

Sobre la formació de les paraules onomatopeïques en català,
per L. SPITZER.

Schuchardt (*Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil.*, 1919, col. 397 i ss.), en una lluminosa recensió del treball d'Urtel *Zur baskischen Onomatopoesis* (*Berliner Sitzungsberichte*, 1919, p. 138 i ss.),¹ rebutja l'opinió d'aquest que la «Vorliebe für das Klangmoment» podria ésser una cosa característica del basc en front les llengües indogermàniques, opinió que ja deriva de H. Winkler (*Orient. Literaturzeitung*, 1909, p. 30 i ss.), i creu que la formació de paraules imitatives (pintura de sons) és un tipus de creació de mots comú a totes les llengües i, per consegüent, no és característic de cap; i tota vegada que els diccionaris mostren una diversa amplitud de criteris en el registre de les interjeccions, hom ha de retornar a la vida peculiar dels idiomes. «En tot cas una comparació de les paraules imitatives del basc amb les de les altres llengües, sobretot del provençal, donaria valuosos resultats.» Subscric en tot aquesta opinió, i voldria fer una col·lecció de paraules imitatives, no pel provençal, sinó pel mallorquí, la qual demostra que aquest dialecte del català pot molt ben rivalitzar, en aquest punt, amb la llengua basca. Trec les citacions dels volums IV, V i VI de les belles i populars *Rundayes*, que tenen un estil de narració planer tal com surt de la boca. La utilització o no utilització de paraules imitatives és, per damunt de tot, un recurs d'estil. D'aquesta manera voldria jo expressar ço que Schuchardt diu amb aquestes paraules: «Si

1. Nyrop, en el seu treball sobre les representacions onomatopeïques del soroll del tir, publicat en *Études de Grammaire française* (Danske Videnskab. Selskab. Hist.-filolog. Meddelelser, II, 6), parla de l'interès que s'ha pres últimament per l'estudi dels elements descriptius de la llengua.

plaf,¹ IV, 246; VI, 7, 58 : sobtadament, de pressa, al moment, IV, 36 : imperatiu indicant moviment ràpid.

Variant : *paplaf*, IV, 147 (al capbussar-se a l'aigua).

plam!, VI, 106 : soroll d'un cop.

Variants («Streckformen» segons el terme de H. Schröder) :

pata-plan,² V, 78 : caiguda d'un fruit; IV, 71 : un tir.

pata-plum, V, 23, 107 : 'de pressa'.

pa-plam, VI, 79 : soroll de portes que es tanquen.

pum-pu-pum,³ IV, 146 : sacsejar d'una cosa feixuga.

quec-que-re-quec, V, 309 : cantar del gall.

ra-rach,⁴ VI, 74 : escoar la coa.

Variant : *rac-arrach*, VI, 183 : soroll del menjar estrepitós; *rac-a-rac rac-a-rac*, V, 63, 73; VI, 100; (= *rac-arrac*); en V, 63 el rosegar pedres d'un gegant; *rec-rec rec-rec*, IV, 232 : raure d'una llebre.

rum-rum,⁵ VI, 96 : fressa, murmuració.

ruuu tu-tu-tum, IV, 90 : saltar a l'aigua un animal.

tac!,⁶ VI, 38, 40, 42, 82, 99, 105, 114, 120, 121, 225, 'repentinament, de seguida'.

toc-toc,⁷ IV, 115, 117, 187, 208 : tustar a la porta.

Variant : *tec-tec*, IV, 135 : saltar el cor.

ti-tu-ti tu-ti,⁸ IV, 208, 243; V, 302; VI, 152, 233, 243 : tocar la flauta.

trac,⁹ IV, 154 : fractura del braç.

Variants : *ta-trac*, V, 97 : cruixir una biga; *tac-tatrac tac-tatrac tac-tatrac tac-tatrac*, IV, 232 : soroll de les ferradures.

1. Comp. prov. *plaf* «vlan» en el mateix sentit. El mall. *pataplaf* compareix amb el mateix significat.

2. Comp. prov. *patap(l)am*, onomatopée du bruit de tambour; *pataf-la(u)*, patatras, onomatopée du bruit que fait un corps qui tombe; *patapou*, onomatopée d'une détonation ou chute lourde; *patac*, bruit d'un coup, soufflet, éclat.

3. Comp. prov. *boum*, *poum*, onomatopée d'un bruit sourd.

4. Comp. francès *ric-à-ric*, dauph. *rico-raco*.

5. Comp. Vogel, *rum-rum*, «Gebroimme», probablement de rumor.

6. Comp. prov. *ta-tac*, onomatopée qui exprime un petit choc, comme le battement du pouls, le bruit d'un balancier ou celui de gouttes qui tombent; *tac*, en Amengual.

7. Comp. prov. *tou*, *toc*, onomatopée d'un coup.

8. Comp. prov. *tutui*, *tutui*, chantre, espèce de petit oiseau, chalumau fait d'écorce de saule, esp. *titirilt*, el so de la flauta.

9. Prov. *patata*, *patatrac*, vacarme; *trac* en Amengual.

te-trec, V, 51 : trencar un càntir; V, 69 : [una dona xerraire] era una paner-foradat, una *trec-a-trec* que tot ho volia sebre.

típ-tap, IV, 132 : el trepig d'un animal¹.

Variants : *tupa-tup*, V, 57 : 'endins (en l'espessor)!' ; també resso en el buit d'una cova; *tupa-tup tupa-tup*, V, 357 : martellejar; *tupa-tup tupa-tap*, *tupa-tup tupa-tap*, IV, 243; *tupa tutup tupa tutap tupa tutup tupa tutap*, VI, 66 : obrir i tancar de portes encantades; *tutup!*, VI, 224 : de pressa (se'n va un a dormir).

tris-tras tris-tras,² IV, 132, 141, 208, 212; V, 291; VI, 4, 103, 216, soroll del caminar.

trot trot,³ V, 123 : soroll del caminar.

tix-tix,⁴ VI, 39 : filar.

xec-xec,⁵ IV, 65 : xerroteig d'ocells.

xiiittt! xiiittt! xiiittt!,⁶ IV, 24 : xit!, callar!

zas (zas)!,⁷ VI, 67, 77, 78, 79, 94, 100, 121, etc. : de pressa!

PINTURA DE SONS I HISTÒRIA DE LES PARAULES

Hem dit que les pintures de sons eren originàriament imitacions de la realitat, destinades a reproduir aquesta realitat. La interjecció, lògicament supèrflua, precedeix, les més de les vegades, la pròpia comunicació. La dificultat momentània de

1. Comp. prov. *tipo-tapo*, argile très calcaire et très ocracée: *és un home*, de *tipo-tapo*, c'est un homme mou, faible; per consegüent, en son origen: massa tova que es pot xafar. Amb *tapa*, tapar, comp. *tapou-li-lou*, *tapo*, paroles que prononcent les enfants en faisant claquer des calottes d'argile. D'aquí s'explica també el prov. cat. *típ*, sic. *típu*, saciat, cat. *típ*, fart (o influència de *stipare?*), comp. el francès dels soldats *se taper la cloche*, le *tronc*, prov. *tapo*, c'est assez, il n'en faut attendre davantage. Les darres paraules s'han d'afegir al REW, 8566.

2. Vogel porta *tris-tras*, pif-paf, i *tras*, soroll de passos. Ve de *tritiare*, (REN, 8922), prov. *trissá* triturer, fouler aux pieds, amb influència potser de *tras*, darrera (comp. prov. segui *de tras en tras*, *pas a pas*; comp. encara el francès dels soldats, *trisser*, se sauver, partir (Dauzat).

3. Comp. amb *anar trot trot* el francès *aller les galos*, cat. *anar tropell tropell*.

4. De *teixir*, teixir.

5. Del mall. *xep-a-xep* com el cat. *soberg* de *soberp*.

6. Comp. francès *chut*. Nonell i Mas constata *xit* i *xist*.

7. Comp. prov. *za(que)*, crac; cast. *za*, crit per *fer fugir els cans*. Sobre *zas* comp. també Tallgren, *Abhandlung über die Ausdrücke der, promptitude* (*Neuphil. Mitt.*, 1918).

trobar la paraula justa el que parla, la sol fer anar precedida de la creació de sons imitatius, en certa manera com una paga parcial per la cosa que s'espera : Ex. : *i pata-plam una descàrrega a boca de sol'lera i pif-paf, un tir*. Certament s'ha de trobar sobrerera la mímica rudimentària, tal com trobem en etapes avançades de la cultura la representació o anunci de tota cosa que es comunica mitjançant un signe.

El fet representat per la pintura de sons sovint dura llarg temps. Per això una imitació dels sons rigorosa i fidel a la veritat hauria de durar tant com l'original que es reproduïx, i de fet en trobem comprovants : el lladrar dels gossos *i nyip-nyap, nyip-nyap cap a ella!* és caracteritzat per una extensió molt més llarga que el tir momentani (*pata-plam!*). Però, així com el gest simplifica i abrevia la realitat mitjançant la representació, així els crits *nyip-nyap nyip-nyap* amb llurs quatre tectes i dos mitjos tectes són una estilització, una descomposició rítmica i artificiosa del lladrar dels gossos. En *cad' instant sentien aquelles bataïades: dany-dany-dany danya-dany danya-dany*, per a tot lector culte la representació dels tocs de batall és extraordinàriament llarga, baldament li reproduïx l'artística cadència del sonet — si podem usar aquest terme mètric — una ascensió i dues descensions. Així es manifesta, fins i tot en la imitació elementària de la naturalesa, un sentit estètic ordenat que s'ha modelat en la realitat. Hom pot distingir entre imitacions descriptives de sons momentànies (*nyip-nyap... dany-dany dany...*) i duraderes, i, d'aquestes, limitades unes i il·limitades les altres. És clar que les últimes tenen una fi quan l'efecte en la imitació reproduïda s'acaba : per això aquestes imitacions són gaire nombroses.

La pintura de sons està determinada i fixada mitjançant les consonants i les vocals com per un sistema de coordinats. Si les vocals expressen més tonalitat responen al llur caràcter sonor, les consonants representen més els sorolls. El to té diversa altura i timbre; el soroll té diferents caràcters : un *crac* assenyala amb les *tr -k* un trencament, amb la *a* un trencament clar. No solament la rítmica pintura de sons en les seves dues parts està basada en un dualisme, sinó també la melodia (les vocals) i la instrumentació (les consonants).

També es troba el canvi d'apellatius cap a la pintura de

sons (*tix-tix, rum-rum*) («Schallumprägung»), i, al revés, la formació d'apellatius de mots onomatopeics: *piules* de *piu*, *tatracs* plural de *tratac*. Els primers compareixen en paraules cantades, aquests en el recitat. Els uns s'introdueixen pel camí de l'art, els altres pel mecanisme de la llengua. Per al primer, dono com a prova fefaent una reminiscència d'òpera: En l'òpera d'Offenbach *Les contes de Hoffmann*, el nom del protagonista de l'òpera, *Klein Zaches* en la novella alemanya, havia d'ésser pronunciat pels francesos *záx*, o bé *zák*, tota vegada que el primer no hauria donat cap rima gaire utilitzable, fou preferit *zak* (cf. també el *deutsche Sprach* de Ricant de la Marlinière). D'aquest moment en avant comença la seva desviació cap a l'onomatopeia. Pel final en *-ak*, *zak* va entrar en relació amb les rimes *clic-clac, cognac, tric-trac, frac*, i així la personalitat vingué en relació amb l'ambient dels amics del xampany i en mig de les diversions mundanes. Offenbach va traspasar l'associació lingüística a la música: la famosa ària té en el seu acompanyament acords del soroll de des-tapar xampany. Pel canvi contrari (imitació de sons apellatiu) donem un exemple constatat per nosaltres mateixos: una senyora vella que es feia llegir llibres, tenia el costum de dir a la lectora, en els passatges pesats, *dideldum*, per indicar que traspassés algunes pàgines. A poc a poc, en la família d'aquesta senyora, fer *dideldum* significà correntment passar per alt algun passatge d'un llibre: sens dubte aquesta creació va ésser afavorida per l'atracció etimològico-popular *um* en *umschlagen* (una plana). Així, constantment, es creen secundàriament paraules imitatives a base d'apellatius, i apellatius a base de paraules imitatives.

La pintura de sons no sols compareix substituïnt el substantiu: també es troba representant el verb. Si en *pata-plam!* una descàrrega el *pata-plam* és originàriament un afegiment aclamatori, tot el pes de la comunicació va traspasar-se a poc a poc a la interjecció, venint aquesta a fer les funcions de verb, que en aquestes frases nominals s'elimina pel calor del discurs. Així ho constatem en la frase *i allà glec-glec-glec, engolint-se aquella lletreta*, en la qual el gerundi expressa el concepte verbal; en *glec-glec! fins que la tenia buida* o *i allà dassa qui dassac i nyam-nyam!* i *plaf dins es sefretx de s'oli*; i *pataplum dins infern*.

Per això és gairebé impossible de separar ço que és una ma-

nera de parlar (onomatopeia aclarativa sense additament del verb) de ço que és un manament («xarrupa, xarrupa!») dit a una persona per induir-la a fer una cosa que després fa, així com així. El mateix trobem en les llengües romàniques (i també no romàniques), com ho he provat en les *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, especialment per al català, que usa l'imperatiu en lloc d'un verb de contar.¹ Però, en tot cas, dels plecs de sons originàriament imitatius n'ha nascut una part constitutiva de la frase, l'*expressió d'una categoria gramatical*. La imitació dels crits ha esdevingut una mena de verb sense flexió que és sentit més intensament que el mot no onomatopèic: així tenim,

1. És interessant que en les interjeccions catalanes, i també, em sembla, en les imperatives, entri la mateixa forma directa i no reflexiva de la representació tal com Urtel (l. c., p. 145) la constata per al basc: un fet de duració, intensiu i a fons, és representat amb la reduplicació: els *canta (que) canta, canta (que) cantaràs* s'han d'explicar probablement com les interjeccions doblades (comp. *Aufsätze*, 195, sobre el català *ric-rac, pic-pac.*) Aquí també es pot assegurar ço que Schuchardt ha comprovat per a altres casos: que el basc no es diferencia molt de l'ús fet per les llengües romàniques; el lab. *ez nais banais*, no sóc jo, sí que sóc jo, coincideix amb el català *estar leri leri, si cau no cau*, etc. (citats en *Aufsätze*, 197), i el qual expressa una representació del dit francès desaparegut *être entredeux de tuer qu.* (Litré, *entredeux*), el grec *diandicha (mērmēizein)*, l'alemany *zweifeln*, el llatí *dubium*, l'hongarès *kéteskedni*: aquests parlen d'una dualitat de pensament, aquells ens el representen. D'una manera semblant, el basc *aiko-maiko*, indecis, que segons Schuchardt significava originàriament *he de fer? no he de fer?*, té una analogia amb l'italià *che é che non è?* El biscaí *syk-papaita, nih-papaita, syk gaisoto nih gaisoto, sèr da?* ²vous devinette, moi devinette, vous une chose, moi une chose, qu'est-ce?³ que compareix al començament de les endevinalles, reapareix en totes les literatures d'endevinalles. Recordo aquí, pel seu tipus sintàctic, el cat. *detall de l'un, detall de l'altre, se'n tragué l'entrellat*; el sicilià *zittu iu e zittu tu, si misi 'n viaggiu*. El lab. *bilo-biloka*, lluita tan violenta que els cabells volen, de *bilo* cabell, compari's amb *En Bernat ja li pitja darrera i garrotada ve i garrotada va*. Per frases de mutació vocàlica com *tinka-tankha* (très serré) (del rom. *tancar*) o *gistin-gastainu*, castanya vera, compari's l'italià *spinte-sponte*, volens nolens, el cast. *así o asado*, i la sèrie de paraules, formades per mutació vocàlica, citada en *Aufsätze*, 210, nota. Sobre *fufuria*, paraula gruixuda, manllevada del romànic *furia*, compari's les formacions port. *zomba-zombando*, cast. *burla burlando*. El sicilià *E paisi paisi si ni eju a parti luntanissimi* s'aproxima molt al matis fonamental de significació del basc *buru buruk*, ²tout à fait au bout.³ Urtel mateix ha comparat el berbera ¹le même² amb el castellà *mismísimo* (millor estaria encara amb l'ital. *solo soletto*). *Bat ez bat*, cap, originàriament, ²un?³ (es posa la pregunta) ²no un!³ (aquesta és la resposta), és preferible compararlo al francès *pour un sale type, c'est un sale type*, que a l'italià *dispiacere non dispiacete*. Aquí tampoc hi ha cap posició especial del basc, sinó solament una especialitat estilística freqüent en l'ús oral d'aquesta llengua.

al costat de TANGERE (cat. *tanyer*), un *toc* «toca» interjeccional que esdevé *tocar* desmusicalitzat, el qual deixa viure el *tanyer* solament en un significat especial (la raó per la qual *tanyer* no era apte per a la vida aquí no ens interessa). De la mateixa manera el francès *tomber*, caure, d'un *tomb tumb* «plumps» imitatiu del so, arrecona el vell *choir* (= CADERE). La substitució de verbs coneguts tradicionalment per imitativs es va fer per l'etapa intermèdia d'imperatiu-interjeccional (*toc! tom! glec-glec!* etc.); de la uniformitat (possessió d'una forma) es desenrotllà la formació (la flexió segons l'antic model: *toc!* > *tocar* a imitació de *portar, menar*, etc.). La formació musical s'ordenà en paradigma regular i es despullà de la seva valor poètica quan en el sistema de sinònims es manifestà un buit necessitós d'ésser omplert.