

CANÇONS PER AL BALL. ¿FORMES NOVES PER A NOVES FUNCIONS?

Joan-Lluís Monjo i Mascaró

Miquel-Àngel Flores i Abat

Lluís-Xavier Flores i Abat

Associació d'Estudis «Grup Alacant»

En el present treball ens proposem fer una anàlisi del cançoner de tradició oral utilitzat en el context del ball. Estudiarem els canvis que ha experimentat a través del temps en perdre la vigència que tenia en el seu context originari i passar a nous contextos i adaptar-se a noves funcions. L'interès per aquesta manifestació està lligat a la nostra trajectòria personal, que ha passat d'una etapa de ser integrants d'associacions folklòriques a una altra de recerca del patrimoni etnopoètic i de difusió de la música i del ball populars com una manifestació viva. El lligam amb aquest ús concret del cançoner ens ha suscitat sovint la discussió de quina havia de ser la naturalesa dels textos emprats, una qüestió que traslladem al present treball i que deixem oberta en les conclusions.

1. La cançó curta, funcions

Seguint la classificació de Moll (1979: 36) i Oriol (2002: 105) distingim dins del cançoner popular, a partir del paràmetre de l'extensió, les *cançons curtes* de les *cançons llargues*:

Les cançons que ocupen més de la meitat d'aquest Cançoner es diuen *cançons curtes* perquè consten de pocs versos (generalment quatre, més rarament cinc o sis [...]). Les de quatre versos, tenen, fora de Mallorca, noms especials: a Menorca es diuen *cançons botxetes* [...], a Catalunya *follies* [...] i *corrandes* [...]; al País Valencià *cançons* i *coples* (Moll 1979: 36).

En el context de la cultura popular, les cançons curtes havien tingut moltes funcions. El seu ús estava vinculat a contextos diversos, privats o públics, que tenien molt sovint a veure amb els cicles festius o de la vida de les persones o amb determinades activitats. A grans trets podem esmentar-ne alguns usos, per exemple, les cançons acompanyaven les tasques domèstiques i les faenes del camp, els jocs, els balls; formaven part de determinades festes i rituals, com ara els acaptes nadalencs, les rondes, els batejos... L'àmbit que tractarem en aquest treball és la funció de la cançó lligada al ball. S'ha d'advertir, però, que aquesta funció no implica l'existència d'una tipologia específica de textos, pel que fa a la forma o a la temàtica, sinó d'una destinació concreta per a un textos lírics que generalment podien ser emprats en contextos molt diversos.

En el ball popular hi havia la possibilitat que les músiques foren cantades, sempre que anassen acompanyades segons de quins instruments. Una formació musical característica d'aquest tipus de ball cantat en la tradició valenciana es coneix sobre-

tot com a *rondalla*. Els instruments de corda n'eren els protagonistes. Hi destaca la guitarra pel seu paper de marcar el ritme. No tenia, però, una forma fixa. Al llarg del temps es va anar configurant de manera heterogènia i evolucionà cap a altres formats, d'acord amb els canvis socials i culturals de cada moment.

Pel que fa a mètrica de les cançons curtes, al País Valencià és molt freqüent l'estructura estròfica de la quarteta assonant, amb l'esquema $n^7a^7n^7a^7$ o $a^7b^7a^7b^7$. Així mateix, es documenta sovint la quinteta, amb diverses combinacions de rima, com ara, $a^7b^7a^7b^7a^7$ o $n^7a^7n^7n^7a^7$. Existia una terminologia popular pròpia per als elements estròfics, com ara, *vers* 'poema'; *paraula* 'vers' (en algunes localitats, *mot*),²⁰ *terç* 'frase musical' (en el cant d'estil valencià); *cançó de quatre paraules/mots* 'quarteta'.²¹ En el context de la poesia cantada, cal distingir les estructures mètriques, que farien referència a les cançons en la seua vessant literària, i les estructures del desenvolupament del cant, amb les consegüents repeticions de versos. En les darres res s'atenyen combinacions més complexes amb un nombre major de versos, generalment de sis o set (vegeu-ne davall tres mostres).²²

Quadre 1. Exemples representatius de tres execucions de cançons de ball

El aire la bamboleja Marieta dalt del terrat El aire la bamboleja Mira qui li ve per baix Mateuet, el que la festeja Mateuet, el que la festeja Marieta dalt del terrat	Ma mare tot m'ho vol fer Ma mare tot m'ho vol fer Jupetí i faixa de seda Jo li dic: Senyora mare, Gos que lladra no mossega Gos que lladra no mossega	Sóc un home molt valent Sóc un home molt valent P'a anar una nit de fosca En un bot salte un espart En un bot salte un espart I en un tir mate una mosca
---	--	---

2. L'estadi tradicional

Per analitzar l'ús del cançoner en un context en què es presenta el binomi de ball i cant, hem de distingir diferents estadis pel que fa a la música tradicional. Com veurem, aquests estadis responen a etapes que són paral·leles a les transformacions socioculturals que ha experimentat la nostra societat fins a arribar a la modernitat. Ens referim a l'«estadi tradicional», l'estadi folkloritzant i les noves formes de música tradicional (moviment

20 Com a Tàrbena (Monjo, 2009: 30) o alguns punts del Maestrat (devem aquesta informació a Carles Pitarch).

21 Pitarch (1997: 16-17).

22 Hi ha un estudi molt interessant d'aquestes estructures en la tradició valenciana dins *MPTV* (2001: 446); per a Mallorca, vegeu Adrover *et al.* (2018: 88-91).

folk i el fenomen dels aplecs o bureos).²³ S'ha d'advertir, però, que si bé aquestes etapes se succeeixen cronològicament no pressuposen sempre una superació de les precedents, sinó una superposició i una imbricació d'elements molt més complexa.

Podem definir l'«estadi tradicional» com aquell període en què la música tradicional es feia de manera oral. És aquest un dels trets més importants per entendre-la, ja que no depèn de l'antiguitat sinó bàsicament de com s'assimilava i com es transformava per a posteriorment saber com s'interpretava. Podem dir que l'aprenentatge també facilitava la reinterpretació de músiques i cançons alienes a la tradició. És el cas de la sarsuela, el cuplet, la música de banda o la clàssica.

L'aparició de la ràdio i els mitjans de comunicació sonors marquen un abans i un després des d'aquell moment fins a l'actualitat. Abans de la ràdio l'aprenentatge de la música i la cançó popular es feia a través del contacte directe entre el «mestre» i l'aprenent. La comunicació tenia el seu tempo, definit per la memorització de les cançons, que depenia de les vegades que se sentia el mestre, així com també per la repetició i transformació de la música que s'aprenia fins a aconseguir un resultat acceptable per l'intèrpret.

És important assenyalar que la interpretació tant del cant com de la música no era professional. Anava a càrrec de persones que no tenien una formació acadèmica sinó uns coneixements derivats de la pràctica, l'experiència i les qualitats personals. Tampoc no hi havia una especialització de la figura del cantador. Qualsevol músic que integràs una rondalla podia participar en el cant, generalment de manera compartida. Tot i que sempre hi havia qui destacava per la major destresa a l'hora de cantar.

No cal dir que la finalitat del ball era eminentment lúdica, amb un cert component de sensualitat o desafiament. S'entén el ball com una activitat perfectament integrada en la societat, en uns contextos específics. Tenia un caràcter espontani, tot i que se subjectava a un codi propi referit a les relacions entre sexes.

Quant a la les cançons, s'observa una alternança idiomàtica entre el valencià i el castellà, fins i tot n'hi ha que mesclen els codis. Els cantadors usen indistintament repertoris que s'expressen en les dues llengües, sense gaire consciència. Sobre el grau de presència del valencià no volem aventurar-nos a fer valoracions, tot i que hem percebut certes constants, com són la preferència del castellà per a la temàtica més seriosa o per al galanteig (c4), o del valencià per a les cançons humorístiques o costumistes, sense arribar a ser exclusives. Els factors que expliquen aquesta situació són complexos, però tenen a veure en gran part en la situació de minorització lingüística que ha viscut el valencià, encara que també hi intervenen paràmetres diversos, com són els influxos de les modes, les fonts a què hi havia accés, o fins i tot circumstàncies personals dels cantadors.

La temàtica de les cançons no estava fixada, era oberta i depenia del repertori que coneixia cada cantador. En els cançoners generalment no hi ha un apartat es-

23 Pel que fa a l'anàlisi d'aquesta evolució ens remetem a Frechina (2006, 2014), Sánchez (2008), Flores-Monjo (2011, 2012), Flores *et al.* (2011), Sbert (2017).

pecífic de les cançons per al ball, ja que moltes es feien servir indistintament en diversos contextos.²⁴ Amb tot, s’hi observa la preferència per certes tipologies, com són les cançons humorístiques, les satíriques o amb elements jocosos, explicables en un àmbit lúdic. El context de distensió del ball permetia certes llibertats com les anomenades *cançons amb rabo* (c1),²⁵ reconegudes no només pel contingut faceciós sinó perquè formalment no tenen rima. Són freqüents també les costumistes, les geogràfiques, les amoroses, les moralitzants o sentencioses, i les que contenen referències religioses. Així mateix n’hi ha que són exclusives del context del ball, com ara les que formen part del mateix codi del ball, perquè serveixen d’invitació a la dansa, o fan d’avís, per exemple, del tipus de ball que interpreten, o del moment que els cantadors volen finalitzar una cançó. Fins i tot n’hi ha en què es fan al·lusions directes als cantadors, tocadors o balladors (c3), i posen d’evidència que no hi havia cap barrera entre els diversos participants. Com ara, la c2 és un clar exemple d’aquesta complicitat entre cantadors i balladors, ja que tenia el valor de donar comiat al ball al Camp d’Alacant, tot i que explícitament no ho paregués. Es tractava d’una xanxa que consistia a concloure abruptament una cançó en el darrer vers. Els balladors mostraven les palmes en amunt, cosa que provocava situacions confuses per als no avesats, generalment forasters.

*Quadre 2. Mostra de cançons de l’estadi tradicional*²⁶

1 <i>Derrere la porta estic, dos diners i que no em trobes. Un home segant canyots de malíccia mata el burro</i>	2 <i>El dimoni no ho intenta lo que intenta una gallina, va pujar dalt del pisebre i va pondre un ou... ¡aixina!</i>	3 <i>Y al estribillo, niña, y al estribillo; el que no se abraçe pierde un cuartillo.</i>
4 <i>Entra, morenito, entra. Entra a decirlo a mis padres, y si te dicen que no, mi palabra es la que vale.</i>	5 <i>Les xiques quan són fadrines són roges com les cireres; tan a penes s’han casat, goludes i malfaeneres.</i>	6 <i>Entre Culla i Benassal han plantat una figuera; encà estan les figues verdes i ja amanixen la cistella.</i>

24 És interessant l’anàlisi específica d’aquesta finalitat que trobem en Guzmán (2007: 36-49).

25 En castellà, *canciones con rabo* (Guzmán, 2007: 43). Vegeu Monjo (2009: 42).

26 Monjo (2009); *Sons de Migjorn* (Grup Alacant, 2005); *Abans, ara i sempre, Lluçena* (Grup Folklòric La Perla de la Muntanya, 2006); *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vol. 17.

3. L'estadi folkloritzant

Amb l'expansió de la industrialització en el segle XIX es produïren una sèrie de canvis socioculturals que afectaren els models de vida llavors vigents entre les classes populars. El costumisme suposà una reacció per a preservar els elements culturals que estaven abocats a la desaparició. Es tractava d'un moviment sorgit a les ciutats, que, tanmateix, focalitza el seu interès en les manifestacions culturals de la ruralia, suposadament més genuïnes. S'anomena «folklorisme», aquest objectiu de fixar la tradició, la qual cosa suposa contràriament una interferència en la dinàmica pròpia de qualsevol forma cultural. Segons Martí (1995: 49-50):

Si folklore es tradición, es decir, aquel acto de tradición espontáneo del cual no se es consciente porque no es racionalizado y conserva contenidos culturales de forma dinámica, folklorismo es tradicionalismo: la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos o de recuperarlos. El folklore [...] implica “continuidad”, mientras que el folklorismo –que de alguna manera alude a algo perdido– significa “voluntad de continuidad”.

El folklorisme implica també una alteració de les funcions de les manifestacions culturals que es volen preservar. Així, la folklorització del ball suposa la pèrdua de la seua finalitat lúdica i sociabilitzadora i l'adopció de valors estètics, ideològics, morals i comercials.²⁷ Aquestes alteracions tenen sobretot a veure amb el fet que el ball es desplaça del seu context habitual i passa a un àmbit tan completament descontextualitzat com és un escenari, ara, amb una finalitat d'exhibició o de competició. S'adoptaren llavors elements encarregats de representar convencionalment un suposat marc costumista com són els «vestits regionals».²⁸

Esmentarem de passada les primeres manifestacions escèniques del ball popular.²⁹ N'hi ha antecedents des del segle XVIII amb el moviment de la tonadilla escènica i del ball bolero, que es perllongà llargament en el temps (al País Valencià sol ser conegut com a *ball de comptes*). Al darrer terç del segle XIX sorgiren iniciatives com ara els concursos de balls, incentivats per les autoritats, per tal de promoure les formes autòctones i reaccionar contra la irrupció de costums moderns o estrangers, considerats indecents. Almenys des de 1870 hi ha constància de les primeres agrupacions folklòriques de ball al País Valencià, anomenades *rondalles* o *quadros de balls populars*.

De la primera meitat del segle XX hi ha els primers enregistraments sonors dels gèneres cantats practicats per aquestes associacions, vinculats al que es coneix com *cant d'estil valencià*: les *valencianes de l'u i el dos* i de *l'u i el dotze*. Els discos difonien sobretot la figura dels cantadors, que s'havien professionalitzat. Se solien *versar* (improvisar) els cants. Temàticament en les cobles sovint es reiteren els tòpics valencians

27 Martí (1995: 158-159).

28 Martí (1995: 215, 212).

29 Sánchez (2008: 208, 212-215), MPTV (83, 89), Frechina (2006: 79).

regionalistes, com ara la idea de l'horta com un verger o certs elements típics; com podem veure en aquesta cobla: «És *Valencia* tan completa / que ja no pot ser millor / de arrossos i tarongeta / que cultiva el *llauraor* / dins la seua barraqueta».³⁰

L'any 1942 nasqueren els grups de Coros y Danzas de la Sección Femenina i del Frente de Juventudes, que perllongaren la vessant estètica del ball.³¹ En l'època de la dictadura esdevingueren el canal oficial amb què s'havia d'expressar el folklore, i, en contrapartida, un agent propagandístic del Règim. En l'ideari de la Falange hi havia una reacció contra els costums moderns relacionats amb el ball i les relacions humanes que arrelaren en els anys 20 i 30, representats pels balls *agarrats*, que eren considerats com a «estrangeritzants» i «immorals». Paral·lelament al costumisme del segle XIX, els Coros y Danzas idealitzaren els costums d'origen pagès, entesos com una salvaguarda de l'essència de la pàtria i més d'acord amb la moral religiosa, sobretot pel que fa a les dones.

El ball esdevingué en aquest nou marc una activitat d'oci amb un component esportiu pel que tenia d'exercici gimnàstic i sobretot per l'esperit de competició amb què es fomentà, a través dels concursos. Perdé el component de sensualitat i de provocació que tenia en la societat tradicional.³² Com que la destinació del ball era la competició, les peces presentades a concurs havien de sotmetre's a una reglamentació, que afectava, com ara, la durada. Cada agrupació creà peces de repertori, que encara que en part es basaven en la tradició popular, s'allunyaven dels usos tradicionals. Davant la flexibilitat de les manifestacions populars, obertes a aportacions personals i a canvis, en aquest context es fomentà la fixació d'unes determinades versions que esdevingueren prototípiques. Formalment es tractava de «dances folklòriques», perquè s'havien d'interpretar d'una manera predeterminada. Les noves peces s'identificaven amb un apel·latiu propi, generalment vinculat a un topònim, patronímic, o element particularitzant (com ara, «Jota de Banyeres», «Fandango d'Onil», «Jota del Raconet»...), a diferència de l'estadi tradicional en què només es parla de gèneres: «va per jota», «va per la de l'u»... Com en qualsevol manifestació escènica, el repertori s'havia d'assajar prèviament. Per facilitar l'aprenentatge, les peces de ball es fixaren convencionalment amb unes determinades mudances o passos, que s'executaven sempre amb el mateix ordre. Així mateix es fixaren les cobles, que s'identificaven amb les mudances i permetien de ser cantades a cor:

Respecto al canto, las letras que acompañaban a las músicas se fijaron y se constituyeron en canciones, ya que las coplas que se utilizaban [...] solían ser las mismas siempre y en el mismo orden, puesto que la identificación de determinada copla con un único paso contribuía así mismo a facilitar el aprendizaje, también el uso de los coros, en sustitución o simultáneamente con la voz solista, hacía necesaria la fijación de las mismas coplas para la misma música y pasos de la danza, puesto que tal práctica habría sido imposible de otra manera (Sánchez 2008: 229).

En canvi, en l'estadi tradicional el cant és a càrrec de només veus solistes. Els

30 «U i dos» (1928), *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vols. 25è-26è.

31 Casero (2000), Sánchez (2008: 227-228), Flores et al. (2011).

32 Sánchez (2008: 223).

cantadors fan ús del seu ampli repertori del cançoner tradicional, amb la possibilitat d'adaptar cobles preexistents o d'improvisar-ne, si en saben.

Pel que fa al contingut de les cançons, s'hi observen una sèrie de constants, com ara la censura de les cançons que tenien un aspecte excessivament llicencios o anticlerical. Era freqüent la presentació del ball amb una cobla al·lusiva, generalment creada *ex professo* (c7). Proliferen les cobles amb referències geogràfiques, que potenciaven un cert localisme competitiu, sovint també creades en les mateixos grups (c8), o les cançons amb una temàtica costumista (c9), amorosa, humorística o satírica (en ocasions perpetuant un contingut misogin), o amb referències religioses, i fins i tot, amb al·lusions al Règim.³³

La funció recopiladora del folklorisme encobria freqüentment una mistificació dels productes presentats a escena, que eren creats per a formar part del repertori d'una agrupació tot i que es mostraven com a representants d'una tradició. Hi ha uns quants exemples paradigmàtics en aquest sentit, com és el cas de l'anomenada «Dansa del vetlatori», que tot i basar-se en certs elements populars, es tractava d'una creació d'un autor conegut, el mestre Josep Richart de la Llosa de Ranes (1945).³⁴ L'èxit de la peça impulsà imitacions, com ara, a Xàtiva i a Tavernes de la Vallidigna. Amb el temps, es gestà el mite de l'existència d'una dansa pròpia per al context del vetlatori dels albats, amb un cert caràcter ritualitzat, cosa que es contradiu amb la realitat. Aquesta situació posa d'evidència la interferència del folklorisme en l'apreciació de la tradició musical. En aquest sentit, no és estrany de constatar en alguns treballs sobre la música popular determinats materials procedents del context del folklorisme entesos com a tradicionals.³⁵

Quadre 3. Mostra de cançons de l'estadi folkloritzant: Coros y Danzas³⁶

7 Esta és la jota que ballen en el poble de Banyeres, este grupo els la balla p'a que vostés la coneguen.	8 <i>En Biar te lo aseguro y observarás al instante al respirar aire puro: «Biar, pulmón de Alicante».</i>	9 Tot el dia estic fent pleita sense menjar de calent, ;maldita siga la pleita i l'espart de Crevillent!
--	---	---

Amb la transició aflorà tot un moviment de reivindicació de la cultura i la llengua

33 Com ara, «en Madrid està el Caudillo», dins de la «Jota de Xixona» (*Canciones y Danzas*, 1963).

34 MPTV (410-411), Frechina (2004, 2006: 80-81).

35 Vegeu, com ara, les referències de la «Dansa del vetlatori» dins Seguí (1980), o de la «Jota del Castellut» o el «Fandango rodut» dins Seguí (1973) i Bernabeu (1984).

36 C7: «Jota de Banyeres», *Danzas alicantinas*, 2, 1979; c8: «La xitxarra», *Danzas alicantinas*, 2, 1979; c9: «Ball xafat de Crevillent», *Danzas alicantinas*, 1, 1974.

pròpia i de democratització de la societat que va tenir la cançó popular com a mitjà important d'expressió. Parlem del fenomen de la Nova Cançó i de la música folk. Dins aquest context de retrobament de la tradició popular, al marge de la instrumentalització política que representaven els Coros y Danzas, a la segona meitat dels anys 70 feren aparició una sèrie d'agrupacions folklòriques de caràcter innovador, formades per col·lectius progressistes, que han tingut una continuïtat fins a l'actualitat, integrant diverses propostes. Esmentarem, de passada, algunes d'aquestes associacions: Alimara, Jaraiz, El Trencall, Grup de Dansa l'Alcúdia, Grup Castelló, El Millars, Cardaors, Escola de Danses de Xàtiva, Grup de Balls Populars de La Vall de Tavernes, Sarau, Aldarull, Grup de Restauració, Ajevo, El Raval, Grup Alacant, Colla Brians, Grup Ramell, Sagueta Nova, Les Folies... Tot i que no hi ha una ruptura quant al caràcter escènic d'aquests grups, el seu objectiu és superar l'etapa anterior. S'hi observa una nova sensibilitat que es fa palesa, com ara, en el redescobriment de la indumentària popular, la investigació i la reivindicació de l'ús del valencià.

Pel que fa a la forma i la temàtica de les cançons, s'hi observa als anys 70 un cert paral·lelisme amb el moviment folk.³⁷ Per una banda, hi ha una preferència pel valencià (amb un esperit de normalització lingüística), que es percep, com ara, en l'interès de recuperar àmbits temàtics del cançoner valencià que en l'etapa anterior havien estat poc representats, com ara les cançons més líriques. En el seu esperit de dignificació del folklore autòcton, arribaren a traduir cobles originàriament expressades en castellà, que formaven part del repertori dels Coros y Danzas (c10). Dins aquesta línia d'exaltació dels materials folklòrics, en ocasions s'encarregà als poetes la composició de lletres per a determinades peces populars. Són exemples paradigmàtics el «Bolero de l'Alcúdia», amb lletra de Vicent Andrés Estellés, el «Copeo de Bocairent», amb lletra de Joan Valls, i la «Dansa del Vetlatori», amb lletra de Toni Mestre. Per altra banda, en els nous grups de danses es reflecteix a voltes la vessant de la «cançó protesta» a través de les lletres de les cançons: incorporant cobles populars al·lusives a la situació de la classe popular o creant lletres de caràcter reivindicatiu (c12).

En algunes agrupacions s'hi observa de manera més explícita la tendència que s'ha definit com a *restauració*, que consisteix en una voluntat de reproduir de manera purista la informació recopilada prèviament. Tanmateix, la finalitat escènica fa que l'objectiu de recopilar i restaurar esdevinguen sovint incomplets i superficials i no s'arriba realment a reproduir l'estil tradicional.³⁸ Per altra banda, la pruija pel purisme pot conduir-nos a un mer mimetisme de les dades recopilades, sense entendre ben bé la dinàmica popular. Però, ¿és menester clonar els darrers informants de

37 De fet hi havia una certa connivència en ambdós sectors en una primera època. Així, per exemple, Alimara intervingué en la presentació del disc del grup Al Tall *Deixeu que rode la roda* al Teatre Principal de València, el 1977, i en la del disc *Quan el mal ve d'Almansa* (el 1980). Vegeu <<http://www.alimara.com>>.

38 Vegeu unes observacions molt interessants a propòsit de la «restauració» dins Torrent (1990: 121-126).

la cadena tradicional? ¿No seria més profitós tractar d'entendre el seu llenguatge i adaptar-lo als nous temps? Sobre aquestes qüestions reflexionarem en el darrer apartat. No cal dir que la tendència escènica ha apostat per la voluntat d'imitar les fonts:

La major part de les versions que circulen [de “La xitxarra”] entre els grups de danses o grups folks valencians estan molt desvirtuades i s'allunyen cada vegada més en música i ball de l'original arreplegat a Biar. Entre altres canvis destaquen un ritme accelerat impropï de les nostres jotes, la degradació de les melodies i la utilització de cobles castellanes traduïdes al valencià o fins i tot cobles inventades. En canvi, la versió que hem enregistrar es basa en dades contrastades obtingudes de diferents informants.³⁹

Quadre 4. Mostra de cançons de l'estadi folkloritzant: grups de danses⁴⁰

10 Quan sent cantar la xitxarra, ¡ai mare!, ¡quina calor! Si m'estic a l'ombra sue, ¿què serà al ple de sol?	11 Queia tota la lluna sobre les sendes, mentre canten i ballen dotze parelles. Dotze parelles, mare, dotze parelles, que per la nit tenien les mans enceses.	11 Queia tota la lluna sobre les sendes, mentre canten i ballen dotze parelles. Dotze parelles, mare, dotze parelles, que per la nit tenien les mans enceses.
--	---	---

4. Les noves vies

El darrer nivell de tractament de la música d'arrel tradicional és el que representa el moviment folk. Suposa aquesta iniciativa una intervenció conscient sobre els materials culturals procedents de la cadena tradicional, recuperats d'un context cultural extint o en vies d'extinció, perquè puguen tenir sentit i vigència en la societat actual.⁴¹ Aquesta intervenció pot ser major o menor, i pot afectar el llenguatge musical, amb la incorporació d'instruments musicals aliens a la tradició o amb la fusió amb nous llenguatges

39 Joan Antoni Cerdà dins Sagueta Nova, *Al racó del foc*, 2004. Seguint un criteri de fidelitat a les fots, les cobles reproduïdes en la proposta de restauració de «La xitxarra» en aquest treball s'expressen totes en castellà.

40 C10: «La xitxarra», *Faena i festa*, Alimara, 1980; c11: «Bolero de l'Alcúdia», Grup de Dansa L'Alcúdia (lletra: V. Andrés Estellés); c12: «El bolero Pla», *Canta i balla*, Grup de Balls Populars de La Vall de Tavernes, 1979.

41 Torrent (1990: 125), Frechina (2006: 84, 2012)

musicals (com són el jazz, el pop, el rock, el New Age...), o el contingut, amb el descobriment de noves funcionalitats. Ens centrarem en la vessant literària de les cançons.

D'entrada podem apreciar en el folk valencià no ha existit una dedicació específica als gèneres de ball autòctons; si ho comparem, com ara, amb Mallorca, on s'ha desenvolupat tot un fenomen social al voltant de grups com ara Música Nostra o Sis Som.

Amb tot, hi ha unes quantes incursions interessants, dins les quals observem diversos tractaments. Per una banda hi ha la reproducció de les cançons de ball aportades, segons l'època, pel repertori dels Coros y Danzas o dels grups de danses. La intervenció té lloc sobretot en la música. La consideració dels materials coincideix amb l'estadi folkloritzant: es conceben com a «cançons fixades», amb una sèrie de cobles que es reproduïen inalterablement en els espectacles, però la funcionalitat no és ara necessàriament el ball. Poden servir com a exemples d'aquesta tendència la «Jota del Castellut» (Al Tall/Maria del Mar Bonet, *Cançons de la nostra Mediterrània*, 1982) o la «Jota i fandango de Culla» (Sonadors de la Guaita, *Guaita i balla*, 2003). En alguns treballs s'ha combinat la reproducció de la peça folklòrica amb aportacions personals, com succeïa en el «Fandango rodat» (Els Pavesos, *A la nostra gent*, 1976), en què el caràcter irònic de la interpretació enriqueix el text amb noves lectures (c10). Altres treballs han apostat també per la creació de lletres noves, adaptables a les músiques tradicionals, sense eixir de l'esperit lúdic del ball, com ara el «Fandango» (Miquel Gil, *Katà*, 2004), el «Fandango desconegut» (Musicants, *Adsabara*, 2017) o les «Seguidilles de Nules» (Urbàlia Rurana, *Més de mil*, 2017).⁴² En les versions de la «Malaguenya de Barxeta», la «Malaguenya de Mutxamel» i el «Bolero de l'infant» de Carles Dénia (*Tan alta que va la lluna*, 2008), en canvi, les noves lletres tenen un to més líric. Dins aquesta mateixa línia intimista podem considerar també la interpretació de la «Dansa del vetlatori» de Mara Aranda/Solatge (*Dèria*, 2009), basada en la versió d'Alimara (*Al aire de la terra*, 1981).

Per altra banda hi ha la línia de la *riproposta*, la qual, seguint Torrent (1990: 129):

És el nivell més progressista de la música popular, perquè pretén continuar creant i aportant novetats per als nostres dies i per a la nostra gent i ho fa des del llenguatge estètic de la nostra tradició. Pretén recuperar la nostra tradició no des d'un punt de vista merament patrimonial o arqueològic, sinó funcional [...] Persegueix aquest objectiu a base d'aportar innovacions en els arranjaments o en les instrumentalitzacions, a base de crear noves lletres i a base de crear noves melodies. La cançó popular mentre ha estat una cosa viva s'ha adaptat als moments històrics. I aquest és fonamentalment el mecanisme que usa la *riproposta*: l'adaptació del llenguatge de la música i del llenguatge de les paraules al nostre moment. Hi ha puristes que consideren intocable el patrimoni tradicional i confonen els necessaris treballs d'estudi i restauració amb un principi immobilista. Per a ells no es pot tocar la tradició que ens ha arribat. En realitat açò és una forma d'ajudar a morir la tradició, de tancar-la en el museu i momificar-la.

42 Hi ha lletres que proposen revisions molt fresques de cobles populars com: «En les coses de l'amor / tot són bots i carreretes / que amb una mirada als ulls / repiques les castanyetes» («Fandango») o «A la mar que te'n vages / no em dones pena; / tinc fanecades de caquis / a la Ribera» («Seguidilles de Nules»).

Una manera habitual de reciclar la música tradicional és aplicant-hi lletres amb uns missatges nous, més interessants per a un context contemporani. Un dels temes freqüents està vinculat amb la «cançó protesta», seguint el model de referents com la Nuova Compagnia di Canto Popolare o Theodorakis.⁴³ Són exemples d'aquesta línia, pel que fa al ball, «Darrer diumenge d'octubre» (Al Tall, *Deixeu que rode la roda*, 1976), basat en una peça clàssica del repertori dels Coros y Danzas, «L'u de la Font de la Figuera», o «Les parrandes» (Carraixet, *Entre col i col... lletuga*, 1979), esdevingudes veritables himnes o crides per al despertar del sentiment nacionalista. El cas de Pep Gimeno «Botifarra» és paradigmàtic en l'assumpció d'aquesta vessant. La seua figura ha esdevingut un fenomen sense precedents al País Valencià a partir de la música d'arrel tradicional. Com a solista parteix del repertori que practicà sent membre del Grup Sarau i l'Escola de Danses de Xàtiva, basat en una tasca de recerca. L'interessant és que puntualment ha fet *riproposta* en algunes cançons per al ball, substituint les cobles acostumades, més anacròniques o intranscendents, per altres dotades d'un contingut polític, molt més adients al context valencià actual: «Jota de Xàtiva» (*Si em pose a cantar cançons*, 2006) i a partir de 2007, amb la «Malaguenya de Barxeta» (c12).⁴⁴

Una altra alternativa és fer servir la música tradicional com a suport de textos poètics i explotar-ne la vessant lírica (una línia que ja hem estudiat en les grups de danses). És un bon exemple la base de la «Malaguenya de Barxeta» per al tema «Elegia valenciana» (c11), que forma part del treball *Xarq Al-Andalus* (Al Tall, 1985), sobre poetes valencians d'època andalusina, o «L'amor és Déu en barca» (Miquel Gil, *Orgànic*, 2001), amb l'esquema musical d'un bolero, sobre un poema d'Enric Casasses.

Quadre 5. Mostra de cançons de les noves vies: moviment folk⁴⁵

10 No tinc falta d'escola, llicenciada sóc ja; en barrancs i altres coses ta mare m'ha ensenyat.	11 Ella és la pàtria que estime, davant la qual sóc humil. Mai no vaig abandonar-la, m'obligaren a partir.	12 Vinc del cor de la Costera del poble dels socarrats, d'allà on renaix de les cendres el meu País Valencià.
---	---	--

43 Torrent (1990: 127).

44 Aquest tema ha esdevingut una mena d'himne per a molts valencians, adoptant valors simbòlics insòlits. Parteix de la versió que edità Sarau (*Balls i cançons de la Costera*, 1985). Ha estat molt reproduïda i versionada. Vegeu Baydal (2016).

45 C10: «Fandango rodats», *A la nostra gent*, Els Pavessos, 1976; c11: «Elegia valenciana», *Xarq Al-Andalus*, Al Tall, 1985; c12: «Malaguenya de Barxeta», Pep Gimeno «Botifarra», 2007.

En els darrers vint anys s'ha començat a desenvolupar al País Valencià un moviment que tracta de recuperar la finalitat lúdica del ball d'arrel tradicional creant nous espais radicalment diferents dels espectacles folklòrics. Aquesta proposta s'ha consolidat més primerencament a Mallorca i a Múrcia, amb el moviment de les «ballades» i els «encuentros de cuadrillas», que han servit de model als «aplecs de sonadors» i «bureos» valencians. Ha sorgit des d'algunes associacions folklòriques que, orientades a una vessant més sensibilitzada per la investigació i la restauració, han volgut reaccionar contra l'esgotament que suposa la via escènica. Ens qüestionem, seguint Sbert (2017: 181): «¿Han fracassat aquests darrers anys manifestacions folklòriques que, a còpia de proposar-se més l'espectacle que no la vivència, han mistificat les seves produccions, construint sobre l'“anacronia” i el “sincretisme”?».

L'experiència dels aplecs i bureos ha permès crear espais de trobada entre els hereus de la cadena tradicional i les noves generacions, formades majoritàriament en el context de les agrupacions folklòriques. S'ha afavorit el relleu generacional i la participació i interès del jovent. Per altra banda, s'ha redescobert la força expressiva i el potencial creatiu del llenguatge de la tradició pel que fa a la música i al ball, que s'oposen a les fórmules estereotipades i encarcerades del folklorisme. Pel que fa a les lletres, el folklorisme creà la falsa idea que hi havia unes peces fixades amb unes determinades cobles, cosa que mostrava una imatge empobrida i ensopida de la tradició musical. La pràctica actual del ball ens obliga a tornar als usos tradicionals d'explotar la riquesa del cançoner –tot un univers de referents col·lectius– i a fomentar la creació. Per altra banda, haurem de reflexionar sobre la conveniència de repetir segons quins continguts procedents del cançoner que resultarien anacrònics en el nostre temps. Ja hem vist que en el moviment folk ja hi ha hagut traces de relectura de la tradició i de creació. Si la cançó popular sempre s'ha adaptat a les circumstàncies en què ha viscut, ara més que mai la necessitem com a mitjà d'identificació o d'expressió pròpia. Davant d'un món globalitzat cal reformular les pràctiques i els productes de la nostra tradició cultural perquè puguin tenir una funcionalitat per a la societat. Com diu Raimon, tenim «desig de cançons».

BIBLIOGRAFIA

ADROVER, S. *et al.* (2018): «Els sonadors de pagès», *Patrimoni musical III*, Manacor, Escola Municipal de mallorquí, p. 79-92. Llibre digital: <http://www.escolademallorqui.cat/wp-content/uploads/2016/08/PAPERS-DE-SA-TORRE-71.pdf> [data de consulta, 10 de maig de 2018).

BAYDAL, V. (2016): «D'himnes nacionals i la 'Malaguenya de Barxeta'», <<http://>

www.ventdcabylia.com/2016/07/dhimnes-nacionals-i-la-malaguenya-de.html> [data de consulta, 10 de maig de 2018].

BERNABEU, J. L. (1984): *Los límites simbólicos. Hombres de la Foia de Castalla y el Vall de Xixona*, Alacant, IEA-Diputació Provincial d'Alacant.

BIBILONI, A. (2010): «Els balls populars a Mallorca: una evolució insòlita a la Mediterrània», *Caramella*, núm. 22, (gener-juny de 2010) p. 84-87.

CASERO, E. (2000): *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras.

FLORES, L. X. et al. (2011): «La jota al País Valencià. Algunes consideracions», *Caramella*, 24 (gener-juny 2011), p. 30-51.

FLORES, M. A.; MONJO, J. L. (2011): «Perspectives actuals per al ball tradicional al Sud valencià», *El Salt*, núm. 26 (primavera 2011), Alacant, Diputació d'Alacant, p. 4-10.

– (2012): «Nous camins per al ball tradicional al País Valencià. Els aplecs de sonadors», *Caramella*, núm. 26 (gener-juny 2012), p. 64-67.

FRECHINA, J. V. (2004): «Ritus entorn de la mort d'albat en el País Valencià», *Caramella*, núm. 10, (gener-juny de 2004) p. 9-15.

– (2006): «Vells i nous camins per a la música tradicional», dins Joana DOMENGE (coord.) *El patrimoni musical (I). Curs de Cultura Popular i Tradicional*, Manacor, Ajuntament de Manacor.

– (2012): *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.

GUZMÁN, A. (2007): *Música y tradición en Énguera y La Canal*, València, Aula de Cultura Tradicional Valenciana - Universitat de València.

MARTÍ, J. (1995): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.

MOLL, F. (1979): «Assaig d'estudi preliminar», dins Josep Ginard, *Cançoners populars de Mallorca*, I, Palma, Moll, p. 13-84.

MONJO, J. L. (2009): *El cançoner popular de Tàrbena. Recopilació i estudi lingüístic*, Alacant, Universitat d'Alacant – Departament de Filologia Catalana.

[MPTV] PARDO, F. - JESÚS-MARÍA, J. A. (2001).

ORIO, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.

PARDO, F.; JESÚS-MARÍA, J. A. (2001). *La música popular en la tradició valenciana*, València, Institut Valencià de la Música - Generalitat Valenciana.

PITARCH, C. (1997): «El cant valencià. Apunts per a un estudi conceptual i històric» (dins *El món del cant*, addenda de *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vols. 25é-26é), València, Generalitat Valenciana, p. 3-35.

SÁNCHEZ, M. (2008): «Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el Sureste español» dins Modesto García (coord.), *Música de tradición oral. XXV Años de Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*, Institu-

to de Estudios Almerienses, p. 201-258.

SBERT, M. (2017): «Cultura popular i tradicional a Mallorca: a recer d'una llei?» dins *I Jornades de Cultura Popular i Tradicional de les Illes Balears (Palma 2016)*, Palma, Consell de Mallorca, p. 173-194.

SEGUÍ, S. (1973): *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant.

– (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim - Diputació Provincial de València.

TORRENT, V. (1990): *La música popular*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

TORRES, À; SEMPERE, J. V. (2002): *Cançons de la Vila (6)*, Vila-real, Grup de Danses el Raval.