manté gairebé el mateix esquema. Posteriorment, els grans canvis socials que esdevingueren a la ciutat de València també afectaren la festivitat del Corpus.

Entrat el segle XIX sorgeix un canvi de mentalitat dins de la societat valenciana. Citant a Manuel Carboneres en la seua “Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia” (1873: 12-13), entrem en els temps de “la seriedad y la

⁶ Els tres reis d'armes són uns personatges que van vestits de cerimònia amb perruca blanca i corona, dos als costats amb el Blasó o Armes de la Ciutat i al centre un tercer amb l'estandart o senyera. (Ariño 1988: 386). Simbolitzen l'antic regne de València amb la senyera i els blasons de la ciutat i actualment continúen apareguent a la processó pels carrers de València.

crítica”. L'aparició de la burgesia i l'augment de la presència militar a la processó del Corpus són dos elements claus per al canvi de la festa. A més, s'hi ha de sumar la desaparició de les ordes religioses, motivada per la desamortització de Mendizábal del 1836, i el declivi dels gremis, ja que al començar la Revolució Industrial van anar perdent importància en la societat civil. No desapareixen de cop però van eixint cada vegada menys gremis a la processó, molts d'ells transformats en associacions de ciutadans, traspassats a confraries, etc.

D'altra banda, apareixen nous actors en la processó que ompliren, en part, el buit creat per els gremis desapareguts: els representants dels orfenats i asils d'infants de la ciutat (Cases de Beneficència, Misericòrdia i Col·legi d'Orfes de Sant Vicent Ferrer, col·legi del Marqués de Campo, col·legi Sant Joan de Déu, etc.), noves confraries, germandats religioses i seminaristes, junt a representants del comerç de la ciutat i de les dependències civils i militars. (Ariño, 1988: 410)

Amb l'arribada de la Primera República es donen uns peculiars canvis dins de la Cavalcada del Convit. L'any 1867 (i fins el 1874) es prohibeix la Degolla (al 1851 ja havia sigut desplaçada de dia) i el Misteri del Rei Herodes, i la processó passa a anomenar-se “cívica”. En 1869 apareix un nou element anomenat “València Republicana”: és un carruatge triomfal amb una xiqueta sobre la bandera que representava la ciutat, i que se substituïria (dos anys després) per l'ensinya republicana. També es canvia l'organització estructural de la cavalcada i en 1871 s'exclou la presència de l'exèrcit i, degut a la falta de recursos econòmics, no desfila cap dolçainer. Tots aquests canvis venen impulsats sobretot per la burgesia il·lustrada que vol renovar la processó i transformar els símbols de la festivitat del Corpus, adaptant-los als seus interessos. Desapareixen, fins i tot, els personatges bíblics que tanta importància havien assolit.

Aquest procés de modificació del Corpus, que segueix el desenvolupament dels diferents episodis polítics que sorgeixen a l'Estat espanyol, continua també amb la Restauració borbònica del 1874. Això va permetre la “restauració” dels símbols eliminats, com els personatges bíblics (alguns ja el mateix 1874, tot i que la majoria són novament retirats en 1882) i la Degolla (1875, any que pareix que torna a la pompositat de temps anteriors però decau de nou tot seguit). A més es va promoure un intens dispositiu de control i vigilància (a partir de 1878, encara que disminueix en la dècada dels 90). Els canvis van afectar també a la cavalcada, que es suprimeix del 1886 al 1896, i s'arriba a la desaparició quasi total de la figura dels gremis dins de la festivitat, fet que allunya totalment la festa des dels seus orígens. En resum, les organitzacions civils i militars van perdent força, al contrari que les eclesiàstiques. Esdevé, doncs, un ressorgiment catòlic considerable. S'estableix una col·laboració entre estaments de l'església i la burgesia, però és clar l'evident poder eclesiàstic dins l'organització de la festa del Corpus.

Ja entrats en el segle XX, concretament al proclamar-se la II República al 1931, la festivitat del Corpus es va limitar al interior de les esglèsies fins el 1936, quan es paralitza la celebració degut a la Guerra Civil. L'any 1939, amb la constitució d'un nou ajuntament valencià, l'ideologia nacional-catòlica del franquisme impulsa una reformulació de la festivitat del Corpus, reduïnt les seves connotacions de festa popular "valenciana". Aquesta transformació fa que es passe d'una festa "grossa" per a la ciutat, a quasi desaparèixer en l'anonimat. És a dir, que desapareixen tots els elements importants que la feien única: personatges, símbols i la majoria de danses, entre elles la Moma⁷.

Ens consta que a la dècada de 1940, hi hagué un intent de ressorgiment de la dansa de la Moma gràcies a l'impuls del cronista i futur director del Centre de Cultura Valenciana Manuel Arenas Andújar, junt amb el mestre de danses Ramón Porta i el dolçainer José Sanfeliu. Però no se sap perquè no va quallar. Els que s'encarregaven de la Moma, Nanos i Gegants principalment eixien a la processó per demanar diners pel propi ús personal i tenien poc interès en fer unes danses ben organitzades.

Durant les dècades dels '60 i '70 la processó pateix canvis i transformacions de tot tipus. La Cavalcada del Convit desapareix i apareix, fins que al 1970 desapareix per complet i només queda la processó amb els nanos i gegants com a elements festius i musicals, i els cirialots com a element figuratiu, vestits amb robes paupèrrimes.

Finalment, l'any 1977⁸ es dona un canvi cabdal quan un grup de persones vinculades al món cultural i popular valencià,⁹ amb l'ajuda del negociat de Fires i Festes del Ajuntament de València, es reuneix per alçar de nou la festa del Corpus, rescatant velles danses i músiques i amb l'intenció de tornar als passats daurats de la festa. Es el fet que anomenarem "La recuperació del 77". Es tracta d'un esdeveniment molt important per a la història del Corpus a València i que marca el seu funcionament fins a l'actualitat.

7 Més endavant explicarem concretament en què consisteix aquesta dansa.

8 Hi ha un precedent a l'any 1975 quan un grup de persones vinculades al món cultural i popular valencià (entre ells María Teresa Oller -compositora i folklorista- i Fermín Pardo -mestre i investigador de les músiques populars valencianes-) viatgen al III Congrés Nacional d'Arts i Costums Populars que es va celebrar entre el 16 i el 19 de gener a Palma de Mallorca i es demana a tots els assistents que nomenen festes de la cultura popular que estaven en perill d'extinció deteriorades. Allà es va fer esmena de la festa del Corpus de València, referint-se sobretot als personatges bíblics i les antigues danses. Alhora, també demanen la creació d'escoles de dolçainers i tabaleters, degut a que havia reduït molt la presència d'intèrprets de dolçaina i tabal a les festes populars valencianes. Segons Fermín Pardo, pareix que aquest fet va recalar en València, i dos anys més tard va motivar la recuperació de la festa.

9 Feien part del grup Miguel Àngel Catalá (director dels Museus Municipals), Jaume Sancho (delegat de cant, litúrgia i art sacre de l'arquebisbat, Armando Serra (il·lustrador, pintor i artista faller), Vicent García Giner (director de teatre) i altres.

Segons ens conta Fermín Pardo,¹⁰ es va posar en contacte amb ell Miguel Ángel Catalá de part del Ajuntament de València, demanant-li si volia formar part de l'equip de recuperació de la festa, concretament en l'apartat de les Danses junt a membres del grup Alimara¹¹. En aquest grup es trobaven grans treballadors del folklore com Sebastià Garrido i Salvador Mercado, que a l'època n'era director. També hi va col·laborar el Quartet Vocal de la Coral Polifònica Valentina. Arenas Andújar conservava uns esquemes dels passos de la Moma, que era la dansa en la que més empeny es tenia en recuperar. Aquest ball era l'única dansa del Corpus relacionada amb la religió en la que la virtut s'enfronta als set pecats capitals i els guanya. A banda, el fet de que el personatge femení de la Moma el representara un home sempre ha despertat curiositat dins del públic. És l'única dansa que només es balla al Corpus. La resta es pot trobar en altres festivitats, no són exclusives de la festa que estem estudiant. De la part musical de totes les danses es va encarregar el gran mestre dolçainer Joan Blasco, desaparegut fa poc.

Cal recalcar que tot aquest procés i el seu posterior manteniment no haguera estat possible sense l'aparició del "Grup de Mecha", que posteriorment esdevindrà la "Associació d'Amics del Corpus". Des de 1977 fins a l'actualitat han anat afegint-se elements desapareguts, pareguent-se fins i tot a la processó que es pot contemplar a l'històric "Rotllo de la processó del Corpus" originari del primer quart del segle XIX i conservat al Arxiu Històric Municipal de València¹². A banda d'aquest document gràfic, al 1913, Fray T. Juaneda va realitzar unes aquarel·les inspirades en la processó del Corpus de 1800.

L'any 1990 es produeix un canvi important relacionat amb el calendari laboral, i es passa la cavalcada i la processó de dijous al diumenge, tenint en compte els setanta dies passat el Diumenge de Pasqua. Es manté la mateixa estructura tant en la processó com en la Cavalcada del Convit (com hem dit abans, semblant a la que es feia a finals del s.XVIII), així com en tots els actes relacionats amb la festivitat del Corpus a la ciutat de València. I, com a darrer exemple de recuperació, també es varen incloure elements nous com la construcció de dues noves roques: la Roca Mare de Déu dels Desamparats (1995) i la Roca del Sant Calze (1997).

10 Fermín Pardo havia obtingut cert prestigi dins de la investigació de la música popular valenciana gràcies a Maria Teresa Oller (músic, pedagoga i compositora) que li havia demanat formar part d'un equip d'investigació dedicat a recopilar músiques populars de les comarques de València i Castelló, que contava també amb la participació del músic i pedagog Salvador Seguí. Fermín Pardo accepta l'invitació i les seves gravacions (ara digitalitzades) es conserven a l'Arxiu Municipal de Requena.

11 Entrevista realitzada el passat 4 de gener 2016 a la seua casa de Requena

12 Del procés de recuperació de les danses parlarem més concretament al següent punt del treball.

2.2 Les danses i dansetes del Corpus

A continuació ens centrarem en l'aparició i evolució de les danses que són interpretades amb l'acompanyament de dolçaina i tabalet avui en dia, dins de la festivitat del Corpus de València. Analitzarem tot allò que representen i el que ens ha quedat actualment d'elles, ball per ball.

Els balls que s'interpreten en aquesta festa estan dividits en “danses” (interpretades per adults) i “dansetes” (interpretades per xiquetes i xiquets). Afirmar Chiner (2005: 16) que moltes de les danses que actualment es poden contemplar tenen el seu origen en els balls dels segles XV i XVI que s'interpretaven damunt de les roques. Segons els canvis socials i de pensament de l'època, es van afegir i eliminar danses. A excepció de la dansa de momos (precedent de la dansa de la Moma), amb un clar origen medieval del que més endavant parlarem, quasi tota la resta pertany a una “mentalitat barroca”, com és el cas de l'aparició dels nanos i gegants a partir del 1589 i de les danses “rurals” a començaments del s.XVII, la de “bastonets” o la de “gitanos o gitanes” (origen de la dansa de la Magrana). Arriba la Il·lustració i contagia a l'església d'un clar racionalisme. Un exemple d'això és la decisió que pren l'arquebisbe Mayoral de València d'eliminar els misteris damunt de les roques (1745). Aquest arquebisbe, també podria estar darrere dels canvis fets dins de les danses dels momos i dels gitanos. Continua Chiner explicant que a finals del s.XVIII es dona molt de protagonisme a les danses interpretades per xiquetes i xiquets, finançant-les el propi Ajuntament i no els gremis i congregacions religioses com es feia fins ara.

A partir de 1846 apareix altre auge de les dansetes infantils, degut a la supressió d'un gran nombre de congregacions religioses i gremis, i a la posterior reestructuració de les danses. D'aquesta manera, aparèixen per primer cop danses com les “poloneses” (posteriorment anomenades “arquets”) i les de “xiquets irlandesos i turcs” i més endavant entre 1851 i 1900 sorgiran danses de “mariners”, “pastorets”, “jardiners”, “hongaresos”, “grecs”, “xinesos”, “morets”,... Tal vegada, com a reflexe de l'arribada de músiques populars d'altres indrets del món que es produeix cap a finals del segle XIX.

Entrat el s.XX, com hem comentat al punt anterior del treball, comença una etapa de progressiva disminució i desaparició de moltes danses (fins i tot, desapareix la Cavalcada del Convit el 1970) fins que, com comentarem a continuació, arriba la recuperació del 77.

Segons Fermín Pardo i Salvador Seguí (1978: 9-10) la procedència profana de les danses és més que evident. Formen part del poble, tenen l'origen en els balls populars i tenen poca relació amb el significats dels misteris eucarístics o religiosos, tot i que sigui la mateixa església la principal promotora de la presència d'aquestes danses, amb la finalitat de fer participar la gent a la processó i controlar al poble.

Continuen Pardo i Seguí afirmant que la transformació de les danses fa que, lentament, el poble deixi d'encarregar-se de les danses i apareixen les figures dels mestres de ball (responsables de la preparació i de la selecció dels dansadors), provinents de tallers artesans i cuidant cada xicotet detall (fins i tot modificant les danses). D'aquesta manera aconseguen el seu manteniment fins a dates pròximes a la Guerra Civil Espanyola, essent els gremis els encarregats de dirigir tot allò relacionat amb les danses.

Posteriorment, i fins la recuperació de 1977, s'arriba a contractar persones sense cap mena de tècnica i la cura necessària per fer un "bon ball", com va passar amb el ball dels nanos. S'arriba a tal punt que algunes desapareixen, com la Moma o les dansetes, de les quals queden esquemes gràfics i melodies de dolçaina en partitures, o fins i tot en el cap dels dolçainers de l'època.

La conservació de partitures ha ajudat a tindre coneixement de l'existència de danses que molts especialistes desconeixien. És el cas de la recopilació feta per el jesuïta Mariano Baixauli i Biguer a principis del s.XX, en la qual reflexa les danses i tocs de la processó del Corpus de València transmesses pels germans Díaz, dolçainers que aprengueren aquestes melodies acompanyant al seu avi com a tabaleters. Aquesta col·lecció va ser trobada a l'arxiu del Col·legi de Jesuïtes de València en la dècada de 1970 per el pare Roberto Hurtado, organista de l'església de la Companyia de la mateixa ciutat i donada al músic Salvador Seguí. Es pot dir que aquest material descriu les melodies conegudes del Corpus de València uns 50 anys abans que el material del que es disposava de la mà de Joan Blasco, qui aporta el material a partir dels seus records personals, i concretament de les melodies de la Moma, els Nanos, els Cavallets, la Magrana i els Arquets. Aquestes tonades les va aprendre del seu mestre José Sanfeliu, i es van comparar amb la col·lecció de Baixauli. Algunes melodies són iguals però altres presenten algunes diferències evidents, com ho explicaré a continuació, probablement degudes a la llibertat interpretativa que tenien els intèrprets.

Aquesta recuperació de les danses, com ens confirmen els entrevistats Fermín Pardo, Salvador Mercado i Paco Blasco, va ser lenta. És a dir, al Corpus del 1977 no es varen interpretar totes les danses que ara podem contemplar, sinó que va començar un procés de lenta introducció que va durar diversos anys. Com veurem a continuació, una de les claus fonamentals van ser els esquemes gràfics oferits per algunes persones, on es podia saber com es feien les danses anteriorment. El 1977 es varen interpretar la Moma, el ball dels Nanos, els Cavallets, la Magrana, i els Arquets. En 1978 s'incorpora la dansa dels Pastorets, en 1984 la dansa de Llauradors i la dansa del Turcs, i l'última dansa en incorporar-se és el ball de Vetes de la localitat valenciana de Sueca.

En els primers anys de la recuperació, en acabar la cavalcada es representaven a un entaulat a la plaça de la Mare de Déu però en anar incorporant-se noves danses, per falta de temps es va eliminar aquest acte.

Durant molts anys, els balladors de les danses provenien del grup Alimara, i els xiquets per a les dansetes del Col·legi Públic Juan Esteve Muñoz d'Albal, on Fermín Pardo exercia com a mestre. Més endavant, Fermín Pardo deixa el càrrec de coordinador de les danses i dansetes que passa a mans del “Grup de Restauració” pel que fa a les danses, i de Mari Carmen Pardo i Juan Català pel que fa a les dansetes. A banda d'Alimara, participen al llarg dels anys i fins l'actualitat, diversos grups de folklore com “Arraïls”, “Aldarull”, “Arracades”, “El Forcat” o “Santa Bàrbara” i escoles de les localitats d'Albal, València i Requena.

Primerament parlarem del primer recull de danses, recuperades l'any 1977.

Dansa de la Moma i els momos

Com hem comentat abans, la importància de la Moma i dels seus intents de recuperació recauen en allò que representa. El seu significat litúrgic descriu la lluita entre la Virtut (la Moma), vestida de blanc tota tapada i inclosa la cara, contra els set pecats capitals (els momos), vestits de roig i negre, colors relacionats normalment amb el mal, el dimoni. Tots els dansaires, des de sempre han estat homes, fins i tot el personatge femení de la Moma.

Podem dir que és l'única dansa que segueix un guió concret, una història que té un principi i un final. Cada pas es un capítol d'una història que presenta a la Virtut com a la vencedora després de ser constantment tentada per cadascun dels set pecats capitals. Fins i tot, arriben a tancar-la en una gàbia i a escenificar una lluita entre els personatges de la dansa.

Segons Fermín Pardo i Salvador Seguí (1978:11), aquesta dansa és clarament “didàctic-religiosa” i pot ser que el seu origen es trobe en la “corrent moralitzadora i catequista de l'església dels segles XVI i XVII, ja que la cavalcada de la vespra data de 1615 i en aquesta època o a finals del segle XVI pot tindre origen la Dansa de la Moma”. Aquesta dansa va ser portada a terme per els gremis, concretament “els pelaires”, fins al s.XVII quan passa a encarregar-se'n la ciutat, segons afirma Moraleda (1992:39/2000:68), amb direcció d'un mestre de ball. Ens explica Chiner (2005:20) que el gremi dels pelaires la ballaven damunt de dos roques, la de *l'Infern* (actualment anomenada roca *diablera*) i la del *Juhí* (aquesta última retirada el 1964 per raons econòmiques), considerades *roques diablers*, ja que els momos hi estaven relacionats i vistos com a dimonis.

Seguint amb això, Antonio Atienza al seu article “La danza de la Moma del Corpus de Valencia” s'endinsa en aquest passat “demoníac” dels orígens de la Moma. Ja en el s.XVI els Misteris relacionats amb episodis demoníacs anaven acompanyats de balls, a mode de pantomima. Consta que els personatges coneguts actualment com a momos, eixien en aquestes danses simbolitzant el mal, representats com a dimonis, acompanyats d'altres personatges malèfics com Lucifer o la Diablesa, i d'instruments de percussió com tabals grans i xicotets. En el s.XVIII, coincidint amb una decadència econòmica que invadeix la ciutat de València, va quedar només una de les roques

“malèfiques”, la Diablera, restaurada en 1702. Per a ocultar el seu passat “demoníac” i com a gest de disculpa, els defensors de la Il·lustració afegiren a la roca un escrit en un dels seus costats: “records d'altres temps”.

Gràcies a l'existència d'una sèrie de documents escrits podem seguir parlant d'aquest passat curiós de la Moma. En quant a la dansa “diablera”, un document de 1685, “El Ceremonial”, escrit per el Jurat de la Ciutat Félix Cebriá, descriu l'existència de la dansa Diablera i, separada d'aquesta, de la dansa de momos. Gràcies a un altre document important, la llista de despeses de 1709, es pot observar que no es parla ja d'una dansa Diablera, sinó només de la dansa dels momos. Un altre document essencial és “Disertación Histórica” del cronista José Mariano Ortiz, datat de 1780, on parla d'una dansa protagonitzada per “la Virtud con los Siete Vicios significados en los siete Momos y la Moma”, encara que els protagonistes que donen nom a la dansa com a tal són els momos i, poc a poc, la Moma va agafant protagonisme. En aquesta època, pareix ser que la dansa dels momos i la Moma se simplifica, abandonant eixa plasticitat coreogràfica que caracteritzava tant l'anterior dansa dels momos. Aquesta rigidesa del ball, segons l'article d'Atienza, pot ser la causa de la seua “fossilització”, de manera que han pogut conservar-se esquemes que fan que ara es balle de manera més o menys semblant a aquella època. Tot i això, pareix ser que la Moma actual balla d'una forma més passiva que abans, sempre guiada per el momo que representa el pecat de la soberbia. La dansa va arribar a tal prestigi que, fora de la cavalcada i de la processó però sempre durant la festivitat del Corpus, famílies adinerades pagaven als dansaires per fer interpretacions privades de la mateixa.

A la segona meitat del segle XIX, comença la decadència de la dansa de la Moma. Un sector de la població cada vegada més gran, liderat per els propis diaris locals, comença a defensar una festivitat més puritana, segons explica Ariño (1988:426-428), perjudicant al ball de la moma per considerar-se part de la “mascarada” que es criticava. D'aquesta manera, l'any 1882 es va suprimir, encara que tornaria després. Segons Atienza (1995:16), en el s.XX la dansa deixa d'eixir, concretament en 1920. Reapareix el 1929 però torna a desaparèixer finalment en 1932, degut a l'ordre republicana de prohibir les processons fora de les esglésies.

La recuperació de l'any 1977, que s'ha comentat abans, va ser possible gràcies als esquemes coreogràfics que el mestre de ball Ramón Porta “pare” (després hi hagué un altre mestre de ball anomenat Porta, el seu fill) va donar al cronista Arenas Andújar (recordem que 37 anys abans, just quan va rebre aquests esquemes, el mateix Arenas Andújar va intentar tornar a la vida a la Moma però no va quallar la idea), amb descripcions de com s'interpretava anteriorment. Les primeres interpretacions de la Moma una vegada recuperada, varen correr a càrrec del grup de ball Alimara que dirigia, i actualment dirigeix, Salvador Mercado.

Musicalment, a la dansa de la Moma s'interpreten dos melodies clarament diferenciades pel seu tempo. La primera part (ballada seguint els passos típics de la jota) està així mateix dividida en dos temes (A i B) que es repeteixen conjuntament separats per un solo de tabalet amb el ritme propi d'aquesta dansa, tantes vegades com figures té el ball. La segona part s'interpreta només una vegada i acompanya l'última figura de la dansa anomenada “paloteado” que representa la última batalla entre el bé i el mal, on els pecats ho donen tot però ni encara així poden amb la Virtut, la qual al final colpeja al cap a cadascú amb el seu ceptre. Els momos s'agenollen i això simbolitza el triomf del bé contra les temptacions del dimoni.

Com hem comentat abans, després de la recuperació del 77 es va trobar una recopilació manuscrita per el jesuïta Baixauli de les partitures de les danses datada de principis del s.XX. En abril de 1999, coincidint amb l'exposició “La Llum de les Imatges” que es munta dins de la Catedral de València, es decideix rescatar les melodies de la Moma de Baixauli i interpretar-les en públic. La interpretació va anar a càrrec del “Grup de Restauració” dirigit per José Ángel Jesús-María, actual gestor cultural del Ajuntament de Requena. Del vestuari, curiosament reproduït, i d'arranjar les quatre melodies que apareixen, es varen encarregar María Victoria Liceras i Alejandro Blai respectivament. Com a curiositat, els vestits que actualment vesteixen a la Moma i als momos són els que es varen confeccionar per a aquesta interpretació del ball.



Moma i momos al Rotllo del Corpus¹³



La Moma en 2011¹⁴



La Moma i els momos segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda¹⁵

13 Les fotografies del Rotllo del Corpus del s.XIX estàn realitzades al pòster editat per l'Ajuntament de València a partir de l'estudi fet per Miguel Ángel Català (Ajuntament de València, 2003).

14 Les fotografies actuals varen ser realitzades per mi al 2011, excepte vetes de Sueca treta de <http://dancesalmogavers.blogspot.com.es>

Ball dels nanos i desfilada dels Gegants

Encara que són dos elements diferents dins de la festivitat, he volgut tractar-los conjuntament a l'hora de parlar de la seua aparició i evolució històrica perquè sempre han anat de la mà. Ens expliquen Seguí i Pardo (1978:19) que Nanos i Gegants són els únics que han arribat als nostres dies des de la seua aparició a finals del s.XVI.

Segons M^aÁngeles González Gudino (2005:223), en 1588 el Síndic de la ciutat Pere Dassio, resideix un temps en Madrid i coneix de primera mà la tradició de Gegants, així com la festivitat del Corpus de Toledo. Va comunicar la idea de traslladar aquesta comparsa a la festivitat local valenciana i es va acceptar, enviant al mestre Ferrando, especialista en ball i vestuari, per portar els coneixements. Essent el mateix Ferrando responsable d'ensenyar els passos fins el 1598, quan els confreres de la confraria de Sant Cristòfol (“els bastatxos”), responsables de realitzar serveis a la ciutat exigeixen com a recompensa fer-se càrrec de les dos comparses, privilegi que mantindran fins 1807, quan demanen augment de sou i se'ls denega. L'any següent van desfilars en la processó per primera vegada vuit Gegants i dos Nanos que es sumaren a la festa (encara que alguns comenten que la seua aparició és molt més antiga, a finals del s.XIV). Les quatre parelles de Gegants es mantenen actualment, encara que alguns dels originals han estat recanvis o substituïts. Els Nanos augmentaren a quatre (1659) i finalment a sis (1666).

A partir de l'aparició de la cavalcada del Convit, Gegants i Nanos participaven en la processó al principi, como preludi, i a més, els Nanos intepretaven el seu ball el dia anterior visitant les cases de les autoritats. En la processó, els Gegants, en fila india desfilaven al ritme d'una de les parts de la “Xàquera Vella” (recull de músiques populars valencianes) i els Nanos interpretaven el seu ball característic, ambdós a ritme de tabal i dolçaina. Més tard, aquests últims s'incorporen a les danses de la cavalcada del Convit. Els Nanos encara ballen però els Gegants ja no, degut a que es va anar desvirtuant tant la seua dansa que actualment es redueix a una simple desfilada, lluny del seu antic ball. Els dos grups representen l'adoració del món sencer cap a l'Eucaristia, representant als pobles d'Europa, Asia, Amèrica i Àfrica. Pareix ser que, al igual que els dansaires de la Moma, famílies riques contractaven els seus serveis perquè els hi les ballaren fora de la processó.

El ball dels Nanos consta de tres parelles mixtes de Nanos (antigament els dansaires eren tots homes, actualment són parelles mixtes): turcs (Asia), moros (Àfrica) i negres (Amèrica). Segons Fermín Pardo (2005:184), l'esquema per recuperar la dansa en 1977 el tenia Manuel Jesús-María Baselga que l'havia fet amb ajuda de Joan Blasco, amb l'intenció de que es puguera transmetre a

15 Tretes de www.facsimileFinder.com de les aquarel·les de F. T. Juaneda de 1913 inspirades en el Corpus de 1800.

noves generacions degut a la desvirtualització de la dansa a meitat del s.XX. Quan es va fer la recuperació aquesta dansa, la van ensenyar, i també ballar, els fills de Manuel Jesús-María, José i Manuel. Durant la recuperació es va decidir modificar el vestuari ja que el que portaven abans estava prou malmès. Des de 1977 fins l'actualitat, els dansaires porten vestits tradicionals valencians.

Musicalment, el ball té dos parts molt diferenciades. Una binaria més majestuosa i solemne, seguida d'un fandanguet que, segons els escrits de Baixauli, està tret del final de la Xàquera Vella. Els Nanos porten unes castanyoles molt grans que van marcant en el temps fort de cada compas, tant en la primera part com en la segona.



Els Nanos segons el Rotillo del Corpus



El ball dels Nanos en 2011



Els Nanos segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda

Parlem ara dels Gegants. Hem comentat que sempre s'ha mantingut el nombre de 8 parelles de Gegants però hi han hagut modificacions fins i tot s'han afegit de nous depenent ocasions especials. Entre els segles XVI i XIX consta que desfilen quatre parelles: una espanyola (la qual, com ja hem dit abans, canviava de vestuari segons la moda estival), una turca, una mora i una africana. Segons el Rotillo del Corpus de principis del s.XIX consten quatre parelles amb els noms de europea, turca, gitana i negra. Durant els anys 50 del passat segle els Gegants desapareixen, i tornen a eixir en la processó de la dècada dels 60. A partir de la recuperació, s'afegeixen gegants, concretament en 2002, quan la falla Na Jordana compleix 50 anys en secció especial i regala a la ciutat una parella de Gegants, “Els Valencians”, vestits amb robes tradicionals valencianes, i batejats com “Carmeleta i

Vicentico”. Aquest mateix any i amb motiu del 750 aniversari de l'entrada de Jaume I es construïren tres parelles més (una representant al rei conqueridor i a la seua parella Violant d'Hongria, una parella de jueus i altra de moros, representant la convivència de les tres cultures dins de València). La parella dels reis d'Aragó va desfilar a la processó del Corpus junt a “Carmeleta i Vicentico” i la resta de Gegants.



Les parelles europea i gitana segons el Rotllo del Corpus



Les parelles turca i la parella negra segons el Rotllo del Corpus



Els gegants “europeus”, “turcs”, “gitanos” i “negres” segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda



La parella “europea” en 2011



La parella “gitana” en 2011



La parella turca en 2011



La parella africana en 2011



“Carmeleta i Vicentico” en 2011

Dansa dels cavallets

Aquest tipus de danses es pot trobar també en pobles tant de la comarca castellonenca del Maestrat (pareix ser que tenen el seu origen en aquesta comarca al s.XVII) com de Catalunya o Mallorca (Felanitx). El seu oríge pot trobar-se en els moviments ornamentals que antigament a l'Edat mitjana es feien amb cavalls reals.

Actualment la dansa la interpreten 8 xiquets col·locats en dos files de 4, amb vestuari pròxim a la cultura àrab dins d'uns cavalls construïts amb cartró. Segons alguns estudiosos representen als patges acompanyants dels Reis Mags d'Orient i segons altres l'adoració del Santíssim Sacrament per infidels. Amb aquesta dansa es vol donar a entendre que també aquells que segueixen una altra religió donen fe i adoren al Santíssim Sacrament. Segons Manuel Arenas Andújar, en 1846 s'introdueixen aquests cavallets de cartró tal com els coneguem avui en dia. Abans eren d'altres materials com mimbre i el seu origen pot remuntar-se fins i tot als inicis de la cavalcada allà per el 1615.

Com a nota curiosa, l'any 1882, degut a les pressions fetes per part del diari local Diario Mercantil, la dansa dels cavallets va ser eliminada de la festa del Corpus. Explica Ariño que segons aquest periòdic «*hauria de desaparèixer “la parte de mascarada” de la festa, ja que les disfresses es prenen llibertats que vénen a ridiculitzar el paper que representaven, “el solemne acte religiós que tant respecte mereix”*» (Ariño, 1988: 427).

Per a la seua recuperació comptaren amb els records d'infància de Manuel Jesús-María Baselga quan observava els assajos del mestre responsable d'ensenyar aquesta dansa, i amb els coneixements de la seua evolució de Enrique Marzal, empleat en aquella època (1977) de Casa Insa (Tenda històrica de roba i costureria de València).

Musicalment, la dansa té tres parts, tres melodies que es van repetint amb estructura A-B-C tantes vegades com figures presenta la dansa i per acabar es reexposa el tema A acabant en nota llarga i redoble de tabalet. A València se la coneix també per el nom popular de “dansa dels morets”.



Dansa dels cavallets segons el Rotllo del Corpus



Dansa dels cavallets en 2011



Dansa dels cavallets segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda

Dansa de la magrana

Segons Chiner (2005:22) aquesta dansa és originària de les *danses de gitans o gitanes* que tingueren la seua aparició de manera ocasional dins de la festivitat del Corpus a principis del s.XVIII, i regularment a partir del últim terç del segle esmentat (pertany a la categoria de danses amb cintes col·locades a un pal).

No és l'única existent a l'Estat espanyol ja que és una modalitat freqüent dins dels balls populars imitant el fet de teixir. On més trobem aquest tipus de danses és al País Valencià. Un exemple molt característic és la “Dansa de Teixidores” de Forcall, localitat de l'Alt Maestrat castellonenc i trobem d'altres a pobles valencians com Algemesí, Ontinyent, Titaguas, Silla, Morella, Cofrentes o Alcúdia. Centrant-nos en la dansa de la magrana, hem de dir que aquesta té un significat especial i concret relacionat amb l'Eucaristia. Si abans eren els àrabs els que admiraven i es rendien al acte eucarístic, en aquest cas és el poble jueu.

El dansaires (que simbolitzen al poble jueu, encara que popularment se'ls nomena “gitanos” per el seu oríge i perquè fins al s.XIX representaven ser gitans), i el seu vestuari anomenat “calabrés” no coincideix amb tratges típics jueus. Van jugant amb les cintes trenant-les i destrenant-les fins que finalitzen amb una reverència al agenollar-se i a continuació obrint-se la magrana descobrint el Santíssim Sacrament.

Segons Moraleda (1992:61) i Chiner (2005:23) aquest acte reverencial obrint-se la magrana en grills es va afegir l'any 1985 quan la dansa la interpretaren joves del Grup Arraïls i no xiquets (quan es va recuperar l'any 1977, s'afegiren xiquets a la dansa perquè no hi havien prou adults) i varen decidir ajupir-se i modificar la magrana per a que la seua obertura fora possible. De fet, l'any 1977 la magrana no es va poder obrir i l'acte de la reverència va ser aportat per Enrique Marzal.

La melodia amb la qual es balla la dansa de la magrana té dos parts (A-B) que es van repetint al llarg del ball. La part A és quan els dansaires van trenant i destrenant les cintes, i la part B es quan estiren les cintes. La reverència del final és subratllada musicalment per un calderó després de l'última frase de la part B.



*Dansa de la magrana segons el Rotllo
del Corpus*



Dansa de la magrana en 2011

Dansa dels arquets

Aquesta dansa es representa per primera vegada en la festivitat del Corpus l'any 1846. Anomenada també dansa de poloneses (segons l'historiador valencià Vicent Boix Ball dels pastorets), simbolitza l'alegria per la participació dels llauradors en la processó del Corpus (Chiner, 2005:23 i Moraleda, 2000:70). És ballada per vuit xiquetes amb arquets que creuen i descreuen entre elles al ritme del tabal i la dolçaina.

Segons Fermín Pardo i Salvador Seguí, tot apunta que anteriorment aquestes xiquetes eren guiades per una altra que feia el paper de reina, detall perdut a les últimes versions del ball.

Pel que fa a la seua recuperació, Fermín Pardo i Salvador Mercado ens van explicar que varen conèixer els pasos de la dansa quan formaren part del grup de danses de Secció Femenina i assistiren a concursos que es feien al Teatre Principal de València podent veure com les xiquetes interpretaven aquesta dansa.

La música es compon de dos parts (A-B) que es van repetint tantes vegades com pasos té la dansa fins que s'arriba al final i es fa un ritardando per acabar.



*Comparsa de la dansa dels arquets segons
el Rotllo del Corpus*



Dansa dels arquets en 2011

Els pastorets (1978)

Segons ens va explicar Fermín Pardo, la recuperació del 77 va donar pas a una progressiva incorporació d'altres danses, que ara tenen la mateixa importància de les anteriors. Seguint l'ordre cronològic de la seva aparició, les comentarem en les pàgines següents, començant per Els Pastorets.

Com ja hem comentat abans, l'aparició del recull manuscrit del jesuïta Baixauli és molt important ja que confirma les semblances de moltes de les melodies recuperades, però també hi apareixen d'altres desconegudes. És el cas de la partitura dels “cavallets”. Al manuscrit de Baixauli, la melodia no té res a veure amb la cançó que es coneixia fins ara. I la melodia que Joan Blasco va atribuir segons el seu record a aquesta dansa, se semblava (encara que amb alguns variants) a la manuscrita “dansa de pastorets”. Aleshores, apareguda una nova melodia (que com totes les altres varen ser recopilades en 1978 en el Número 1 de “Cuadernos de Música Folklórica Valenciana” per Salvador Seguí i Fermín Pardo) es va considerar, per part dels encarregats en la recuperació de les danses, crear en l'actualitat una “nova dansa de pastorets”. Dic nova perquè en aquella època no es tenia informació escrita ni presencial de cap persona que es recordara de com es ballava aquesta dansa. Així doncs l'equip va agafar altres esquemes de danses conservades o recuperades afegint el peculiar “colpeig” dels garrots típics dels pastors que els xiquets fan xocar en terra, i també entre ells.

La melodia està dividida en dos parts (A-B) que es van tocant a repetidament una darrere l'altra a mesura que els dansaires van fent les set figures diferents de les que es compona la dansa acabant en la posició inicial i musicalment amb un calderó.



Dansa de pastorets en 2011



Dansa de pastorets segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda

Dansa de llauradors (1985)

Aquesta dansa apareix reflectida en l'anomenat "Rotllo del Corpus" que data de principis del s.XIX, fonamental per conèixer el vestuari dels dansaires. Per a la coreografia, s'estructura en dos quadres per a la execució de cadascuna de les figures, característics en altres danses valencianes rituals i processonals o en algunes danses de carrer (Pardo, 2005:188). L'element de la pandereta que cada xiquet porta a les seues mans juga un paper important fent sonar les sonalles.

Musicalment el material s'agafa del manuscrit del pare Baixauli i consta de dos parts (A-B) que es repeteixen constantment d'acord a les figures que té la dansa fins arribar al final i acabar en un ritardando seguit d'un calderó.



*Possible referència a la dansa de llauradors
en el Rotllo del Corpus*



La dansa de llauradors en 2011

Dansa de turcs (1985)

Per a la creació de la coreografia d'aquesta dansa, segons conta Fermín Pardo (2005:188), es tenia coneixement de l'ús d'espasses. Açò, va ajudar a l'hora de fer la coreografia i tindre l'espasa com a element decoratiu, i també com a part dels passos del ball, jugant amb el seu xoc, figura bàsica de les anomenades danses guerreres. Els xiquets s'agrupen per parelles formant una creu imaginària entre les parelles que dansen.

Les dos melodies que van repetint-se al llarg de la dansa varen ser descobertes, al igual que les anteriors dues danses, a la recopilació de Baixauli i mantenen mateixa estructura musical que totes les anteriors: dos melodies que es repeteixen fins al final del ball acabant en ritardando i calderó final.



*Possible referència a la dansa del turcs
en el Rotllo del Corpus*



La dansa de turcs en l'actualitat

Ball de vetes de Sueca

A banda de les danses recuperades, l'any 1983 alumnes del col·legi Soto Micó de València preparen i interpreten dues danses típiques d'altres localitats: la dansa guerrera de Titagües i el ball de vetes de Sueca. La primera s'ha interpretat poques vegades, i la segona continua ballant-se en l'actualitat i, com la seua música entra dins de la investigació que estem realitzant, la descrivim a continuació.

Dins de la seua interpretació a la cavalcada, són xiquets els dansaires i la ballen a un ritme ràpid formant dues files paral·leles i agafant les vetes (una per parella) pels seus extrems pels citats balladors.

En Sueca es balla més lenta i tant en aquest poble com en altres podem veure-la ballada tant per xiquets i xiquetes com per persones adultes. Abans, la dansa es ballava obligatòriament per homes. Segons expliquen Fermín Pardo i Jose A. Jesús-María en l'article “Las danzas rituales y procesionales en la Ribera del Júcar”:

«En Sueca se conservaron, hasta los años de posguerra , el conjunto de las que se interpretaban en honor de la Virgen de Sales para su procesión. Según datos que figuran en el archivo de Sección Femenina de Valencia se ejecutaban la danza dels arquets, ball de vetes (danza de cintas sin palo), danza de les espases y el torneo (tornejants). De estas cuatro danzas hemos visto interpretar a danzantes de Sueca la llamada de les vetes»

La melodia està composta per un tema curt que es va repetint seguint els passos del ball trenant-se les vetes fins que es destrenen i salude, finalitzant amb un calderó.



Ball de vetes a Sueca en 2009



Ball de vetes al Corpus de València en 2011

La Degolla

A continuació parlarem d'un element molt particular de la cavalcada del Convit que no és una dansa però que va acompanyat de dolçaina i tabal: La Degolla. La melodia que l'acompanya ha sigut també objecte d'investigació per a aquest treball.

Suposa junt a la Moma un dels referents de la Cavalcada del Convit. Com hem comentat abans, aquest acte és una caricatura dels fets bíblics relacionats amb la decisió del rei Herodes d'assasinar cada xiquet per tal de poder desfer-se del xiquet Jesús i pertanyia en els seus inicis al final del misteri "La fugida d'Egipte" realitzat en l'esmentada cavalcada. Després es va separar del misteri i va adquirir autonomia i identitat pròpia fins al fet que popularment a la cavalcada se l'anomenava entre d'altres noms, La Degolla. Aquesta part de la festa no sempre ha estat acceptada per la societat ja que moltes ocasions els protagonistes s'excedien a l'hora d'interpretar el seu paper. Fins i tot explica Ariño (1988:406):

«[...] en 1785, l'escrivà de Cambra de la Reial Sala del Crim es presentà a la Ciutat per prohibir l'eixida de la Degolla. La Ciutat al·legà que el poble ama i agrada aquesta antiguitat i pràctica. Davant la situació creada, el Governador acordà que fos permesa la seua eixida "sin llevar la cara cubierta, ni palos y que los empleados en la degolla no llevaran cuchillos»

Des de finals del s.XVIII la classe burgesa va ser un clar oponent argumentant que la considerava com un acte "carnavalesc i primitiu". I a la segona meitat del s.XIX la burgesia va agafant més poder municipal apropant-se als ajuntaments i sumant poder, limitant l'acte de la Degolla o fins al punt d'eliminar-lo de la festa. Fins i tot, com hem comentat quan parlaven de la Moma, diaris locals donen suport a aquesta acció, citant-la de "costum bàrbara, impròpia d'una ciutat com València" (Ariño, 1988:418-419).

Continua Ariño afirmant que tan forta va ser la pressió que, en 1880, es va substituir per una "ridícula comparsa". Torna a eixir en 1884 fins 1886 quan es suprimeix, tornant en 1887, i així constantment fins que desapareixerà.

Actualment els "perillanes o "sarjants", tal com s'anomena el cronista de la ciutat del s.XIX Vicent Boix, van vestits amb una casaca pareguda a un sac de creïlles, un antifaç i fulles de plàstic i porten un garrot de cartró que sustueix a l'antic de pergamí, fent com que colpejen a la gent però d'una manera inofensiva i repartint caramels (a finals del segle XIX el gremi dels moliners era característic per repartir carmels). Al finalitzar la cercavila té lloc la considerada com a tradicional però no tan antiga "poalà". Els veïns del carrer Avellanes engalanen la via amb poals que uneixen els edificis per assabentar que tindrà lloc aquest esdeveniment. Els suposats soldats passen per eixe carrer que prompte s'inunda d'aigua. Molta gent durant la cavalcada espera aquest moment.

La “poalà” té el seu oríge en la dècada dels 80 quan degut al excésiu calor d'un dels anys (recordem que té lloc a principis de juny, finals de maig) va fer que els “soldats” demanaren aigua als veïns que estaven als balcons de les cases, els quals obeïren tranquil·lament convertint-se a hores d'ara en una part molt important dins de la festivitat del Corpus.

Un toc de dolçaina en estil lliure però acompanyat del ritme de la Moma al tabal, reconeix que s'aproxima la Degolla, unit al colpeig dels garrots en terra.



La Degolla segons el Rotllo del Corpus



La Degolla segons les aquarel·les de Fray T. Juaneda



Amb mon pare, preparat per La Degolla

Actualment i seguint l'estel del seu pare, el recentment desaparegut Joan Blasco, el dolçainer i percussionista Paco Blasco s'encarrega de la part musical de les danses. El mateix Blasco ens comenta que avui en dia dins de la Cavalcada del Convit els Nanos obren l'apartat de les danses seguida de la Moma i la Magrana. A continuació és el torn de les dansetes que mai tenen un ordre fixe. Al final de la cavalcada té lloc la Degolla. A la vesprada a la processó ixen els Gegants i seguidament tornen a aparèixer la Magrana, els Nanos i finalment la Moma.

3. ARRANJAMENTS MUSICALS

3.1 *Selecció del material musical*

Com a pas previ per a la preparació del repertori del meu concert final, vaig recopilar un conjunt de materials documentals. A més de les partitures de les danses, també exemples d'àudio i vídeos, sobretot aquells que foren més recents perquè volia conèixer i utilitzar les melodies i ritmes de les danses que s'interpreten actualment.

La meua primera parada d'aquest interessant viatge va ser gairebé fa un any a la seu de l'associació “Amics del Corpus” de València, on hi vaig anar per demanar informacions sobre els documents que podien conservar. Allà, em donaren un cd-dvd fet per l'Associació Cultural de Músics i Balladors de les danses del Corpus a València, editat en 2010. Aquest material va ser molt útil i vaig poder fer-me una primera idea de les característiques principals de totes les melodies de les danses del Corpus, ja que només coneixia bé la Moma i els Nanos. A més, vaig tindre la sort que ma mare, quan estudiava dansa al conservatori de València, va fer un treball al voltant de les danses del Corpus i em va proporcionar el llibre de partitures de Fermín Pardo i Salvador Seguí (que inclou les partitures estàndard que ja coneixia i també la transcripció de les notacions del manuscrit de Baixauli, que em va permetre tenir més materials al meu abast) i el llibre d'Antonio Ariño. També mon pare em va ajudar deixant-me un parell de llibres informatius sobre la música i la història de la festivitat que conserven a la biblioteca de l'escola on treballa. Així que abans de l'estiu passat ja tenia una bona base d'informacions per a desenvolupar, en els mesos següents, el concert i el treball final de grau.

A més, cal afegir que el pare de la meua parella és dolçainer i, parlant amb ell del meu interès sobre el Corpus, em va comentar que el seu professor era Paco Blasco. Això va facilitar que a l'octubre passat pogués reunir-me amb Paco Blasco que, a més d'entrevistar-lo, em va proporcionar noves partitures, àudios i detalls molt importants sobre les músiques del Corpus que em van ser molt útils per a la investigació.

Així que amb tot el material musical recopilat¹⁶ em vaig posar a estudiar i vaig començar els arranjaments de les melodies de les danses del Corpus de València, en particular aquelles interpretades en la cavalcada del Convit pel matí i en la processó de la vesprada.¹⁷

16 En aquest procés no vaig incloure els vídeos aficionats que es poden trobar en YouTube perquè solen ser d'una qualitat dubtosa.

17 En el procés d'estudi d'aquests materials, vaig trobar diferències entre la notació dels ritmes d'algunes danses i la seua interpretació en els enregistraments. Vaig decidir que, davant de qualsevol dubte, prioritzava la interpretació actual.

3.2 Anàlisi dels arranjaments

A continuació parlarem dels arranjaments de les peces que es presentaran el 28 de maig de 2016 en el concert final, amb detalls sobre les característiques musicals, el procediment i les motivacions que he seguit per a la seua elaboració.

Vull agrair als meus companys de viatge Pau Barberà (acordió diatònic i trompa), Xus Belda (percussions), Toni Fort (saxo soprà, *moxeño* i *bansouri*), Sandra Monfort (guitarra clàssica i xicoteta percussió), Ramon Regada (baix elèctric) i Pau Vidal (flauta travessera), que formen el conjunt que donarà vida als següents arranjaments, per ajudar-me en els assajos i donar-me idees per millorar els temes.

Arquets

Aquest tema és un dels millors exemples que tinc per a descriure com al principi tenia una idea i com es va anar convertint en una altra. Això sí, sense perdre dos dels caràcters que volia transmetre: solemnitat i festa. La melodia original em transmetia sentiments diversos: majestuositat i solemnitat, però també alegria. Uns caràcters que volia conservar a l'arranjament, tot i que en un principi només pensava en quelcom solemne, a tempo lent.

Pel que fa al tractament de les melodies de la dansa, era una qüestió que més o menys tenia clara des d'un principi. La primera melodia (A) la imaginava en modo menor i passant després a mode major, com l'original. Tot això dins d'un estil musical brasiler que a mi m'apassiona, el *maracatú*.

El *maracatú* pertany a la zona nord-est del Brasil, principalment Pernambuco i Ceará, i és molt característic per els instruments de percussió que juntament amb la veu arriben a un potent clímax. Existeixen tres tipus de *maracatú*, diferents els uns dels altres: *Maracatú de Naçao o de Baque Virado* (Pernambuco, majoritàriament en les ciutats de Recife i Olinda), *Maracatú Cearense* (versió del *maracatú de Naçao* dins de la ciutat de Fortaleza, abans Ceará, que va arribar en 1936) i *Maracatú Rural* (té els seus arrels en l'interior de Pernambuco i es desenvolupa a principis del S.XX com una fusió de les formes pre-existents de la festivitat del *Carnaval*).

Per això, junt al meu professor de percussió moderna Dani Forcada, vaig començar a investigar profundament dins d'aquest estil, més enllà de tot allò que coneixia. Em vaig centrar en patrons d'*alfaia* i *caixa* que eren els instruments que volia incloure, i concretament dins dels estils *Maracatú de Naçao* i *Maracatú Cearense*.

Una vegada tenia la informació rítmica i els patrons de *maracatú* escollits, vaig començar a elaborar l'estructura del tema. Vaig estar provant repetidament la melodia "A" en menor i creixent d'intensitat, però no m'acabava d'agradar. Vaig tindre la idea de seguir amb el "color brasiler" i fer una primera part amb un *groove* molt menys carregat rítmicament que el *maracatú*, que deixaria per

a una segona part. Així que vaig allargar la melodia “A” interpretada en mode menor per el baix junt a uns elements rítmics brasilers que fusionen la *bossa nova* (amb *shaker* i triangle) amb un element rítmic típic del *samba de roda*, fet per un *jam block* com a coixí a la melodia sumat a acords interpretats amb l'acordió i amb uns contracants homofònics per part de la flauta travessera i el *moxeño*. Tot això congenia molt bé amb un motiu fet per la guitarra, tret de la melodia “B” del tema original dels arquets. Quan aquesta part va estar feta, se'm va ocórrer precedir-la d'una cadenza de guitarra en la tonalitat de La menor, tonalitat principal del arranjament, i que li donava el caràcter solemne que estava buscant des d'un principi.

Encara volia incloure la melodia “A” original sobre un ritme de *maracatú*, així que vaig compondre una part exclusivament de percussió amb *alfaia*, tabalet i *agogó*, tret del *Maracatú Cearense* i del *Maracatú de Nação* com a enllaç, recollint una sèrie de patrons d'alfaia prèviament investigats com són *Baque Imalê* i *Parada*, i amb el *virada*, típic del *Maracatú de Nação*.

Després d'aquest episodi, i abans de presentar la melodia “A” en mode major, com en l'original, vaig tindre la idea de seguir amb la melodia en menor allargada i modificant-la afegint fragments de meua composició, tot acompanyat amb el patró rítmic *Baque de Marcação*. La transició de La menor a La Major la vaig preparar amb un pont protagonitzat harmònicament per l'acordió i un *break* típic de la *Nação Porto Rico* amb l'*alfaia* i el tabalet. Així arribem a la part final, on es deixa la solemnitat anterior per buscar una sensació alegre i festiva, incitant al ball. Al començament, la melodia original la porta la flauta travessera i, rítmicament, se'm va ocórrer emprar per a l'*alfaia* els patrons de *Coco de Maracatú* junt amb un patró per al tabalet que congeniara bé.

Seguint amb la part melòdica, quan arribem a la secció “B” per primera vegada l'allargue al final per respirar i enllaçant amb la melodia “C”, deixant a soles tant a la flauta com al *moxeño* que l'acompanya amb una segona veu. En aquest moment, i per tal que tinguera més força el final, vaig decidir repetir la melodia “A” amb flauta i tabalet per a després crear una gran massa sonora amb tot el grup i amb la percussió que toca el *Baque Martelo*. Volia transmetre al públic una sensació de final de peça típic però amb un *break* final peculiar, on aprofitaria la meua experiència com a formador de batucades, dissenyant dos grups, un greu (baix i percussió) i altre agut (flauta, *moxeño*, acordió i guitarra) que es pregunten i es contesten breument.

Degolla2

L'arranjament d'aquesta peça la vaig fer com a projecte final de l'assignatura de Composició de la Música Moderna II, que vaig cursar el primer quadrimestre d'aquest curs amb Joan Sanmartí. Li vaig comentar si podia utilitzar la melodia de dolçaina que s'interpreta durant la Degolla com a punt de partida pel meu treball. Joan em va donar el seu vist i plau, amb la condició que devien aparèixer quatre veus de vents a l'arranjament. Posteriorment, i de cara al meu concert final, vaig reduir-les a

tres vents i vaig fer xicotets canvis en el set de percussió per aconseguir el mateix *groove* amb dos percussionistes (a la primera versió i al fer-lo tot amb ordinador vaig incloure més instruments de percussió).

La principal motivació del tema era endinsar-me dins l'origen de l'acte de la Degolla, imaginar-me com sonaria eixe toc de dolçaina que avisa de l'arribada dels soldats d'Herodes, interpretat per una fanfàrria, i com va començar a representar-se, satíricament, per els carrers de València. Per això el joc amb tonalitats menors (que represente els soldats que han de complir l'ordre sanguinària) i majors (la Degolla com la coneguem en l'actualitat, ple de rialles, caramels i aigua).

Pel que fa a la sonoritat que volia aconseguir vaig decidir incloure una trompa en el trio de vents fent la veu més baixa, emprant un registre mig-greu i donant-li profunditat a la peça així com majestuositat.

Arribat a aquest punt he d'afegir que un altre element motivador i que volia transmetre en aquesta peça era la sonoritat de vents de banda de música, en homenatge als meus inicis com a músic dins d'una associació musical de barri, formant-me en una banda i compartir en ella molts episodis que sempre recordaré.

Centrant-nos en com s'estructura *Degolla2*, tot comença amb uns efectes d'aigua recordant a la "poalà" (comentada quan parlàvem al punt 2.2 de la història de la Degolla), que es fusionen amb una cadència de flauta travessera emulant el toc de dolçaina que acompanya aquest acte en la Cavalcada del Convit. Després comença la introducció del tema amb un groove en 7/4 de *zabumba* i *timbau*, instruments típics de la música brasilera però que aquí es troben en un estil no habitual per ells. En quant al perquè d'aquest compàs, buscava per a la presentació del tema un compàs d'amalgama i vaig estar provant diversos patrons en 5/4 i 7/4. Finalment em vaig quedar amb aquest últim per el resultat que em proporcionava.

Presentada la rítmica del tema, la introducció melòdica i harmònica van a càrrec del baix i la guitarra que finalitza en un break que ens transporta directament al motiu principal de la peça que presenta primer la flauta en la tonalitat de Fa menor, i després el saxo soprà en Si bemoll Major, canviant el color harmònic però no les notes de la melodia. Aquí cal destacar l'ostinato de la guitarra que esdevé més rítmic que melòdic.

Acabada aquesta part, canviem d'estil completament i es ací quan vull fer l'homenatge a la música de carrer de banda, amb un patró de marxa mora, i amb una melodia modal lidia en Sib. Tenia molt clar que volia incloure solos i, pensant en el concert final, m'atreia molt crear un *groove funky* ballable còmode per als solistes. Primer vaig crear la part dels acompanyaments dels solos, amb un funky típic de *samba-funk*, un estil que m'agrada molt, inspirant-me en el grup brasiler Monobloco. Més tard, quan vaig presentar aquesta part a en Dani Forcada, em va proposar donar-li un gir i adaptar a la *zabumba* un patró de *bombo criollo cubà* típic del gènere musical *mozambique*, junt a

un patró de *conga folklòrica* propi del *redoblant*, que en aquest cas l'adaptaríem al tabalet. Va funcionar molt bé, i també vaig canviar el primer baix que tenia compostat més *funky* i fer un ritme basat en la *conga* (tambor greu propi del gènere *conga folklòrica*).

Feta la part dels solos amb els seus corresponents *backgrounds*, vaig compondre l'enllaç amb la marxa mora, creant tensió amb el baix i guitarra i mantenint la melodia anterior en els vents. Aquesta tensió la vaig voler crear després de la part dels solos, altre cop en 7/4, per enllaçar amb la reexposició del tema.

En un principi el tema acabava amb la reexposició però pensant en el concert, vaig decidir fer una part de solos de percussió trencant la reexposició i deixant la seua última part com a coda després dels solos. L'estructura d'aquests està fet de manera que es va reduint: primer 4 compassos per instrument, després 2 i finalment 1, seguit d'un *break* que enganxa amb la coda final protagonitzada per l'última part del tema i una modulació a Fa Major (fent desaparèixer totes les ombres de la cruel història de la Degolla i donant-li un aire més alegre, simulant aquesta representació irònica actual), liderada per la flauta travessera que ens torna a recordar el toc de dolçaina, ara ja com l'original melòdicament parlant, però amb unes línies harmòniques no tan netes com la melodia que ens tornen de nou al mode menor. Tot això, vol simbolitzar el passat “obscur” de l'acte de la Degolla i els problemes que va tindre amb les prohibicions al llarg de la història motivades perquè sovint els protagonistes es passaven interpretant els seus personatges.

Cançó de la Terra

La següent peça recull melodies de tres danses: Cavallets, Pastorets i Llauradors. Com són tres elements molt arrelats a la Terra i a la seua cura, manteniment i respecte, vaig decidir posar-li aquest nom.

La sensació que vull transmetre en la primera part del tema és totalment contrària al material original que és molt marcat amb subdivisió binària. La idea és crear un ambient de tranquil·litat amb una melodia suau i dolça que va viatjant, creant un ambient íntim. Aquesta idea és introduïda per el baix amb una cadència inspirant-se en l'himne espiritual “Amazing Grace” de John Newton, agafant a continuació la melodia de la primera part de la Dansa dels Cavallets, allargant-la, per a deixar pas al caixó afroperuà al ritme d'un *landó* inspirat en les cançons de la cantant afroperuana Susana Baca.

El *landó* segons alguns experts pot vindre del anomenat “folklore negro” que aporten els esclaus africans procedents d'Angola quan arriben al Perú acompanyant al conqueridor extremeny Francisco Pizarro. Cap la possibilitat de que vinga del ball africà anomenat *lundú* (en altres llocs es diu també *londú*, *landú* o *lundun*), i es caracteritza per ser una recreació pantomímica de l'acte sexual entre dos persones finalitzant amb un moviment en el que s'ajunten i es colpegen les pelvis

dels dansaires. Musicalment parlant, les fonts més antigues de partitures de *landó* daten de finals del S.XIX i principis del S.XX. Es consideren “Toro Mata” i “Zamba Malató” com a les primeres cançons que coneguts compositors de música tradicional afro-peruana com Chabuca Granda i Andrés Soto agafen com a base per a l'elaboració del gènere musical.

Tornant al anàlisi de la peça, després de la introducció de la base rítmica, entra el *bansouri* amb un arranjament en compàs de 12/8 de la segona melodia de la Dansa dels Cavallets. Descansa un moment i es torna a agafar amb una nova melodia tretada de la Dansa de Llauradors seguida d'un solo sobre la base de *landó* per a reexposar de nou el tema de la Dansa dels Cavallets.

Acaba ací la primera part del tema i ara té lloc un interludi amb un patró de baix canviat però amb mateix *groove* de *landó* sobre el que se elabora un solo de caixó afro-peruà, agafant-se de nou a un patró juntament amb el baix accelerant i enganxant amb l'última part de la peça, un *festejo*.

El *festejo* és originàriament, al igual que el *landó*, una dansa d'ordre eròtico-festiva que va donar lloc a altres danses com l'*alcatraz* o el *ingà*. També va ser portada al Perú de la mà d'esclaus africans procedents del Congo, Angola i Moçambic al segle XVII. Algunes veus expertes defensen que aquest ball va desaparèixer i que pareix ser que per l'any 1949, don Porfirio Vásquez combina passos de dos balls com són el *son de los diablos* i la *resbalosa* per donar forma al *festejo*, el qual s'ensenyaria a partir d'eixe moment en escoles i acadèmies de ball. Actualment aquests passos tenen menys importància, tenint més presència aquells amb un contingut més eròtic.

La segona part de la Cançó de la Terra comença a ritme de *festejo* amb el caixó i la melodia que agafem ara és la principal de la Dansa dels Pastorets que en un principi enllaçava amb la segona part de la Dansa dels Llauradors i s'acabava la peça, però quan la varem assajar per primera vegada, Toni Fort em va proposar allargar el final, fent els dos temes i després emprar un solo de caixó com a pont per anar a la coda final, ja que si no, es feia curt el nou material presentat per al *festejo*.

Blanca i l'Illa dels Gegants

Arribem ara al tema que per a mi té més càrrega emocional. És un arranjament molt especial perquè la protagonista de la història que vull descriure amb aquesta peça és la meua germana Blanca.

Primer de tot, he de comentar que fa cinc anys vaig compondre una obra, “Blanca” per a vibràfon, marimba i sons gravats per la meua germana amb motiu del seu cinquè aniversari. Ara, cinc anys després, reprene part del material per a utilitzar-la com a peça d'un trencaclosques que dona forma a un conte meu creat per l'ocasió: “Blanca i l'Illa dels Gegants”.

Així que primer explicaré la història que vaig escriure per desenvolupar aquella composició i després parlaré del material musical escollit i arranjat:

«Blanca es troba al seu llit, recent acabat el seu llibre preferit i apaga la llum per endinsar-se en un somni profund. De cop, un soroll la desperta. Mira al seu voltant i no reconeix res del que pot veure. Està envoltada de plantes i torna a sentir el soroll d'abans, com d'ones colpejant en una roca però només veu plantes. S'alça i comença a apartar fulles i fulles fins que de sobte veu de lluny unes figures monstruoses caminant pacientment per la vorera d'una platja, ara pot relacionar el soroll d'abans. Es troba en un lloc misteriós envoltat per aigua i habitat per uns éssers gegantescos, passegen i passegen vorera amunt i vorera avall com vigilant el seu territori però de manera tranquil·la.

Blanca sempre ha tingut por d'allò desconegut i mai ha arribat a enfrontar-se. Ara, no tenia res a perdre, acabava de complir 10 anys i es trobava amb la força necessària per donar un pas endavant i conèixer noves criatures. Tota valenta, s'endinsa en la platja paradisiàca i es planta davant d'un dels gegants, el qual es para i la mira amb un somriure. La resta detenen el seu pas i s'apropen formant un cercle al voltant d'ella. Blanca sent com totes les seues pors tornen dins d'ella i una gota de suor viatja per la seua galta pensant que no havia sigut bona idea donar eixe pas endavant. Volia tornar al bosc i encollir-se i desitjar que tot desapareguera i tornar al seu llit, a la seua casa.

De sobte, un gegant comença a parlar amb una veu greu, tan greu que Blanca no pot entendre res, però poc a poc es va habituant al timbre del monstre i acaba comprenent les seues paraules. Els gegants li mostren un vaixell molt xicotet, només cap una persona, i li comenten que si l'agafa tornarà a casa. Li diuen que pot agafar-lo si vol però que si ho fa no es llevarà les pors de damunt, continuarà la seua vida però aquella por que apareix alguna vegada tornarà al llarg dels anys.

Blanca els respon que ella vol acabar amb la por que l'envolta. Aleshores, comença a sonar una melodia interpretada com per un instrument paregut a una marimba, acompanyada d'uns tambors, tot sona molt primitiu i els gegants la conviden a ballar “la dansa del deixar de fer i començar a ser”. Blanca de seguida es llança a ballar amb ells i cada pas que dona, cada gir que fa, se sent més segura de si mateixa, amb ganes d'enfrontar-se a allò desconegut, perquè sap que es pot lluitar amb la por; i cada vegada sentir-se més forta de si mateixa, preparada per a tot allò que li puga ocórrer, agafant eixe somriure que caracteritza als gegants, per a combatre les adversitats.

Acaba la música i els gegants la conviden a agafar el vaixell per tornar a casa, sabent que sempre es trobarà amb pors tant d'ella com de persones que la envolten però ara ja sap el que fer, té una melodia i un ball al cap com a arma i lo més important, ha aconseguit el somriure dels gegants...»

“Blanca i l'Illa dels Gegants” està composada per a duo de marimba les dos primeres parts i per a duo de marimba i tambors *batá* la tercera part.

La primera part està relacionada amb la presentació de la protagonista i a les seues reaccions davant el nou lloc on es troba, amb un material tret de la peça “Blanca” composta fa cinc anys.

La següent descriu als gegants i la conversa que mantenen amb Blanca, agafant el material de la “Marxa de Processó” d'Enric Gironés, fent un homenatge als corals de J.S. Bach.

L'última part de l'obra representa la dansa que es balla al conte i la marxa a casa en el vaixell, arrançant la melodia que actualment s'interpreta a la processó del Corpus quan desfilen els Gegants, tret de conjunt de melodies populars valencianes anomenat Xàquera vella. Ací, la marimba és acompanyada amb els tambors *batá* a ritme del patró *Obatalá*. Buscava un so primitiu i màgic a la vegada i aquest patró m'aporta el que volia transmetre.

Dansa dels Infidels

Aquest tema està compost partint del Ball de Vetes de Sueca, el Ball dels Nanos i la Dansa de Turcs. Té tres parts clarament diferenciades, amb tres grooves totalment diferents.

El primer episodi que està inspirat en la melodia del Ball de Vetes, comença amb una introducció lliure sense compàs on la flauta lidera una línia melòdica agafada de la primera part d'aquesta, buscant un ambient relaxant i tranquil, passant de sobte a un groove molt marcat en 5/4 on vull construir un clima contrapuntístic amb tot el conjunt instrumental que es va repetint moltes vegades, inspirat en allò que m'inspira el ball al que faig referència que va repetint-se i repetint-se i les vetes es van enllaçant entre elles. Quan entra la guitarra com a últim element es quan es recorda literalment el tema de la dansa de Sueca. I quan estan tots els elements posats (les vetes s'enllacen), els instruments de percussió comencen a distanciar-se, a dibuixar altres figures (les que es van crear amb les vetes i els seus creuaments) fins finalment trobar-se tots en un acord final (les vetes tornen al seu lloc separades les unes de les altres).

Una cadència de *pandeiro* connecta amb el segon episodi intentant plasmar clarament la melodia de la primera del Ball dels Nanos i un ambient alegre en mode major.

Cal dir que la melodia original està escrita en 2/4 per a dolçaina encara que quan es senc en directe, sembla un 7/8 i un 4/4. Per això, he volgut deixar la melodia tal qual s'interpreta però tota en 7/8, i que inclou un element tímbric peculiar d'aquesta dansa com és el de las castanyoles grans que els balladors toquen, simulant-lo amb una caixa xinesa grossa.

Tornant a aquest joc entre el 7/8 i el 4/4, després de presentar-se la melodia un parell de voltes, s'estableix un groove amb tres compassos de 7/8 i un de 4/4, jugant amb la melodia de la Dansa de Turcs que es van passant la flauta, el saxo soprà i l'acordió, tornant de nou al tema dels Nanos per modular a Mi menor i anar creant-se l'ambient per a la següent i última part del tema inspirada en el fandanguet del Ball dels Nanos.

El tercer episodi comença amb un clima de tensió molt rítmic en mode menor que presenten la guitarra, la flauta i les maraques amb un patró de *joropo* veneçolà. Aquest gènere (que es divideix segons la zona geogràfica en *llanero*, *central o tuyero*, *centro-occidental*, *oriental*, *de Guayana* i *andino* o *caracoleado*), procedeix del folklore rural originari de *los llanos* o *planicies* de Veneçuela i així mateix al *fandango* espanyol. També té arrels africanes, sobretot procedents de Guinea, degut al tràfic d'esclaus que acompanyaven als conqueridos i colons al Nou Món.

A continuació apareix una nova cadència, aquesta vegada de maraques, inspirada en la tradició d'aquest peculiar instrument en Veneçuela. Rere la cadència, les maraques tornen al patró de *joropo* i s'uneix el caixó flamenc tras un break típic de la *bulería* flamenca, ja que es junta les maraques amb un ritme de *bulería* a tres que farà el caixó fins el final de l'obra, aconseguint una energia i un caràcter molt clar i molt marcat ple de tensió que porta a l'aparició de la melodia del “fandanguet” dels Nanos però amb un canvi en l'accentuació original reduït a la meitat, precedit per un breu episodi on pareix que es modula a mode major però es continua en mode menor. La melodia es presenta primer amb poca massa sonora i es repeteix amb tot el conjunt instrumental amb un contracant per part del saxo soprà i l'acordiò que recorda al breu episodi anterior per anar a la coda, que recorda el fragment que interpreta la dolçaina el final del “fandanguet” originalment.

El Renàixer de la Moma

Aquest arranjament va ser el primer que tenia pensat com fer-ho degut a que la melodia de la Moma és la que més coneixia i sabia com treballar-la. Quan la cantava interiorment pensava en emprar el mateix patró de tabalet però canviant l'accentuació del mateix, pensant en un estil *afro* acompanyat de congues. Seguint amb aquesta idea, vaig estar investigant sobre patrons *afro* i vaig trobar un set interessant amb *bombo legüero* i dos congues en un vídeo del percussionista argentí Marcelo Woloski. Com tenia tant clar com interpretar aquest arranjament el vaig deixar per més endavant.

Va anar passant el temps i vaig endinsar-me en les altres composicions. Quan vaig tornar a la Moma, em vaig adonar que el gènere *afro* que volia abordar ja es trobava intrínsecament emprat en els temes “Cançó de la Terra” i “Dansa dels Infidels” amb el *landó* i el *joropo* respectivament. Està clar que no són exactament com el patró que volia però al ser hereus de la tradició africana occidental tenien molt en comú.

D'aquesta manera vaig decidir començar de zero i donar-li un altre aire a la melodia, mirant tots els gèneres apresos durant aquest quatre anys en l'ESMUC i vaig escollir un gènere que s'anomena *afro* dins de la música popular cubana però que es diferent al *afro* que coneguem en 6/8. També s'anomena *afro-bolero*. Empraré aquest terme per a referir-me al gènere per no generar confusions.

Segons Dani Forcada (1999:92):

«El afro es un género cantable que se hizo popular durante los años cuarenta. Originalmente se escribía en 6/8, pero después se utilizó en canciones de cuna o en temas relacionados con los esclavos, y es en esta forma cuando se escribe en 4/4. Actualmente este ritmo se utiliza poco y se intercala en alguna parte del tema o se utiliza como introducción»

Centrant-nos en l'arranjament, he volgut emular la història del propi ball de la Moma i els momos i basar-me en ella a l'hora de compondre, però amb una reinterpretació de la història.

Comença amb un *afro-bolero* introduint el primer motiu de la melodia de la moma amb els vents. A continuació el saxo soprà presenta la melodia principal del ball de la virtut i la flauta li contesta amb la segona part d'aquest ball. Tot molt senzill, clar i ballable, recreant d'una altra manera com els momos inciten a la Moma amb un ball sensual i pecaminós. Després es queda la percussió a soles amb un solo de congues dins del mateix patró fent un homenatge al possible origen demoníac del que hem comentat anteriorment al voltant de la figura dels momos i que pareix ser que anaven acompanyats només de tambors.

El solo acaba i els dimonis se'n van. La Moma es troba vençuda a terra però de sobte, s'alça i comença a posseir-la un ritme i a ballar, junt als dimonis, feliç. Els dimonis han deixat alguna cosa dins d'ella que la fa diferent. Ella pensa en un principi que no han pogut amb ella però en certa manera l'han dotat d'una sensació que desconeixia abans que la fa desinhibir-se i viure la vida d'altra manera, reconeixent que les anteriors lluites i l'odi al mal no té tanta importància com sempre pensava. S'ha de conèixer, entendre i gaudir de la vida junts, dimonis i virtut.

Tot aquest capítol final l'inicia la percussió a ritme de *columbia* però a una velocitat més lenta que de normal a les congues acompanyada d'altres instruments de percussió, ja que aquest estil pertany al gènere de la rumba cubana, sent el més ràpid de tots. Es considera la "rumba campesina" (Forcada, 1999:100).

Després la flauta interpreta una melodia que a continuació és acompanyada per una segona veu per el saxo soprà tret de la Dansa de la Magrana. Es va creant un ambient alegre per anar al moment de les presentacions del grup quedant-se acordió i baix només. Un *break* de percussió a continuació enllaça amb una nova melodia amb una *columbia* que es diferencia ara en que s'ha afegit un set paregut al que apareixia al 5/4 de la Dansa dels Infidels, donant-li un toc característic al final de tema.

Pareix que acaba però ara arriba el moment del públic, fent-li cantar la melodia de la flauta. Després ja s'ensuma el final amb un *break* amb el baix i la percussió interpretant-se de nou la melodia per anar a la coda final del tema, emulant la unió pacífica entre el bé i el mal.

4. CONCLUSIONS

Aquest treball ha suposat un creixement a nivell personal que no pensava que obtindria quan fa un any i mig vaig pensar d'endinsar-me a la festa del Corpus de València. El fet d'investigar al voltant de la seua història, descobrint fets desconeguts per a mi fou molt emocionant, i poder rebre experiències de persones que havien presenciat la recuperació de les danses va ser extraordinari. Aquest fet, que jo desconeixia, ha sigut un encert poder-lo descobrir. És una llàstima que com a valencià, no tinguera aquesta informació temps abans. I no només em passa a mi. Pense que tot allò que envolta al Corpus hauria de compartir-se per tota la ciutat, començant per les escoles. És cert que algunes participen plenament, i fins i tot hi ha mestres que tenen el·laborades unitats didàctiques al respecte però no arriba a tots els centres.

Crec que les valencianes i valencians hem d'estar orgullosos i orgullosos d'aquesta festa, i fer-la de tots, compartint o no la religió, perquè tot allò que envolta sobretot l'acte de la cavalcada, com ja hem comentat al llarg del treball, té un origen popular. I hem d'allunyar-nos d'ideologies polítiques que sempre han confrontat a uns contra altres a València des de fa temps, perquè el Corpus ha de ser de totes i tots.

Pel que fa als objectius que vaig plantejar juntament amb el meu tutor, han estat complerts exitosament. He pogut organitzar al treball tot el material històric de manera que, com volíem, és molt pràctic a l'hora de servir com a manual per endinsar-se a la festivitat del Corpus. I tot allò relacionat amb el procés de composició i arranament de les melodies de les danses ha eixit millor del que pensava. Va ser molt bonic jugar amb el material musical i portar-lo al meu món. És meravellós, compartir les peces amb els meus companys del grup, donar-los forma i veure-los créixer.

I açò no ha fet més que començar. Fa dies una amiga em feia un símil del procés del treball de fi de grau amb un part, amb tot allò que suposa: tindre la idea del treball, concebir-lo, gestar-lo i esperar el seu naixement el 28 de maig de 2016. Continuava la meua amiga dient que la criatura pot eixir amb tot correcte o pot tindre alguna dificultat a l'hora de nàixer, però entre totes i tots, tant intèrprets com públic, hem de fer tot allò possible per a que pugua créixer feliç...

5. MATERIALS DE REFERÈNCIA

Bibliografia

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (2005). “Las danzas del Corpus de Valencia desde 1977 hasta hoy”. A: PARDO, Fermín. *La Fiesta del Corpus Christi en la Ciudad de Valencia*. València: Ajuntament de València (p. 180-192).

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (2005). “Gigantes y Enanos”. A: GONZÁLEZ, M^a Ángeles. *La Fiesta del Corpus Christi en la Ciudad de Valencia*. València: Ajuntament de València (p. 221-231).

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (2005). “La Cabalgata del Convite”. A: ZABALA, Fernanda. *La Fiesta del Corpus Christi en la Ciudad de Valencia*. València: Ajuntament de València (p. 180-192)

ARIÑO, Antoni (1988). *Festes, Rituals i Creences*. València: Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, (Col·lecció Politècnica).

ATIENZA, Antonio (1995). “La danza de la Moma del Corpus de Valencia”. *Revista de Folklore*. Tomo 15b. Núm. 1777, 1995.

BLASCO, Francisco (2000). “Método de percusión para tabalet: ritmos para tabalet”. València: Artegraf Impressors [Edició particular publicada per l'autor].

BUENO, Baltasar (1997). *La festa del Corpus*. València: Federico Domenech S.A. ISBN 84-85402-96-0.

CARBONERES, Manuel (1873). *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia: basada en la que se publicó en el año 1815*. València: Imp. de J. Doménech.

CATALÀ, Miguel Ángel (1993). *La Procesión del Corpus en antiguos Dietaris y Llibres de Memòries*. València: Ajuntament de València.

CATALÀ, Miguel Ángel (2003). *El Rollo de la Procesión del Corpus*. València: Ajuntament de València. ISBN 84-8484-087-5.

CHINER, Jaime J. (2005). *La Procesión del Corpus en Valencia, 1355-2005. Notas para un visitante*. València: Exposición de la Biblioteca Valenciana en la Facultad de Teología de Valencia.

CORTÉS, Antonio (2009). *Corpus de Valencia “La procesión”*. València: Ajuntament de València, p.14-20.

FORCADA, DANI (1999). *Método de percusión afro-latina (salsa)*. Madrid: MD Ediciones. ISBN 88-8291-880-7.

JARQUE, Francesc i LLOBREGAT, Enric (1978). *El Corpus de València*. València: Eliseu Climent, Editor. ISBN 84-85211-86-3.

- LEYMARIE, Isabelle (2015). *Del tango al reggae: músicas negras de América Latina y del Caribe*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, (Colección De Arte, nº6).
- MORALEDA, Joan (1993). *La música en el Corpus de València*. València: Ajuntament de València.
- MORALEDA, Joan (2000). *La Festa del Corpus en València*. València: Lo Rat Penat. ISBN 84-89069-63-8.
- PARDO, Fermín i SEGUÍ, Salvador (1978). *Danzas del Corpus Valenciano*. València: Editorial Piles. Instituto de Etnología Valenciana. Institución Alfonso El Magnánimo, (Cuadernos de Música Folklórica Valenciana -Segunda Época-).
- PARDO, Fermín i JESÚS-MARÍA, Jose A. (1994). “Las danzas rituales y procesionales en la ribera del Júcar (Valencia)”. *Narría*. Universidad Autónoma de Madrid, 1994, Núm. 65-66, p.51-58.
- PARDO, Fermín i JESÚS-MARÍA, José Ángel (2001). *La música popular en la tradició valenciana*. València: Institut Valencià de la Música. ISBN 84-482-2827-8.
- REIG, Jordi (2011). *La música tradicional valenciana: Una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música. ISBN 978-84-482-5567-1.

Discografia

- ASSOCIACIÓ CULTURAL DE MÚSICS I BALLADORS DE LES DANSES DEL CORPUS DE VALÈNCIA (2010). *Danses del Corpus de València* [Enregistrament sonor i Enregistrament vídeo]. València: Associació de Músics i Balladors de les Danses del Corpus a València.
- BAYARRI, Vicente (1993). *El Corpus de Valencia* [Enregistrament vídeo]. València: Bayarri Producciones, (Colección Videoteca Temas Valencianos).
- BLASCO, Joan (1999). *Danses del Corpus de Valencia* [Enregistrament sonor]. València: IP Producciones, D.L, patrocinat per Ajuntament de València.

Pàgines web

- Associació Cultural Amics del Corpus de la Ciutat de València: www.corpusvalenciaamics.com [consultada entre abril de 2015 i abril de 2016].
- Blog “Danses”: www.blogdanses.es [consultada en setembre de 2015].
- Blog “Grup de Danses Almogàvers”: www.dansesalmogavers.blogspot.com [consultada en abril de 2016].
- Blog “Memòries d'un tabaleter”: www.memoriesduntabaleter.blogspot.com [consultada entre setembre de 2015 i abril de 2016].

Blog “Danzas Peruanas”: www.danzasperuanas.blogspot.es [consultada en abril de 2016].

Centro de Música y Danza de la Universidad Católica del Perú: www.cemduc.pucp.edu.pe [consultada en abril de 2016].

Blog “Nuestro Baile Nacional: El Joropo”: www.bailenacionalelgoropo.blogspot.com.es [consultada en abril de 2016].

Portal de internet DePeru.com: www.deperu.com [consultada en abril de 2016].

“Rancho Criollo”: www.ranchocriollo.com.ve

“Suen a Venezuela”. Gobierno Bolivariano de Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información: www.suenaavenezuela.gob.ve [consultada en abril de 2016].

Vídeo d'una taula rodona al voltant del Corpus de València realitzada en el programa de televisió “Encontres” del canal Punt 2 (València) <https://www.youtube.com/watch?v=OT2CLmtvIqs> [consultat en març de 2016].

Entrevistes

Entrevista a Paco Blasco realitzada el 11 d'octubre de 2015 a la seu de l'Associació Cultural Valçaina (València).

Entrevista a Fermín Pardo realitzada el 4 de gener de 2016 a la seua casa de Requena (València).

Entrevista a Salvador Mercado realitzada el 7 de gener de 2016 a la Societat Coral El Micalet (València).

Arxius consultats

Associació d'Amics del Corpus de València en abril de 2015

Arxiu Històric Municipal de València el 8 de gener i el 23 de març de 2016

Casa de les Roques de València el 23 de març de 2016

6. ANNEXOS

Juntament amb el treball escrit adjunte un disc amb els midis dels arranjaments. Cal dir que als assajos s'han canviat algunes coses a última hora dels temes que no es reflexen al disc.

Per a la promoció del concert final vaig comptar amb la col·laboració dels artistes Iris Bonora i Ismael Teira, professors de dibuix de l'escola "Pinta" de València que varen dissenyar un pòster i uns marca pàgines. A més, junt a la meua germana Blanca varen dissenyar un mural per decorar l'escenari el dia del concert final.

A continuació s'afegeixen els dissenys corresponents:





Correrrrpus

Un projecte musical d'Altor Sáez de Jáuregui González

