

«SA MEVA ÉS SA BONA!». REFLEXIONS SOBRE ELS TREBALLS DE CAMP EN MEMÒRIA ORAL
Bàrbara Duran Bordoy
Universitat Autònoma de Barcelona

A Margalida Fullana Sagrera i Jaume Adrover Adrover

Tots els investigadors que han treballat en la recollida de dades provinents de la memòria oral saben que, arribat un punt, s'han de qüestionar alguns principis metodològics. Per una banda, tot el relatiu a l'informant que «recorda», per l'altra, com l'investigador filtra aquesta memòria en darrer terme. Els interrogants aquí sorgeixen dels processos que articulen la memòria d'una època determinada, els factors personals i socials —també altres factors aleatoris— dels informants, i si són conscients de possibles amnèsies o revaloracions que han de ser analitzats des de l'àmbit de la recerca acadèmica.

Partim aquí de reflexions personals que, pensam, tot investigador en aquest camp arriba a plantejar-se. Escoltar, escolar i donar significat a tot el material aportat pels informants dintre del context de la investigació obliga a una constant autoavaluació i autoreflexió. A la vegada, en ocasions l'investigador participa d'esdeveniments en els quals el seu rol és actiu, compartint i participant en activitats sobre les quals investiga. En aquest sentit, podem parlar d'una presència i consciència sobre el material investigat que parteix de la reflexió constant, que es converteix en una eina metodològica, i que avui podem enquadrar dintre del que s'anomena *autoetnografia* (Etherington 2004), i, que intenta també en aquest cas, valorar aspectes èmics i ètics de la investigació. L'autoetnografia por ser definida com una forma de recerca qualitativa en ciències socials que combina la pròpia reflexió amb la interpretació analítica de contextos més amples on opera la part individual⁷⁷ (Etherington 2004; Chang 2008).

Bona part del patrimoni immaterial del poble es mou per canals que, tanmateix, remeten a la recollida de dades des de la memòria oral. I cal aclarir que la recollida de dades dintre de la memòria oral presenta problemes, que diferents investigadors han posta de relleu (Pujadas, 1992; Vallès, 1999). El record conté elements estètics i emocionals, perquè, al capdavant, en el fet de recordar hi ha una part de *performance* o interpretació individual. Un dels primers entrebancs el presenta la pròpia perspectiva de l'investigador, que parteix d'uns determinats interessos, i per tant el resultat de la seva investigació sempre relaciona les troballes amb un context de recol·lecció i difusió que intenta encaixar en el seu treball.

Investigadors com Fenellosa i Moncusí (2009) han posat de relleu els avantatges

77 «The advent of autoethnography, a form of qualitative social science research that combines an author's narrative self-reflection with analytical interpretation of the broader contexts in which that individual operates (e.g. Etherington, 2004; Chang, 2008), has come at a critical time for the discipline of music».

i desavantatges del treball amb informants. Com a principals entrebancs trobem la dificultat per a completar les històries iniciades, el control de la veracitat, la impaciència de l'investigador; la representativitat d'una història individual —que a vegades queda amagada per la possibilitat d'aconseguir una «bona història»—, o la manca de confiança de l'informant vers l'investigador —o a l'inrevés. També la «idealització» del relat, important en sí mateix però que finalment ha de ser enquadrat i interpretat, la qualitat de l'escolta i interpretació per part de l'investigador, les tensions entre memòria individual i col·lectiva i l'èmfasi, silenci o oblit sobre determinats aspectes. Elements positius actualment són l'ús de noves tecnologies que afavoreixen la difusió i l'accés a un públic ampli i variat, amb documents digitals contrastables.

En l'Etnomusicologia, un dels factors que s'associen sovint a la distinció entre música «popular» i música «culta» és el suport de transmissió. La música culta, a Occident, sempre ha comptat amb un suport escrit —manuscrits i diferents sistemes de notació—, mentre que la música popular, immersa en un dinamisme que reflecteix la realitat canviant de cada moment, quasi mai s'ha escrit. Es pot pensar, d'entrada, que la seva transmissió s'ha confiat a la memòria i a l'oralitat, i per tant ha estat exposada a qualsevol tipus d'influència o bé acció modificadora (Reig 2010).

Diversos estudis acadèmics s'han apropiat a la transmissió oral de la música des de perspectives diferents a l'esmentada per Reig. Emma Patterson proposa una visió de la transmissió oral de la música que no solament és present avui dia, sinó que forma part inseparable de la música en general, des d'una perspectiva històrica. Les aportacions de Patterson ens parlen d'una doble via, que cal tenir en compte. Per una banda, el prestigi de la música mitjançant les transcripcions, que pressuposen una culturització de la memòria musical. Però ella aporta la idea de que la transmissió oral és present, sofisticada, i paral·lela a l'escriptura en documents musicals (Patterson 2015: 35).

Malgrat les interpretacions que consideren la música de transmissió oral com a «primitiva» abans que fos escrita, la tradició oral pot ser considerada un mètode de transmissió sofisticat que conviu amb la transcripció escrita. Patterson també fa una distinció entre *oral* i *aural transmission*. La transmissió oral és referida al que és transmès mitjançant la paraula recitada o cantada, mentre que *aural transmission* fa referència al què és escoltat; ambdues tècniques són necessàries i es troben presents en la majoria de cultures contemporànies.

Però quan treballem amb informants orals, cal analitzar la posició de cadascun d'ells, perquè no solament és important la informació que transmeten —*oral transmission*—, sinó també la visió des de la qual transmeten aquesta informació. I, també, com és escoltada i rebuda —*aural transmission*.

Durant el treball de camp sobre el cant dels Salers i Quintos a Mallorca⁷⁸ s'han pogut analitzar les aportacions de diversos informants que han mostrat com es relacionen ells mateixos amb l'herència oral que han rebut —com ells tradueixen el que han

78 Realitzat en diverses etapes des del 2008 al 2018.

escoltat i rebut, la seva *aural transmission* personal— i com des d'aquesta, emeten un missatge que és finalment el que nosaltres rebem —*oral transmission*. Per a tots ells, la seva aportació partia de la convicció que «allò» que contaven era la versió autèntica, en el sentit de directa i original, cosa que intentam resumir en la frase «sa meva és sa bona». És a dir, la «meva versió» és la que compta, «la bona», la «vertadera», i encara que ells no s'hi referien de manera directa, sempre hi havia aquesta mena de *model* de transmissió amb una aura de guardians de la tradició.

El terme «informants de la tradició» és usat per Hill i Bithell (2014: 4) així com «guardians de la tradició», emprat per Díaz G. Viana (2002). Tot dos són conceptes fonamentals per a entendre com els agents que participen en totes aquestes activitats són persones o associacions a les quals, d'alguna manera, es reconeix la *legitimació* de la memòria. Cal qüestionar qui o què és el que fa que se sentin o siguin —pels altres— *legitimats* per a informar al voltant d'una interpretació musical, per exemple. Podem atribuir aquesta legitimació al fet de posseir el coneixement sobre el que és considerat tradició oral. Tenim diferents exemples del prestigi que, d'entrada, tenen alguns informants des de la memòria oral. Aquests informants no necessàriament han de ser persones majors, poden abraçar segments d'edat diferents, fins i tot generacions diverses que són reconeguts com a valedors d'una tradició. Hill i Bithell (2014: 13) es refereixen a aquest procés de reelaboració de la història rebuda oralment:

Les històries sobre el passat poques vegades són sentides des de testimonis directes. Sovint són solament transmeses, i, en el procés, se sotmeten a una sèrie de refinaments: es fan correccions i s'introdueixen nous errors, s'obliden alguns dels fets i s'elaboren alguns afegitons, s'eliminen els detalls inconvenients i es poleixen algunes arestes. Els buits deixats per la memòria i la documentació (que per la seva naturalesa mai seran complets del tot) estan plens d'enginy, suposicions i farcits imaginatius. La “història” que resulta és altament selectiva —o més ben dit, una veritat parcial— i continua essent modelada pels seus intèrprets, però és aquesta versió del passat la que esdevé finalment part de la memòria col·lectiva [traducció de l'autora].

A continuació veurem tres aportacions diferents dels «guardians de la tradició», i malgrat representar tres generacions, veurem com tots ells consideren que la seva versió és «sa bona».

CAS 1. Sebastià (1981) està involucrat en moltes mostres de cultura popular, organitza esdeveniments però també publica treballs sobre temàtiques relacionades amb les seves investigacions personals sobre cultura popular. Quan parla de les diferents variants de la tonada de Sales cantada per diferents intèrprets locals afirma:

[...] en lloc d'obrir un ventall del que sabien el que fan es posar unes coses en comú i tancar-ho, fan una tonada única. Jo crec que si els agafen individualment, cantarien ses Sales que van cantar quan eren fadrins (Baltasar estava en els Oms, Tomàs a Manacor o son Macià, Tomàs *Llandero* a Son Macià, i en *Clauet* a Son Mesquida). Cap des quatre hauria cantat lo mateix... s'afegeix l'amo en Toni *Paulo*, son pare den Toni...

Jo crec que ara les cançons estan contaminades d'altres coses, ja sigui perquè venen d'una altra població... Abans hi havia més varietat, més riquesa, sobretot amb s'Etol deixen deixebles sonant, tot u, homogeneïtzat. Tothom podia sonar casat, tot està amb els mateixos acords, amb la mateixa estructura [...] L'Etol des Picot va fer molta de feina, i va deixar la seva empremta, com a grup varen deixar la seva escola.

Introdueix el concepte de *contaminació*⁷⁹, que utilitza per a expressar la seva opinió respecte la unificació de versions d'unes tonades. Afirmar, com hem vist, que hi ha una o unes variants que romanen «pures», mentre que la resta de cançons es «contaminen» entre sí. En la seva contemplació de la riquesa del passat, cadascuna de les variants era i és «única»: «cap des quatre hauria cantat lo mateix». En cap moment es qüestiona si era perquè cada intèrpret hi afegia detalls personals o variacions, sinó que ho relaciona amb una mena de «puresa musical». Per una altra banda, ara tot està «homogeneïtzat» per l'existència de grups musicals, però sembla oblidar que ell mateix està involucrat des de fa temps en les Sales de Felanitx i està participant, precisament, dins d'un procés d'estandardització. És aquí que el seu relat deixa entreveure que ell —el seu grup— canta una de les variants «pures», perquè ell sí que té informació «bona», com conta a continuació:

Amb els Revetllers⁸⁰ posarem amb marxa lo des sonadors de pagès [...] A Inca, la capital del Raiguer, està molt bé això de la mostra de folklore, però quin sentit té? Si hi ha gent com en Tomàs o na Margalida⁸¹ que t'ho reconeixen com a propi... Això no té preu. Diven, «Oh, això quan jo era jove...» [...] La nostra feina sempre ha estat recollir testimonis de persones majors, ara quasi tots han fet es bolic...

Havent fet feina sobre aquesta informació oral, té un valor, no solament per noltros, sinó perquè ells reconeguin que no tot s'ha perdut. Jo consider que és important perquè noltros hem dut aquesta línia de feina, i tornar posar enmig, al manco saber com era, com se feia... Aquest sabre-ho noltros, per sabre-ho.

Aquí s'entreveuen les idees que Sebastià intenta transmetre realment: la de que ells han fet treball amb testimonis orals que permeten tenir una herència única, perquè precisament l'han rebuda de veu a veu, el prestigi d'haver recollit una tradició oral directament fa que, automàticament, aquests recol·lectors gaudeixin d'un tresor únic, «pur» —com abans deia ell mateix. En tot cas, no és conscient de la mirada èmic, de les valoracions que es fan des d'una determinada posició, i també classifica *a priori* les variants recollides a diferents indrets amb petits canvis com a «autèntiques», senzillament pel fet d'haver-les recollides de la memòria oral. Valora els seus informants com a posseïdors d'un tresor immaterial i suspès dintre del temps, dels

79 El terme és usat també per Hill i Bithell a «An Introduction to Music Revival» (2014: 6): «[...] led many folklorists, ethnomusicologists, and collectors to seek out and prioritize musical items that they viewed as culturally “pure” and old, avoiding those “contaminated” by the influence of foreign, urban, or modern culture.»

80 El grup de música tradicional en el qual ell participa.

81 Es refereix a Margalida Fullana (1935) i Tomàs Nicolau (1935).

quals n'ha recollit variants diverses; però qüestiona els grups que han creat altres variants estàndard —tot i que, en cap cas, qüestiona el seu propi paper com a recol·lector-intèrpret-emissor que selecciona el material recollit. Ferrer Senabre (2013: 95) defineix aquesta dinàmica del folklorisme que encara té una forta presència a la societat:

En primer lloc, les persones entrevistades interioritzarien que hi ha uns elements de la seva vivència musical —seleccionats sota criteri d'allò dictat pel folklorisme—que tindrien més valor que altres; en segon lloc, durant l'anamnesi, les persones col·laboradores assumarien la identitat que d'ells esperen els valors de la societat del present.

Sebastià és aquí un informant-intèrpret, que ha rebut cançons des de la memòria oral pagesa, i és ell el que classifica el material atenent a allò que ell qualifica com «puresa» i «autenticitat». És aquesta qualitat de receptor de la memòria pagesa el que li proporciona autoritat.

El fenomen de les diferents variants d'una cançó ha enlluernat als investigadors des d'un bon inici. Baltasar Samper es va prendre la molèstia de transcriure fins a tres variants diferents de la cançó de Panades cantada per Mateu Isern a Alaró, preocupant-se per anotar petits detalls de canvi de ritme i melodia associats també a la lletra.⁸²

Segurament, la «immutabilitat» d'una cançó determinada existeix solament en un imaginari cultural i acadèmic, i no pas a la realitat. S'ha perdut, a més, capacitat d'ornamentar melodies de tradició oral, d'enriquir-les perquè tothom pensa que, així, es corromp la puresa. La devoció, doncs, per documentar les diferents versions no ha de ser una obsessió, ja sigui pels intèrprets que recuperen cançons com pels estudiosos i investigadors.

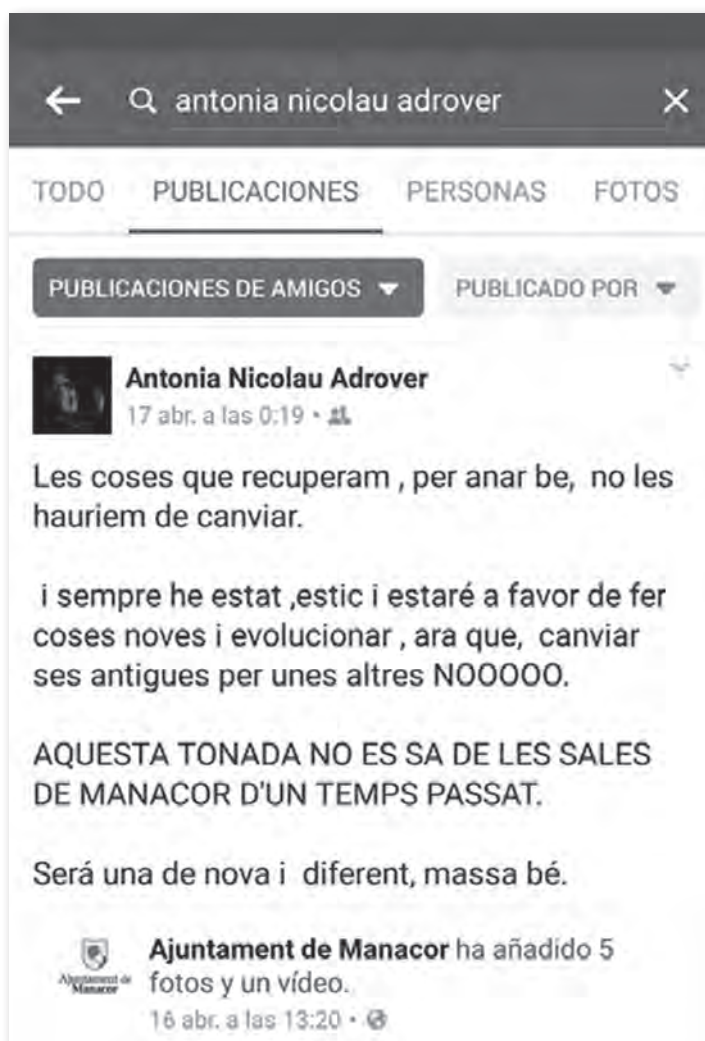
Cercar, en definitiva, una «puresa» en la tradició oral pot esdevenir, si més no, un fenomen tan lloable com sospitos o, fins i tot, estèril si allò que s'intenta aconseguir és la recuperació d'una melodia original. Sense posar en dubte la validesa d'aquesta recerca, el que podem arribar a conèixer és la melodia més coneguda, la més interpretada, la que la gent coneix més, dades que probablement ens aportaran una informació força més fructuosa.

CAS 2. Els informants de la tradició, avui, poden interactuar amb l'investigador però també intervenir des de diferents marcs: en els contextos d'informació oral directa —entrevistes—, però també a les manifestacions a les xarxes socials i comentaris publicats en mitjans de comunicació —premsa, ràdio i televisió. Aquest cas 2 n'és un exemple.

Actualment les xarxes socials són els espais on l'expressió d'opinions sembla més fàcil i fluïda en àmbit públic. Més encara, permet recuperar les valoracions

82 Vegeu l'annex amb tres variants a, b, i c de la Cançó de ses Panades d'Alaró (OCPC, B-13, DGCPAC).

Fig. 1. Fotografia d'una entrada a Facebook, 17 abril 2017. Font: elaboració pròpia.



i recollir un ampli espectre de posicionaments sobre un tema concret. El cant de Sales, ha estat objecte de diversos intents de reviscolada a la ciutat de Manacor. Al 2017 un grup format sobretot per socis de l'Associació d'Amics de l'Escola de Mallorquí —EMM— i Sa Torre tornaren a sortir després de molt temps a cantar Sales el matí de Pasqua. Basaren la seva interpretació en un testimoni escrit, la transcripció de la cançó de Panades que Baltasar Samper recollí d'un taller de brodadores de Manacor. Doncs a partir d'aquesta recuperació, a les xarxes socials, en concret al Facebook d'una coneguda glosadora aparegué el següent missatge que ella mateixa va escriure després de sentir les Sales «recuperades» a Manacor:⁸³

Les frases «canviar ses antigues per unes altres?» i «aquesta tonada no és sa de les

⁸³ Volem agrair a Antònia Nicolau Adrover la gentilesa de deixar-nos publicar aquest missatge de Facebook.

Sales de Manacor d'un temps passat» són afirmacions rotundes al voltant del concepte d'autenticitat atribuït a determinades tonades. D'aquí es pot deduir que la que es va cantar no és considerada la més «original». La pregunta seria quina és la tonada d'un temps passat i com ho podem saber. En el cas de la recuperació de Manacor, un grup de persones es preocupà de cercar la tonada més antiga datada per un recol·lector amb molta experiència musical, Baltasar Samper, per tal d'interpretar-la després de gairebé vuitanta anys. El missatge de *Facebook* permet pressuposar que la persona que escriu posseeix una altra versió que considera més «autèntica» que la recollida per Samper. Creu, per tant, que la tonada «antiga» serà substituïda per «unes altres» que considera menys vàlides.

I ha estat «substituïda», exactament, per la recollida per Baltasar Samper. La tonada que és reivindicada per Antònia com a autèntica, a *Facebook*, ho és només per un sol motiu: Antònia la coneix de cantar-la, o d'haver-la sentida cantar quan era petita, i de manera automàtica, la considera com a «autèntica». Des de l'amor profund per una cultura, Antònia (1964) contà després com son pare — nascut a Son Mesquida, un llogaret del terme de Felanitx— li cantava les Sales, les que ella reconeix com a «autèntiques». Fins a quin punt les Sales que coneix de son pare són les de Manacor o les de son Mesquida es pot discutir⁸⁴. Però allò que no es pot discutir és el lligam emocional amb l'herència oral de son pare. És aquesta vessant des de l'emoció la que empeny a Antònia a considerar com «altres» les que no encaixen en la variant que ella coneix de son pare.

CAS 3. Margalida ha estat des de sempre lligada al ball i el cant de pagès, una manera d'interpretar que aprengué des de petita. Per això, sap que el patrimoni musical que posseeix ha estat fruit de la pràctica i la pertinença a una comunitat. Ella afirma en un mitjà de premsa local que «ens han volgut robar les *mateixes*», aquest ball que hom considera propi de l'illa de Mallorca i de gran complexitat d'execució, car hi ha tocs personals i propis de cada indret que els balladors valoren molt. Margalida explica que a la primeria que ballaven hi van anar diverses persones a interessar-se per com ho feien⁸⁵. Una d'elles li va dir «Teniu un ball preciós. Aquestes mateixes, tancau-les amb pany i clau, que les vos robaran». Ella afegeix: «I ja ho crec, que han intentat robar-les, amb solfa, i amb llibres... Ho han intentat, però no ho han aconseguit. Els únics han estat Els Revetlers, perquè en Toni ha sonat amb nosaltres i sap com ho feim» (Riera Vives 2017).

Cal entendre perquè Margalida considera que unes mateixes —una dansa— poden ser «robades». Ho poden ser perquè alguns intentaren estudiar-les, fixar-les dins el temps i espai. I ella sap que això, tota una forma de ballar i una coreografia variable segons els balladors, no és possible. Però a més a més, expressa la idea que és una cosa que es pot robar. I què és allò que es pot robar? Per a ella, una mena d'herència preciosa, producte de l'oralitat, de la transmissió directe dels coneixements, per pràctica i ofici, no

84 Ella mateixa diu que són les de son Mesquida, dins el terme de Felanitx. Però el record de la tonada paterna fa que insisteixi en que la tonada «recuperada a Manacor no és l'autèntica».

85 Anomena Bel Cerdà i Eugeni (Eugeni Canyelles, dels grups de música tradicional Tramudança i Sis Som).

per «llibres» i «solfa». És allò que Díaz G. Viana (2002) descriu concisament «Lo que se cantaba por estas gentes campesinas, lo que no había sido escrito ni anotado y aún se transmitía oralmente, tenía que ser auténtico».

Aquesta por de perdre quelcom valuós, a que aquesta cosa pugui ser «robada» té el seu sentit si intentam sintetitzar el valor de la memòria oral. Perquè aquesta conté elements que, finalment, els suports fixats perden d'alguna manera: la capacitat de transmetre les emocions de manera directa i la gestualitat física, manifestada pel moviment i per les inflexions de la veu. la *performance*, la interpretació viva i interactiva que no pot ser substituïda per altra cosa.

De l'anàlisi del rol d'aquests informants i del seu relat anamnèstic, més la posició que l'investigador assumeix com a recol·lector, es poden extreure diverses conclusions al voltant de la suposada «autenticitat» dels informants orals, i així ex poden establir unes categories que defineixen la manera com són validades les variants de les cançons —ja sigui pels estudiosos, pels músics o pel públic.

Les categories que establirem estan construïdes a partir d'un paral·lelisme amb un model de classificació de rondalles —definides com a narracions anònimes, transmeses oralment, en prosa i sobre fets considerats imaginaris— que empra Jaume Guiscafrè a *Es jaquet d'en Jordi des Racó* (2017: 118-123). Aplicarem aquesta proposta de classificació a les variants musicals que es poden recollir des de la memòria oral i que es correspondrien, precisament, amb rondalles arrelades també des de l'oralitat. Aquesta proposta estableix una analogia entre dues disciplines que treballen sobre les creacions orals: l'Etnopoètica (Oriol 2002) i l'Etnomusicologia; alhora que contempla el repertori musical enregistrat com una forma de variant fixada en un suport de reproducció àudio o audiovisual.

Així, la variant autèntica és la recollida directament per informants que l'han rebuda, a la vegada, per transmissió oral. Hi ha un intercanvi d'informació en temps real, en una situació de *performance* directa que recull l'oïent. És a dir, hi ha una interpretació sotmesa al moment concret en què es produeix. Aquesta és la modalitat que té més prestigi, tant entre el món de la investigació com entre els músics, aficionats i recol·lectors al voltant de la cultura popular. Quan s'han rebut poemes, cançons o històries directament de la tradició oral, són considerades com a tresors vius, gemmes úniques i immutables. No sempre, de tota manera, es valora la plasticitat de la memòria, la posició de l'emissor i la del receptor⁸⁶. Hem de considerar també que les situacions concretes de *performance* no es donen solament en el marc d'un estudi acadèmic, sinó que poden ser també un concert, recital, conferència, curs monogràfic...

Les metavariants són totes les variants que estan fixades en un suport permanent. Quan recuperam un document enregistrat després de molts d'anys podem recollir

86 La memòria és plàstica i sotmesa al pas del temps. Hem pogut constatar canvis de lletra, de ritme. Malgrat que aquests detalls puguin ser mínims, han de ser tinguts en compte per tots aquells que abandonen la puresa i autenticitat de les variants que han recollides directament. Les modificacions poden ser molt lleugeres, però es donen des de sempre.



Fig. 2. «Ens han volgut robar les mateixes». Riera Vives 5-05-2017.
Font: Revista Cent per Cent

detalls de la interpretació, dels instruments, de la veu; tots els detalls poden ser reconstruïts per l'oïda, analitzats i reproduïts en una nova interpretació si es vol; en aquest cas, ho denominarem metavariants autèntiques, car comparteixen bona part de les característiques de transmissió oral. Aquestes metavariants autèntiques cobraran cada vegada més força en el futur, a mesura que els arxius sonors siguin organitzats en línia —cosa que ja es produeix ara mateix— i permetran recuperar peces ja oblidades molt temps després de la seva «desaparició».

Per una altra banda, tenim les transcripcions escrites, molt qüestionades en el món de l'Etnomusicologia. Jordi Reig resumeix els problemes i les postures actuals

pel que fa a les transcripcions de material tradicional, unes transcripcions que modernament han estat desplaçades pels enregistraments:

Les transcripcions de músiques tradicionals i folklòriques realitzades durant gran part del segle passat, moltes vegades contenen veritables traïcions a la realitat sonora [...] La causa sol ser l'estretor de mires del transcriptor, que no reflecteix elements musicals que siguin aliens a la seua pròpia formació acadèmica o no siguin massa habituals, atorgant-li així implícitament a la persona de qui rep la informació una certa desqualificació per ignorància musical. Així, trobem músiques a cinc, set o onze temps que el transcriptor havia constrenyit a compassos regulars, intervals clarament atemperats que no s'han plasmat en el paper, melismes, desajustaments de tempo... I també trobem qüestions importants que han sigut ignorades com el dramatisme interpretatiu de la veu, la funcionalitat o la relació amb altres músiques populars [...] (Reig Bravo 2010).

Aquestes transcripcions que fixen les cançons en partitures serien les metavariants transcrits, aportades per un transcriptor⁸⁷.

Finalment comptam també amb les variants d'autor. Són totes les variants sorgides de la creació d'autors concrets. Tots aquests elements de recontextualització de les variants rebudes necessiten establir la seva *legimitat*. Aquest acte de legitimització es produeix quan s'invoca l'autenticitat, cosa que els tres informants —Sebastià, Antònia i Margalida— analitzats com a model en aquest capítol, fan. Autenticitat i legitimitat són dos dels factors inherents als moviments *revival*.

Cal explicar, doncs, què és *autenticitat*, aquesta paraula sobre la qual tots es recolzen. Els agents encarregats de determinar els criteris d'autenticitat —acadèmics, recol·lectors amb formació, productors i promotors, fans i artistes— moltes vegades no coincideixen en la definició final. Hill i Bithell (2014: 20-21) a «An Introduction to music revival» estableixen tres tipus de criteris per a valorar l'autenticitat:

The types of criteria upon which authenticity hinges vary widely according to cultural and historical context. The selection of ideals reflects shifting technology, political motives, and general intellectual leanings. Nevertheless, we have observed broad trends in what may be categorized as (1) product-oriented criteria, (2) person-oriented criteria, and (3) process-oriented criteria.

Hill i Bithell segueixen definint els diferents elements vinculats a aquests criteris i que sintetitzam a continuació:

— (1) Objectes físics com ara manuscrits, produccions efímeres com cançons i productes sonors tan en la vessant de transmissió directa com l'enregistrada.

87 En aquesta investigació no renunciem a les transcripcions fetes durant el treball de camp, part d'elles publicades a *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca* (Duran Bordoy 2015). Avui tenim més cura en el tema de la transcripció perquè comptem amb l'enregistrament, però oferir les partitures facilita la interpretació.

Es valoren les transcripcions més antigues, cançoners considerats “de culte”; també enregistraments que poden mostrar detalls tímbrics, acústics i de parla que són idealitzats.

— (2) Persones, de manera individual o col·lectiva, que se suposa saben una cançó o un poema en una variant única perquè han viscut, per exemple, en llocs aïllats d’influències externes; com es produeix l’autenticació de *qui* és el que posseeix «la» tradició. Cal tenir en compte aquí el factor de l’etnicitat, que pot condicionar la informació, sovint lligada als moviments nacionalistes.

— (3) Processos de transmissió, creació i recepció: un dels punts més discutits i tractat també aquí, depenent del context cultural, la transmissió oral i l’aprenentatge amb un «gurú» de la música o poesia es considera més vàlid que l’aprenentatge via institucions o llibres. Fidelitat versus creativitat, la recreació del material oral des d’una perspectiva que enfronta purisme amb sincretisme.

Finalment, veiem que aquests criteris es corresponen amb els diferents arguments teixits pels tres tipus d’informants analitzats aquí:

FONTS ORALS

Sebastià B.O. (1981)	Entrevista a Felanitx 10-VII-2017
Antònia N.A. (1964)	Entrevista a Manacor 14-IV-2017
Margalida F.S. (1935)	Entrevista a Manacor 6-IV-2009, 14-III-2014, 12-VII-2017

BIBLIOGRAFIA

BUTT, J. (2002): *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHANG, H. (2008): “Chapter 3. Autoethnography.” A *Autoethnography as a Method*, 43–57. Walnut Creek, Ca: Left Coast Press.

DÍAZ, L. G. (2002): “Los guardianes de la tradición: el problema de la autenticidad en la recopilación de cantos populares.” *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, no. 6. <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>> [darrer accés 1-V-2018]

DURAN BORDOY, B. (2015): *Voleu Sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.

ETHERINGTON, K. (2004): *Becoming a Reflexive Researcher-Using Our Selves in Research*. Jessica Kingsley Publishers.

- FENELLOSA, P.; MONCUSÍ, A. (2009): “Patrimonialización de la memoria oral e internet: algunos ejemplos.” *XVII Congreso de Estudios Vascos*, 753–68. <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/07530768.pdf>>.
- FERRER SENABRE, I. (2013): *Les pistes de ball durant el primer franquisme*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/10803/129084>> [darrer accés 1-V-2018]
- GUISCAFRÈ, J. (2017): *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Institució Pública Antoni Maria Alcover (Eds.). Manacor.
- HILL, J; BITHELL, C. (2014): “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change.” In *The Oxford Handbook of Music Revival*, Hill, J. i Bithell, C. (Eds). Pàg. 3–42. New York: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019.
- ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Universitat Rovira i Virgili (Eds.). Valls: Cossetània Edicions.
- PUJADAS, J. (1992): “El método biográfico. El uso de las historias de vida en ciencias sociales”. Centro de Investigaciones sociológicas (CIS).
- SAMPER, B. (1927): “Carpeta B-13. Transcripció de fonogrames Missió Samper 1927”. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Arxiu de la DGCPAC i propietat de l'Abadia de Montserrat.
- VALLÉS, M. (1999): *Técnicas cualitativas de investigación social*. Disponible en línia <<https://metodologiaecs.files.wordpress.com/2014/11/vallesmiguel-tc3a9cnicas-cualitativas-de-investigacic3b3n-social-1999.pdf>> [darrer accés 1-V-2018]
- WALLACE, A. (1956): “Revitalization Movements.” *American Anthropologist* 58: 264–81.

F 12-14-a

Ses Panades

$\text{♩} = 90$

En a- quei-ra ca-sa hon-ra -
da ja co-men-ça a sor-tir fum,
en a- quei-ra ca-sa hon-ra - da ja
co-men-ça a sor-tir fum; que
de- nen en-cen-dre es llum per do-
nar-mos sa pa-na-da? Que
de- nen en-cen-dre es llum per
do- nar-mos sa pa-na-da?

(1) = nota lleugerament allargada.

Miquel Isern (o Garrit.
Alaró (Mallorca), 3 abril 1927.

Fig. 1: Cançó de ses Panades d'Alaró, variant a. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

F 12-14-b

Ses Panades

$\text{♩} = 80$

sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-ro-ri-da, sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-ro-ri-da, que si no b'heu be-ne-i-da, nol-tres me-nam's'es-co-la, nol-tres me-nam's'es-co-la, sa pa-na-da m'heu de dar.

(1) - = nota lleugerament allargada.

Miquel Isen(a) Garrut.

Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

Fig. 2. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant b. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

E 12-14-e

Ses Panades

♩ = 80

Si deis que no hen fet pa-na-des, ni
 cres-pels ni ro-bi-ols, si
 deis que no hen fet pa-na-des, ni
 cres-pels, ni ro-bi-ols, do-
 nau-mos un pa-rei d'ous, nol-
 tros fa-nem ses tui-ta-des nol-
 tros fa-nem ses tui-ta-des, si
 deis que no hen fet pa-na-des.

(1) -- = nota lleugerament allargada.

Enquiel Isern (a) Garrit.
 Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

Fig. 3. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant c. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.