



Les Gloses mallorquines: estructura i funcions

Fèlix Balanzó i Guerendiàin



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

LES GLOSES MALLORQUINES: ESTRUCTURA I FUNCIONS

per

FÈLIX BALANZÓ I GUERENDIAIN

Memòria per optar al Grau de Doctor, dirigida pel
Dr. JOSEP ROMEU I FIGUERAS i presentada a la UNI-
VERSITAT DE BARCELONA, Departament de FILOLOGIA
CATALANA.

BARCELONA, 5 de setembre de 1982

V. P.



NOTES AL CAPÍTOL III

- 1.- Vull dir que potser ara siguin "diversos", o que no hi hagi "moments". En certa manera, el Cançoner popular l'estudiem fora de context i pot semblar difícil atribuir moments precisos en els quals les cançons van ésser pertinents.
- 2.- "Los payeses conceptúan el canto de las eras y algunos otros como elemento que forma parte íntegra de su trabajo y aseguran que por medio de dicho canto, regulan el paso y movimientos de las caballerías en las labores en que no puede prescindirse de ellas" Noguera (1893: p.27). Encara que pel moment acceptem aquesta definició, més endavant veurem que es tracta de quelcom més complex.
- 3.- "Work songs are considered to be the oldest type of folk songs. According to K. Büchner, the primordial forms of singing originated directly in the work rhythm. Later research sought to connect the origin of songs with cult and magic functions, as well as with the themes of hunting (cf. Bowra 1962)" Horálek (1974: p.763-4).
- 4.- "Una bona part dels jocs infantils i de les danses tradicionals constitueixen supervivències de ritus i de cerimònies que es perden en una llunyania en alguns casos fins i tot neolítica" Amades, "Danses rituals d'iniciació" a Anglés. Miscelànea. CSIC Barcelona 1958-61, p. 11.

5.- Aquella primera és la concepció del folklore a la qual som més habituats. Vol atènyer una història del costumari popular, alhora que atorga significats isolats a cada tret. A vegades resulta un mer anecdotari. Darrerament (tingui's en compte que la tesi de Malinowsky és dels anys vint) la iència del folklore cerca de comprendre qualsevol tret cultural com a part d'un sistema i en tant que eina: "Una palabra significa para un nativo el uso adecuado de la cosa que representa, exactamente como un instrumento significa algo cuando puede ser manejado y no significa nada cuando no está a disposición ninguna experiencia de él. En forma similar un verbo, una palabra que representa una acción, recibe su significado a través de una activa participación en esta acción. Una palabra se usa cuando puede producir una acción y no para describirla, y mucho menos para transmitir pensamientos. La palabra entonces, tiene un poder que le es propio, es un medio de efectuar las cosas, es un manejo de actos y objetos y no una definición de ellos" Malinowsky (1923: p.342) I afegeix, tot partint del presupòsit que: "Así, partiendo de la idea más amplia de contexto, llegamos una vez más a los resultados de la sección precedente, a saber, que el estudio de cualquier lengua hablada por un pueblo que vive bajo condiciones diferentes de las nuestras y posee una cultura diferente, debe realizarse juntamente con el estudio de su cultura y de su ambiente" (ibidem p.324).

Aquesta segona tesi prové de la interpretació del

mètode de l'escola finesa: "...entails the study of the geographical distribution of variants of tales and the attempt to reconstruct the archetypal ("proto") form" que, ja per ella mateixa, "bears obvious similarities with the comparative method as developed in linguistics" Hendricks (1974: p.661).

6.- El mateix Coromines (1965: p.67), en parlar del substrat mediterrani per a la llengua, reconeix el desconeixement en què ens movem.

Tan sols una molt aprofundida anàlisi d'una àrea geogràfica important com el Mediterrani podria establir els parentius i les dissimilituds. Arribar a conclusions tïllades com que en la música mallorquina es prefereix el puntet i la catalana cerca el treset, em semblen supèrflues.

7.- És evident que aquesta influència no es refereix només a la que els àrabs deixaren, vol també assenyalar aquella que prové dels temps en què els mallorquina anaven a Alger a fer feina o a comerciar. Pel que fa als temes, aquells de l'enyor són ben característics a ambdues cultures. Tanmateix, em sembla encara més evident en el to o manera de tractar aquests. Quant a la música hi ha evidents petges; quant a melismes i usos d'escals musicals pròpies especialment de la cultura àrab (entengui's que quan dic pròpies no parlo pas de l'origen sinó de la posterior apropiació (l'escala dòrica i la frígia, per exemple). Cal però no confondre molts d'aquests trets amb figures i sistemes musicals gregorians. Manuel Valls, en una comunicació per-

sonal, insistí molt en aquest doble vessant de les melodies populars catalanes i mallorquines. ¿Fins a quin punt són doncs lícites les interpretacions cultes arbitzants de les nostres cançons populars mallorquines? ¿És cert que "los principales ritmos mallorquines, sus fioriture favoritas, su manera, en una palabra, es de tipo y tradición árabe"? Noguera (1893: p.20)

8.- "Cal advertir que els documents que anem a referir, a les darreries d'ésser ballats estaven totalment desconectats de les idees que els van originar, ignorades en absolut pels qui els ballaven, que no hi veien més que un simple esplai" Amades (Anglés. Miscelànea 1958-61: p.12). Si bé l'afirmació del senyor Amades comença amb quelcom cert, em sembla que l'esguerra en parlar del caràcter d'esplai, com veurem més endavant.

9.- "El poble, tan amant de donar sempre a cada cosa el seu temps i la seva hora, també en el cant té la seva diguem-ne litúrgia especial. De manera que així com consideraria el poble com un despropòsit el cantar-se en batre una cançó de llaurar o en llaurar, una cançó de collir, així també seria un despropòsit el cantar al matí una cançó que és costum de cantar-se a la tarda, o cantar en ple dia una cançó pròpia de la posta" Capdevila (1935: fascicle 7, p.29)

10.- Caillat (:p.). Igualment, Sapir (1921: p. 229) "Poetry everywhere is inseparable in its origins from the singing voice and the measure of dance".

11.- Bartók, sa vie... Differents autors, 1968: p.34)

12.- "La letra en el canto de la trilla y en algunos otros, es cosa accidental. Las vocalizaciones constituyen lo esencial. Un solo verso de una copla es suficiente para entretener, durante largo rato, la fantasía del cantante" Noguera (1893: p.27) Tingui's però, en compte que es refereix només a aquells cants que es realitzaven en solitari i permetien, per tant, de modular segons el gust personal de l'individu. Com veurem més endavant, a les tasques col·lectives una tal llibertat interpretativa hagués estat impossible.

Aquesta característica es dona també a Moràvia i Slovàquia: "...dans le milieu morave et slovaque, on trouve deux types fondamentaux de chansons: la chanson à temps fixe, rythmiquement précise, souvent même divisée en mesures, et la chanson à tempo variable, dont le style défini comme libre et rhapsodique. Ces deux types sont différenciés fonctionnellement: la chanson à tempo fixe représente plutôt l'expression collective, et on la trouve là où il s'agit d'une fête, d'une cérémonie et surtout d'un mouvement de toute une collectivité (la danse, la marche); par contre, la chanson à tempo variable permet plutôt l'expression subjective, même si elle est chantée collectivement". Sychra (1973: p.13).

13.- L'afirmació és de Ferrer (1927: p.89); tanmateix,

Ginard (1981: p.76): "Però, en fer bugada, no canten, perquè el dimoni i tot no trobà tonada". Sobre la mateixa qüestió, Mercadal (1979: p.166, cançó 107).

14.- Encara que només sigui com a exemple, vegi's les cançons de llaurar que són a l'apartat de "bous", (pàg. 10 del vol.II del Cançoner de Ginard) i, especialment la 113 (que és a les de llaurar amb el número 514) i la 130 (amb el número, també, 130).

15.- Les cançons de llaurar i batre se'ns presenten a tots els reculls sense compàs. De fet, són hàbils solcs on encabir qualsevol mena d'heptasíl.lab, àdhuc sense sentit i amb unes possibilitats de modulació quasi infinites, fins a fer difícil de reconèixer la "mateixa" tonada en dos cantants diferents i de llocs amb estructura del sòl diferent.

16.- "Els tonedors formen estols i adins les cases, davall les porxades o a l'ombra de les parets de la clastra, fan resonar llurs veus que amb tonada peresívola, al compàs del tris-tras fort de les estisores, van cantant cançonetes pròpies d'aquesta feina" Ferrer (1927: p.89, vol. III).

17.- Böhler (1934: p.67).

18.- Actitud similar a aquella que obliga a reproduir qualsevol acte tradicional. Vull dir que es tracta d'una constant pròpia de tota cultura.

19.- "L'amo de Son Espanyol/ qui diu que es cantar no sega;/ però fa anar es tai alegre/ i estrènyer es redol" (Gin.1028, p.209, VII). És a dir, actuar com un tot homogeni.

20.- Com ara: "Vaig demanar a un bergant/ s'estil de segar quin era;/ és menar sa faus jutgera/ tirar es colço per enrera/ grapades i per envant" Tresor dels avis, vol.IV, p.95 (Hi ha una variant a Gin.1182, p.217, vol II).

21.- "Majoral, ¿per una oliva/ arrere em fareu tornar?/ Ja la podeu aixecar,/ i jo, mentrestant, faré via" Gin.356, p.170, v.II,

22.- Les cançons 1020, 1103, 1104 i 1187 de segon volum del Cançoner de Ginard de l'apartat "De segar" són cançons que, pel tema, sabem que són modernes; tanmateix, la forma i el to, així com la manera de tractar el tema, són tradicionals; és a dir, segons el patró amb el qual han estat fetes. És de suposar que es refereixen a màquines de segar sense motor encara, tot i que la seva acceptació va ésser molt reduïda i que ben aviat arribaren els tractors.

23.- "Sa boira d'es dematí/ s'és convertida en solei./ Jo dic an es meu parei:/ -Fiet, no tens més remei/ que tirar i dur-me'n a mi." Gin. 579, p.183, v,II.

24.- En temps de batre, per exemple, em contaren a S'Alqueria Blanca, que cantaven d'una era a l'altra. Un començava començava per cantar una notícia, tot seguint la manera habitual de cantar a l'era, i, uns centenars de metres lluny, un altre la sentia; aquest la repetia o contestava, fins que tothom se n'assebentava. Hom pot parlar d'una certa consciència de grup en fer una feina al camp.

A la regió de Kopanice, a Txecoslovàquia, els joves canten d'un turó a l'altre, mentre realitzen alguna feina, les cançons dites "langoureuses" Sychra, (1973: p.12).

25.- Un petit article amb molta de literatura es pot trobar a X. "Deixem lo dol", Tresor dels avis, vol. IV, pàgines 28-31; a Gin. pàgines 183 i ss. del seu Cançoner, vol.II; i a Amades (1979: p.138 i 152).

26.- Romeu (1952).

27.- L'hivern de 1981. Vaig enregistrar les danses i part dels fets paral·lels en vídeo. Hi ha una còpia a la videoteca de la Facultat de Ciències de la Informació de Bellaterra i una altra al meu poder.

28.- Pel que fa a la lletra, vegi's les cançons 1635 i 1635b del meu recull; de tota manera, per l'estructura, molt em sembla que hi ha influència culte.

29.- "Y sembla que'ls pobles del migdia de France n'erren ben afectats de cantar, y, a pesar d'esser cristians, pareix que cantaven cántichs gentílichs de lo més cruu i couent y escarrinxador; y no hi havia manera de desllepissarlos aquells cántichs, en no esser donantlosne d'altres y deixarlos ho cantar dins les iglèsies... Pels monuments coetanis consta, que'n los actes litúrgichs, sobre tot en les grans solemnitats, el poble hi prenia part cantant himnes, de tot d'un en llatí vulgar, més envant en llengua romana y aquesta fou una de les primeres fonts de la nostra bella literatura" Alcover, BDLLC, Abril-Octubre 1903, n.15 pàg. 278.

"The modern research on heroic epic poetry had devoted much attention to the problem of the relation between myths, fairy tales, and ballads. The origin and development of eroic epic poetry have been discussed most systematically by E.M. Meletinskii, who distinguishes two fundamental forms of eroic poetry: archaic and classical (1963). The development of lyrical folk poetry in Europe was promoted by the medieval lyric of vagrants and trobadours and by vocal church music which continued to flourish during the Reformation and the Baroque period when folk and church poetry mutually influenced each other. The different forms of latin and Greek church music among the Slavs accounts for the spead of rhyme and stanzaic form in Lyrical songs" Horálek (1974: p.763-4).

30.- "The old versions of the tales usually contain more mythical material than the modern ones. In ancient times the mythical (or ritual) material might have in turn contained some elements which escape our present understanding" Horálek (1974: p.755).

31 Camps i Mercadal (1918: vegi's els cinquanta primers fulls en què conta determinades supersticions).

32.- És il·lustratiu l'article de Closa (1928: fascicle I, p. 59) encara que només fa referència a la ronda que es fa a Torà el dijous llarder; com al quart dijous assenyalat (el dijous gras) a la Vall de Boí, on la capta l'aconsegueix una grotesca "moixiganga". Vegi's també Damians i Manté (1935: fascicle 7, p.33).

Recaptes semblants feien els grups de caramillaires entonant els goigs per la Pasqua.

33.- Com les dones de la Confraria del Roser, captant i cantant les dites cançons de pandero. Vegi's Comas (1981: p.329) on hi ha abundant bibliografia i que, em sembla que és una exposició força equànim. Hi ha article de Maragall, "Cançons de pandero", Catalunya, (1904), pàgina LXXXVII; (és un resum molt pobre, interessant només per les cançons). La interpretació d'Amades (1979: p.154) pel que fa a la capacitat (no capacitat, segons ell) d'improvisar, em sembla desemfocada.

34.- Vegi's com a mostra, les cançons 3493, 3494, 3499, 3512, 3539, 3554, del vol.I del Cançoner de Ginard; i la cançó 917 del meu recull.

35.-Dronke (1978: p.250). I a Moll (1934: n.2 II) "Sa meva amor i sa teva/ dins una avellana està./ ¡Ai, qui la migpartiria!/ ¡Ai, qui la migpartirà"

36.- Nicolau, J. Última Hora(18-4-81) fa una descripció interessant de la festa; inclou algunes cançons infantils que recordo que aquí, a Barcelona, cantussejàvem de petits. La versió mallorquina diu: "Pica sal/ de la canal/ de la canyella./ Mon pare em pega/ amb una camella/ i no em fa mal/..." Aquí dèiem: "Per la senyal/ de la canal/ el pare em pega/ i no em fa mal" conjur aquest que alleugerava les pallisses que rebíem.

37.- Amades (1979: p.138); Vidal (1890); Comas (1981: p.210 i ss i 303); Griera, Tresor... (s.v.) "caramelles" i GEC (s.v.) "Caramelles"; DCVB, (s.v.) "Caramelles".

38.- Hom pot trobar una bona mostra a Mercadal (1979: p.72) i a Camps i Mercadal (1918: p.55)

39.- Aquest sistema no és tan sols particular d'aquesta ocasió; a les cançons de feina, per exemple, s'usà també: n'hi ha un qui dirigeix i canta, mentre que els altres repeteixen, fan el paper del cor.

40.- La gent només recorda un màxim de dues o tres estrofes. La raó no cal anar a cercar-la en una manca de memòria, sinó més aviat en la falta d'interès de les

estrofes, fetes sovint de mà intencionadament semi-culta que malament representava a les darreries el pensament popular.

41.- Amades (1979: p.p.154)

42.- Me la cantà Santi Riera, folklorista, qui l'havia sentida a la comarca de l'Osona.

43.- De fet, el que hi ha és un problema d'incomprensió. Som massa lluny de la cultura popular. Sobta fort, tanmateix, que bons coneixedors de les maneres camperoles, com Ginard (1981: p.96-7) diguin: "Però l'erraria qui els consideràs com uns improvitzadors en el sentit rigorós de la paraula...els temes tractats se repetien i, mica ençà mica enllà, cada glosada eren variacions sobre temes similars" Des del meu punt de vista, la concepció de Ginard és errada: la producció de cançons es féu sempre construint un diàleg sobre un tema -proposat a vegades pels mateixos espectadors- el qual tenia unes formes estructurals diferents de la parla habitual.

Hi ha apreciacions encara més sucoses, mostra sobretot d'incomprensió: "La poesía popular mallorquina propiamente tal, es la producción dels "glosadors", muchos de ellos dotados de verdadera intuición artística que suple la falta de instrucción y de educación estética, hasta el punto que al analizar sus producciones causa con frecuencia asombro el hecho de que hombres totalmente consagrados a las rudas labores del campo y analfabetos, puedan en momentos dados producir verdadera poesía, así por la delicadeza e intensidad del pensamien-

to como por la corrección de la forma...Claro que en el conjunto de su obra poética, de ordinario copiosa, abunda la broza" Tous y Maroto (1925:vol.III,p.33).

44. Prenc la cita d'Arnaudàs (1980: fascicle III, p.164) On parla de les albares a la província de Terol(hi ha uns quants exemples d'albares catalanes) i diu que es canten quan cau el dia o quan aquest s'aixeca. Els temes, sobretot amorosos, tenen relació amb els q e coneixem d'aquí Catalunya i el senyor Arnaudàs els relaciona amb els antics cants de la festa de l'oreneta a la Gràcia antiga i amb les mayolines italianes com la que he citat (en decasíl.labs puix que és la forma més habitual en la cançó popular italiana).

45.- Amades (1979: p.139, cançó 455). S'ha de tenir present que es tracta de dos versos que introdueixen una cançó qualsevol (mentre segueixin les regles compositives) i que sovint trobem aparellats amb dos altres que desfan la cortesia: "A la gent d'aquesta casa/ no elsi desitgem cap mal:/ Déu els do pigota i ronya,/ corrença i mal de queixal" DGVB (s.v.) "corrença".

46.- Llena de salutació que trobem a totes les cultures d'àmbit mediterrani o d'aquelles que en provenen. A Xile, per exemple, és freqüent als bateigs: "Saluo primeramente/ a su dulcísimo padre;/ también saluo a la madre/ que le sostuvo en el vientre/...".

47.- Gin.576, p.259, VIII.

48.- Amades (1979: p.195).

49.- "Serenades" és el nom amb què es coneix les cançons de ronda a Mallorca: "Cantar a sa serena", encara que és molt possible que el costum hagués estat també cantar de matinada. (Vegi's la cançó 934).

"Albedes" i "Serenades" esdevingueren termes quasi sinònims des de molts anys enrera. El seu significat fóra proper al de cançons de ronda.

Les cançons de ronda s'han confós també amb les de picat: "...como siempre acostumbra a haber en esos actos gente de buen humor y con cierta facilidad para improvisar, no son pocas las que se improvisan dándoles a la vez, marcadísima intención. Estas últimas, a las que muchos pueblos llaman picones, van dirigidas casi siempre a las mozas que han desdeñado..." Arnaudas (1980: fascicle III, p.166).

El terme "Cançons de ronda" és per Amades el que fa referència a les cançons dels capvespres de les nits de tardor i d'hivern, a vegades difamatòries, a vegades amoroses. Amades (1979: p.195).

Tanmateix, per V. Serra Boldú són les cobles que es cantaren per matances (on és cert que hi hagué rondes) i suposo que es refereix a aquest aspecte solament. (1928: fascicle I, p.48). Són molt interessants les cançons que acompanyen l'article.

50.- Vegi's les cançons 948, 952 i 815 del present recull.

- 51.- Encara que individual: ho és en tant que pertany a la col·lectivitat.
- 52.- Encara que en tracto més endavant (a l'apartat "Estructura: veritat") no sé si podríem plantejar-nos l'abast d'aquest poema de Guilhem Ademar: "Comensamen comensarai/ comensan, pus comensar sai,/ un vers vertadier e verai/ tot ver reraement" Riquer (1975:p.51)
- 53.- "Una de les espècies folklòriques més estranyes, és la fórmula mnemotècnica, en forma de narració sense cap interès, d'un fet generalment impossible, a base de reiteracions continuades primer del dret i després del revés.
"El poble generalment les diu, per fer-s'hi veure; per demostrar una memòria fresca i una llengua expedita. Així's fan moltes coses en la vida que no tenen més finalitat que la vanitat personal" Serra y Pagés (1926: p.103, V.III).
- 54.- Pensi's en l'esforç de la gramàtica de Pāṇini per a servir el so així com es feia en els temps clàssics o en els treballs filològics dels alexandrins per a mantenir en la seva puresa els textos homèrics considerats durant tant de temps com la font de l'ensenyament. Jaeger (1968: p.22)
- 55.- Gin.2533, p.152, vI
- 56.- Gin.2434, p.146, vI.
- 57.- Que ja trobem al Cançonier d'Ixar (1956: .802-4)

58.- Els treballs més interessants que he trobat són:
 ... Ferrer, "Els balls populars a les balears", Tresor dels avis, vol.IV, p.41 i ss; B. Calatayud i Cerdà, Danzas típicas de Mallorca, Barcelona s. d.; F. Camps i Mercadal, Folklore menorquín. De la pagesia. (1918 i 1921); A. Capmany, La dansa a Catalunya, vol. I, Barcelona 1930; J. Mas Porcell, Tonades i balls populars de Mallorca, per a piano. Palma de Mallorca s. d.; A. Noguera, Memória sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca, Palma 1893; Pont i Llodrà, Replega de ballets populars mallorquins, Manacor 1906 Ms.; Pujol i Amades, Cançoners popular de Catalunya. Diccionari de danses 1936 Fundació Patxot; Llompart Moragues, Las danzas procesionales de Mallorca separata de la Historia de Mallorca, coordinada por J. Mascaró Pasarius, Palma de Mallorca 1973; Ensenyat, Folklore de Mallorca, Palma 1975; Arxiduc Lluís Salvador, Costumbres de los mallorquines, Palma de Mallorca 1905, al capítol Vida social (pàg. 84 i ss) hi ha notes molt interessants i que demostren la gran intuïció d'aquest personatge.

59.- Llompart Moragues (1973)

60.- "La hipótesis de cantar alternadamente como práctica antigua y común entre los pueblos germánicos es de particular interés, ya que, como se sabe, la forma más característica de la lírica clerical de la Edad Media, la secuencia, era cantada por solistas o dos medios coros que repetían cada frase melódica inter-

pretándola alternativamente, Y nos consta, además, que muchas de las primeras secuendias aprovechaban las melodías de las canciones profanas ya existentes con anterioridad". Dronke (1978: p.28)

61.- Ferrer (1927: p.41 i ss i 89 i ss)

62.- Fujol i Amades, (1936: s.v. "bastons")

63.- Ibidem (s.v. "cantarelles")

64.- El terme "corranda", que ha assolit almenys tres significats diferents (Vegi's GEC) prové d'una de les maneres potser més usuals dels balls populars. (Vegi's Fujol i Amades 1936: s.v. "corranda") O, també, del grup que la ballava, encara que segurament, aquest significat és derivat: "Maria la xirivia/ no tiris aigua al carrer/ que mullaràs la corranda/ ara que ballen tan bé" Fujol i Amades (1936: s.v. "corranda".)

El significat de cançó curta li ve del fet que era aquesta cançó de quatre versos aquella que fonamentalment la constituïa i que, com a unitat significativa i estròfica, repetien tots, una vegada havíia estat dictada pel cantant, establint una mena de diàleg que he assenyalat també pertinent a les cançons de feina. És evident que un dels possibles orígens d'aquesta manera de dur a terme el cant provinguí del sistema alternat gregorià; i, a la vegada, és possible postular si no es tractava d'una forma de llenguatge específic i amb unes funcions ben determinades, desaparegut com a tal ja en els primers temps de la cultura nostra. (Vegi's

l'apartat "Glosadors".

Aquest fragment(?) de dansa, breu estructura de quatre versos que alternava (o constituïa exclusiva-ment, ja de bell antuvi) en l'estructura de la totalitat del ball, el pas d'una estrofa encomanada al professional o encarregats de mantenir el ball, els músics, va anar prenent relleu fins a esd venir el sol component literari de què actualment s'entén per balls de pagès a Mallorca. Si abans alternava amb les diferents estrofes, amb el temps, acabà suplantant aquelles i assimilant-se als esquemes poètics més productius de llavors.

65.- Pagés, A. "El goig i la dansa. La dansa provençale et les goigs en Catalogne" Homenatge a Rubió i Lluch, I, Barcelona 1936, p.201-224.

66.- Citat per Anglés, H. La música a Catalunya fins el segle XIII, Barcelona 1935, p.4

67.- Per exemple a Falgons (Gironès) al setembre hi ha un aplec en honor de Sant Ferriol, cavaller i màrtir, en el qual es celebra i representa l'arribada de les relíquies i la cabalcada (sic) històrica; segons consta al full amb la imatge del Sant i els sants goigs corresponents. De tota manera hi ha dubtes (o raons per dubtar) que això sigui realment un costum antic i no una innovació.

68.- Fujol i Amades (1936: s.v. "aplec").

- 69.- Sobre la Vuitada de Lluc, Gin.98 p.56, VII.
- 70.- Eiximenis, F. Llibre de les dones, Barcelona 1495, cap 391 ff 265-266.
- 71.- Dronke(1979: p.112) on cita Bédier.
- 72.- "En les col·leccions de cançons i músiques populars mallorquines recollides per Mn. Antoni Pont trenta o quaranta anys enrera, hi ha tonades de mateixes de caràcter molt diferent de les tonades amb acompanyament instrumental recollides darrerament pels missioners de l'obra del Cançoner Popular de Catalunya. Així com aquestes darreres són manifestament derivades de la jota, les tonades de Mn. Pont tenen ben marcat el caràcter de tonades catalanes de dansa; n'hi ha que recorden molt tonades de ballet típicament catalanes. Això permet suposar que així com hi ha encara un copeo, exclusivament vocal, ultra el copeo vocal instrumental també deurien haver-hi una mateixa vocal que utilitzarien per a ballar, com fan amb el copeo en defecte de sonadors. Possiblement aquesta mateixa vocal era la dansa primitiva d'aquest nom, la qual ha estat adulterada ja fa anys, com el mateix copeo, sota la influència de la jota aragonesa en introduir-se aquesta per l'illa" Fujol i Amades (1936: s.v. "mateixa").
- Els quals, a la introducció, continuen: "Trobàrem també, que la dansa popular catalana (i en dir catalana comprenem no solament la Catalunya peninsular actual sinó també les illes Balears, València i el Rosselló),

estava molt emparentada amb la dansa popular de les terres de parla d'oc de l'altra banda del Pirineu,..." (p. IV). En sembla que és una bona mostra del nivell en què ens movem: tot són conjetures i intuïcions. (Vegi's la nota 7 d'aquest mateix capítol).

74.- Bosch de la Trinxeria, C. (1887)

75.- Gin.94 p.56 VII

76.- Gin.21 p.52 VII.

77.- Pujol i Amades (1936: s.v. "Peirot").

78.- Dins Catalunya Artística, Any II, Barcelona 18 de Juliol 1901, n.58, p.370.

79.- Gin.3128 p.184 VI. A Pujol i Amades (1936: s.v. "Tarantel·la" i també a Tresor dels Avis, vol.II p.73 on hi ha una codolada que en fa referència. S'ha de tenir en compte l'afirmació de l'Arxiduc (1955: p.91)

"...músicos italianos, que buscan la felicidad al otro lado del mar [a Mallorca], extraen del arpa dulces armonías, o cantan melodías suaves, canciones de amor napolitanas".

80.- Ensenyat (1975: p.90) on reconeix que a les jotes hom les coneixia també amb el nom de mateixes. Hi discrepen Pujol i Amades (vegi's la nota 72). Ferrer, A., "Els balls populars de les Balears", Tresor dels Avis, vol IV, p. 43, diu que la mateixa és cada distint pas o variant de la jota mallorquina. Uns anys abans, Nouera (1893: p.57) ja havia notat la qüestió del compàs.

81.- Ferrer, A., "Els balls populars..." p.44, parla del copeo, la jota, sa mateixa, es bolero, es bolero de Sa Cisterna, es fandango, sa fandanguera, la curta, i la llarga.

Jo he recollit a Santanyí (vegi's la cançó 1753) el nom d'un ball que m'asseguraren que era molt conegut encara que en l'actualitat desaparegut; es tracta de S'Esmolador.

Encara que l'Amades i En Pujol parlin del ball de Ses Acaballes (1936: sv "acaballes") aquest no fou cap ball especial sinó que fa referència als costums que tenien lloc quan les acaballes de segar o altres tasques (vegi's Alcover "Consuetuds...", Tresor dels avis, vol. III p, 117 i 118, i Rokseth, (1923: p. 38).

La definició o explicació que dóna Pujol Amades (1936: p.2) em sembla del tot desenraonada: "Hi prenen part els segadors i les segadores de més d'una possessió o masia. Tenia per objecte celebrar i festejar l'acabament de la feina i no es ballava cap ball especial. Era només propi d'escaraders o treballadors preufetaires, que de jornalers. Era cosa corrent que la noia o dona tinguda per més garrida i millor balladora dansés amb una ampolla d'aiguardent al cap; si durant el ball no li queia, en acabar convidava a beure tots els homes". Per Forteza, B., "Cançons mallorquines", Tresor dels avis, vol II p.97, les acabaies d'es copeo són el mateix copeo.

82.- Ensenyat (1975: p.13). I DCVB (s.v.) "jota".

- 83.- "No se celebra a Mallorca festa popular o religiosa o familiar en que no he i entri el ball com un dels nombres més importants. Això, avui qui's pot dir que's ball és decaigut molt, però antigament estava molt més amb ús i se prenia amb més entusiasme" Ferrer, "Els balls populars...", p.42.
- 84.- Malgrat l'esforç de molts de grups més o menys espontanis (sense ajuda ni subvencions, vull dir) que cerquen d'altres finalitats al ball. Tot i amb això, els resultats que aconsegueixen, en el millor dels casos, són semblants als que aconsegueix una bona edició crítica: les funcions dels balls de pagès s'han perdut, no tenen sentit dins l'actual estructura social.
- 85.- Gin.124 p.58 VII (Hi ha una variant a Ensenyat (1975: p.81)).
- 86.- El vidre volador era, segons DCVB, vidre picolat que hom tirava damunt la balladora per fer lluir més son ball "Com la fadrina està en dansa/ al costat del ballador, / tirau vidre volador, / i feis-li lluir sa manta" Gin.62 p.54 VII. Em sembla tanmateix, que és una exageració; crec que a les botigues es ven una mena de producte similar que fa el mateix efecte i que suposo no era tan estrambòtic.
- 87.- Es tracta d'unes ampolles que s'omplien d'aigua perfumada, com ara espígol, roses, romaní, que es trencaven després d'haver perfumat la noia. (Vegi's Pujol i Amades 1936: s.v. "almorratxa").

88.- "Havia estat molt aprofitada la cançó com element musical de la Sardana curta. Quan en un punt alterós de muntanya o en un lloc on no era gaire fàcil heu-
re's un músic, i el jovent, en els intervals de des-
cans en les tasques del camp o esperant l'hora de so-
par en la masia o en les tertúlies de l'hostal, volia
ballar i no tenia música, no hi havia més recurs que
recórrer a la cançó i aquesta marcava el ritme i la
mètrica de la dansa" Amades (1930: p.123).

89.- Funció que Dronke (1978) també atribueix a la
lírica de l'Edat Mitjana.

90.- Gin.61, p. 219, v.III.

91.- Ultra la censura estètica, contra la qual es va
entossudir Béla Bartók, censura que hom pot trobar,
a Pol, "Tonades populars mallorquines", Tresor dels
avis, vol.II, p.2: "Dins el saber popular hi ha bo i
dolent, i an el folklorista pertoca despreciar lo do-
lent i recollir lo bo de les tonades, cançons, usos
i costums, rondalles, frases, dites, refranys, compa-
rances, endevinalles, etc.", sabem que també va exis-
tir una censura moral. Així, Alcover es negà a publi-
car cap rondalla de contingut eròtic, R. Ginard manà
cremar totes les cançons eròtiques que havia recollit,
i tants altres casos. És, però, important d'assenya-
lar també la censura que estableix la pròpia histò-
ria, la que la pròpia cultura popular ha aconseguit

contra tot allò que o no li agradava o trobava poc productiu. D'altra banda, el contingut cognoscitiu o codi que representen les cançons (he conegut pagesos il·letrats que es regien únicament per allò que el conjunt de gloses que coneixien els dictava en cada moment) s'establí, a Mallorca, com a cultura paral·lela: "-Pare, jo som un cabrer/ i no sé ses oracions/-Ja deus sebre ses cançons,/ moltes, de mal i de bé" (Gin.90, p.221, VIII). Aquest fet fou el que obligà o provocà les prohibicions contra el cant (i el ball) no sols per raons de moralitat, ans pel que tenia de cultura marginal amb prou vigoria com per enfrontar-se a aquella altra oficial.

92.- Pujol i Amades (1936: s.v. "llicència"), corranda que va recollí també Coromines (1974: p.115, nota 15) i que la trobà a Porcioles en el seu llibret sobre la Vall d'Ager (p.20).

93.- La llista més completa per al primer vers, a Pujol i Amades (1936: s.v. "corranda" i "corrandes repicantes"). Un cas més curiós és el de "A l'aire..." que no he arribat a saber a quina cosa fa referència. Actualment es recorda com la imatge fònica de la vola da que fa el dansant; l'ús, però, l'he trobat força mediatitzat pel significat mateix del so, quelcom semblant a dir que és significativament eufèmic (està clar que indemostrable). Malgrat tot, el significat que també se'n pot desprendre és el d'expressió de

joia o situació brillant, en tant que sempre s'oposa a quelcom negatiu i per un sistema d'oposició binària que tracto més endavant: "Ses cireres van a dos/ i ses dones van a l'aire", "a l'aire, me'n vaig a l'aire/ com un colom malferit"...

94.- Infern, Cant II, vers, 72.

95.- Gin.3078, p.182, vI.

96.- Tot parlant amb pagesos a Mallorca, he sentit gloses intercalades dins el seu dir que m'era possible d'extreure perquè ja les havia sentit en d'altres ocasions i fora de context. El cas contrari, que diu però del mateix fet, és la sensació que produeixen d'estar parlant amb una entonació talment com si diguessin cançons. M'és arribat moltes vegades sentir el comentari de mallorquins de Ciutat que "ses gloses és la manera normal de xerrar els pagesos", cosa que, evidentment, no és certa.

97.-Em sembla del tot urgent l'estudi de l'estructura de la unitat familiar camperola, la seva jerarquització i les funcions i deures de cadascú dins aquesta cèl.lula. Els sis anys de la meua estança al camp em van donar ocasió de comprovar la importància per a la producció i organització d'aquesta subdivisió del treball i em semblà que podia donar moltes dades a la comprensió de la cultura agrícola. El material que vaig recollir respecta només a una petita regió. Caldria fer un estudi més exhaustiu.

98.- Per a les festes de la matança del porc, vegi's Serra Boldú, "La matança del porc", Arxiu..., p.41, fascicle primer; Alcover (1885), que, a més del material que subministra, és una típica obra pròpia de l'estil costumista en la literatura catalana; Salvador Vilarrasa, "La vida del pagès", Scriptorium, Rippoll, n.XXVI, febrer 1925.

99.- Dos breus articles costumistes donaran compte de les activitats pròpies d'aquestes vetllades que sortien del normal: Alcover (1885) i Damians, A., "El carnestoltes a Durro", Arxiu..., vol. VII, p.33.

100.- Per al sentiment o to social de l'estol de col·lidors pot donar clarícia, evidentment que sobrat de literatura, l'article d'Alcover, "Consuetuds...", Tresor del avis, vol.I, pàgines 113 i 129.

101.- Per un mecanisme similar, imagino que la cultura ciutadana ha muntat les vetllades literàries dels segles passat. Cal però, no confondre aquestes amb les que ara anem a tractar.

102.- La literatura costumista és fruit d'una interpretació subjectiva que tendeix a idealitzar o mostrar un patró ideal de vetllada, de festa de matances... Cal veure en aquest tipus de literatura una font de dades, no, però, de conclusions.

103.- Bettelheim (1977).

104.- ὥς γὰρ ἄμεινον , és el punt per a la poda, quan Zeus ha aconseguit seixanta dies de l'hivern, just abans que la primavera ens sorprengui, ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑΙ , 564-570, Hesíode.

O allò de "Per Santa Agueda/ planta l'alfàbrega;/ però la vella que això dia/ nascuda ja la tenia".

105.- Per exemple, Gin.37, p.16, v.IV, que es correspon amb Gin.967, p.61, v.I, o Gin.10, p.185, v.IV, versos 29-32 que es corresponen amb la cançó 666; o Gin.37, p.252, v.IV, versos 1-4, que es correspondrien amb la cançó 1494. De fet, podríem afegir un bell llarg etc.

106.- A Gin.192, 197 i 256, pàgines 15 i 18, v.II.

107.- Ferrer, A., "La devoció a Mallorca...", Tresor dels avis, vol. I, p.27-31 i 39-47, hi ha un interessant recull de cançons de dicades a la festa de Sant Antoni.

108.- "Chi ha un pó di prtica colle tradizioni popolari sabe bene que un carattere della poesia anonima del popolo é appunto questo che nelle parole citate le si nega l'attualità. Il poeta letterato scrive di un fatto quando gli pare o piace; ma il poeta rustico se non lo canta subito non lo canterà piú...Perchè nella sua memoria se ne conservi un ricordo é mestieri

ch'egli lo chiuda in un certo numero di versi e di sillabe; e nella Storia di Giorgio Skatoverga, canto popolare della raccolta del Fauriel, il cantore dice: "Siccome io non so affatto leggere, per no dimenticare questa storia, ne ho fatto una canzone per ben conservare il ricordo". Pitré (1872: p.28).

Encara que de manera absurdament mecanicista, el senyor Amades insisteix també en aquesta funció de la poesia: "Per tal d'encadenar la paraula i sotmetre a una fixesa i a una precisió de forma sorgí el vers, que originàriament no és altra cosa que un recurs mnemotècnic fixador i determinador del verb" Amades (1969: p.1320).

Es molt interessant l'obra de Marc Bloch, (1973: cap. "La memòria col.lectiva a l'Edat Mitjana") on planteja la qüestió en termes força més amplis.

109.- Vegi's la cançó 180 i la seva nota.

110.- Vaig trobar les següents: Festa de Sant Antoni Abat, Artà, Gener 1953, Argument de l'any 1952, per Francesc Femenias Febrer, (recompte de tots els fets pagesos de l'any anterior, com és ara el temps i les collites, segueix amb els esdeveniments locals: qui s'ha trencat l'espina, la imatge de la patrona que tornen restaurada, modestíssimes reclamacions a l'alcalde...)

Festa de Sant Antoni Abat, Argument de l'any 1956

per Antoni Massanet (Barrió), Artà, Gener de 1956.

Festa de Sant Antoni Abat de 1960, Argument de 1959, per Jaume Terrasa Font.

(Tots eren a la Biblioteca de Sa Real, a Ciutat de Mallorca, en un aplec indeterminat titulat Poesia Popular, vol.II).

111.- Encara que la citació sigui un xic massa llarga, em sembla que pot ésser útil per a comprendre el valor de les composicions de s'argument: "Idò a tot això i molt més qu'anoten durant l'any heu componen en gloses de sis versos octosíl.labs, fent-ne un glosat de setanta a cent estrofes i an aquest glosat l'anomenen S'Argument. [amb majúscules a l'original].

"Així es veu que S'Argument és la vera nota històrica de l'any amb els més petits detalls, i la collecció de tots els Arguments desde temps immemorial, seria avui una font d'història local de lo més profitosa.

"La primera glosa d'aquesta composició sol consistir en demanar a Déu inspiració i sabiduria per no errar; en la segona demanen llecencia per cantarla al Sr. Rector i al Batle major; la tercera benevolència al auditori per escoltarla i a la quarta s'entra en matèria. An el final se demana també perdó als oients, se sol dir la classe i edat dels cantadors i a voltes fins les senyes personals; i a la darrera, fent vots per encontrar-nos tots un dia en la Glòria, acaben sempre amb el darrer vers que diu: Diguem visca a Sant

Antoni.

"Quant el glosador te composta la glosada de S'Argument, escueix quatre jovençans i a voltes fadrins que sàpiguen entonar, i durant una messada les fa anar cada vespre a casseva per aprendre-la. Un o dos dies abans de la festa van a cantar S'Argument a cal Batle major per si hi troba res que no estigui be i perquè els-e don permís i el dia de Sant Antoni el dematí tots plegats acudeixen a la cavalcada formant estols de quatre, tants d'estols com glosadors, cantant per primera vegada mentres volten, cada un la seva per els carrers de la població.

"Acabada la Covalcada, sense baixar de les bísties o demunt els carros, se planten en la plassa i allà cada estol canta d'aturats el seu Argument, voltats de gent que escolta amb gran atenció. Tot el dia de Sant Antoni i els dissabtes, festes i diumenges següents fins ben entrat el Carnaval van a les cases particulars per si tenen gust de sentir S'Argument com altres joglars de l'antigor..." Ferrer, "La devoció a Mallorca...", Tresor dels avis, vol. I, p. 39-40.

112.- Vegi's alguna mostra al final del meu recull. Fóra interessant una ullada al fullet d'Alcover (1897) on recull l'obra de: Antoni Vicens, El mes de maig; Madona Catalina Ayna Proens de Ca'n Barraques, De

quant robaren el bon Jesus a Manacor l'any 1865; El Sen Toni Adrover, Verretó, L'aixut d'enguany; Andreu Sansó Xich, La meva eixida a Bones Ayres y el Brasil; el Sen Jaume Carrió, Fontpella, Un ca mal seguidor, [d'aquesta glosada en diu argument]; Elisabet Santandreu Proens, Comes, de Ca'n Barraques, Es gorriions, [que glosa una facècia molt coneguda]; Antoni Vicens Santandreu, A n'els Manacorins ab motiu de les fires y festes de la pau.

D'altres reculls: Un manat de totes herbes. Colecció de poesias mallorquinas, originals y algunas recohidas per M. Borràs, Palma 1883; A. M. Peña, Gloses; Macià Rosselló, Vida Glosada del P. Junípero Serra, 1949; El judici Universal/ Cançons Mallorquinas/ atribuidas a un tal/ Jordi Catiu/ Recohidas arretgladas y aumentadas per un aficionat/ La Puebla; Bartomeu Crespí, Pixedis, [Tota la seva producció es pot trobar a Miquel Gayà (1974)]; Guiem Català Moro, Es Català Mallorquí, Sa mort d'En Toni Gelabert Amengual, Notable corredor ciclista de Santa Maria.

Algunes més es poden trobar a l'apèndix que afegeixo . Això no és sinó una molt petita mostra; em sembla que ha de quedar clar l'urgència d'una anàlisi més acurada.

113.- Com a mostra: Compari's "Hi ha gorrió que diu:/ Bona passada és estada;/ mos han presa sa posada/ d'a

llà on tenia s'empriu;/ sa padrina de sa mare/ ja hi anava a fer-hi es niu" Gin. 427, p.349, v.II (Que és el mateix tema que la de Gin. 94, p.8, v.II) amb la glosada d'E. Santandreu, Es Gorrións, que citàvem a la nota anterior.

Com aquest cas, depenen també de rondalles i facècies les gloses: Gin.36, p.349, v.II (la terra de la cucanya) i sobre l'extensíssim tema del testament del mul: Gin.70, p.351, v.II; Gin.302, p.364, v.II i Gin.447, p.373, v.II.

D'altres: Gin.290, p.49, v. III, sobre la facècia del lletsó d'Andratx).

114.- No em refereixo a les variants temàtiques, sinó a variants de la mateixa cançó. No parlo tampoc de si va ésser el seu origen a Mallorca, el Principat o Menorca o el lloc que sigui: és evident que, per a mi, aquest fet aquí no té cap valor i que hauríem de cercar l'origen d'una cultura conjunta i de fronteres, segurament, molt més amples.

115.- Per a una exposició detallada, vegi's Romeu, "El canto dialogado...", Anuario Musical, Barcelona, 1948.

116.- Ibidem.

117.- Posem per cas les cançons amoroses obligades quan el festeig.

118.- Baldelló (1932). De fet, es tracta d'un tòpic gairebé acceptat de molts i tal volta fóra necessari que ens plantegèssim si no va ser a l'inrevés: Riquer (1975: p.9).

119.- Encara que pugui semblar anecdòtic, aquests dos darrers varen ésser els oficis d'En Vidal, Sostre, de Cas Concos i d'En Capellà, d'Algaida. Tenim notícia de molts dels oficis dels glosadors els noms dels qual ha arribat a nosaltres.

120.- "We know of outstanding singers of epic songs in the East Slavic and South Slavic environments who can be compared to the old shpilman ("bard"). The bearers of the epic tradition, whether they were professional or occasional singers were highly skilled: they had to master the technique of improvisation, had to know to use traditional formulae and how to change and develop them" Horálek (1974: p.762).

121.- I, evidentment, la capacitat de difondre:

"Qu'eu sai de paraulas com van/ Ab un breu sermon que s'espel", Guillem de Poitiers, a Dronke (1978: p. 146) que es podria traduir: "Doncs sé de les paraules el vol seu/ que amb breu dictat se dispersen arreu", és a dir, d'influir decisivament en els esdeveniments de

la col·lectivitat. Darrerament, a Santanyí, en l'asfaltat dels carrers, deixà l'ajuntament un cap de carrer així com era abans; allà era el carrer de la Maria Coriola qui, tot d'una, començà un seguit de cançons contra l'administració. Per mor d'evitar les cançons, tornaren arrera i asfaltaren també aquell bocí de carrer. Inmediatament, va fer noves cançons que celebraven l'ajuntament i convidà els obrers a cafè a casa seva.

122.- "La poesia era considerada, si no por el mismo Homero, sí por los antiguos griegos, com un don de la divinidad" De Bruyne (1963: p.6).

123.- Notem les característiques més clàssiques: diu Alcover d'En Tià de Sa Real: "Com era al·lotet En Tià, que estaven a Sa Reyal, ja començava a fer gloses". Rul·lan (1900) diu d'En Tambó: "Era el menor de casa, y desde molt jove se donà a coneixer p'el seu nùmen poètic".

I també els glosadors parlen així d'ells mateixos: "A nou anys ja jo sabia/ en aquest món es glosar/perque Déu me va donar/ aquesta sabiduria" (1728). Vegi's també la plagueta "Recordant la vida passada" d'Ochogavía, a les pàgines finals del recull.

124.- El glosador no té necessàriament bona memòria, especialment i paradoxalment per a allò que ell ha compost. Alcover "Vetllada..." (1897). Les gloses que han improvisades a un combat les obliden de seguida. Són els espectadors qui les recorden. Tingui's en comp

te que, en proporció, són molt poques les cançons de combats que recorda el Cançoner.

125.- Comas (1981: p.234) En una entrevista personal amb el senyor Comas, vaig proposar-li les possibilitats que hi havia que aquestes formulettes no fossin quelcom relacionat amb els conjunrs, etc. i que, en l'acompliment verbal, en el dir-les (cantar-les) no hi hagués una mena de creença en l'encanteri. Tot i que va trobar del tot correcta la proposta i, a la vegada referí les formuletes que utilitzen els infants, ens interromperen secretàries i trucs a la porta amb d'altres obligacions. D'a sortadament no el vaig tornar a veure.

126.- El públic d'aquests darrers combats aplaudia justament la crueltat en l'insult i allò que tenia de groller, així com també la resposta, igualment cruel. (Comprovi's en les cançons d'En Tià Blaià contra En Calafat, del final del recull). Quina relació té aquest èxit amb: "Quelquefois c'étaient deux jongleurs qui, pour attirer la foule devant leurs tréteaux, feignaient d'entre l'un contre l'autre dans une violente colère, et échangeaient des grossières injures" Jeanroy (1904: p.489).

En un combat a quatre "payadores", al Xile de 1981, el públic aplaudeix també els dèbils, en aquest cas, insults que els quatre contraïmprovisen. (Cas d'haver algun interès per això, dispo de una cinta magnètica enregistrada en directe).

127.- Hauser (1964: vol.I p.49)

128.- "El primer lenguaje es el lenguaje esencial; tiene valor mágico y religioso. No simple designación, sino realidad eminente, por virtud de la qual al hombre le es posible reafirmar el gesto denominador y a la vez creador de Dios y captar en su provecho las potencias que pone en juego". Gusdorf (1971: p.15) Tot i que segueix amb un to similar moltes pàgines més enllà.

Amb menys gesticulació i motivat només per les dades: "...la "parole" est parfois synonyme d'action, entreprise... Acte et parole sont liés dans la pensée dogon, c'est pourquoi on appellera aussi symboliquement "parole" le résultat de l'acte, l'oeuvre, la création matérielle qui en résulte: la houe fergée, l'etoffe tissée, sont autant de "paroles"". Calame-Griaule (1965: p.24).

129.- "L'ordre i la simetria no només són bells, ans també útils; desordre i asimetria són lletjos i nocius" Cito la versió grega de Ferraté (1966: p.200)

130.- "Va atènyer Alcma la tonada i les paraules/ parant l'oïda/ al bec musical de les perdius" Ferraté (1966: p.176).

131.- Evidentment que es tracta de la traducció de Ribba (1953: F.141)

132.- Quan dos poetes s'enfrontaven, havien de sotmetre's a un vers o estrofa concreta. L'única llicència

era una tonada diversa (la pròpia de cadascú) puix que tota la resta hi era prèviament acordada.

133.- Heidegger (1964).

CAPITOL IV
ESTUDIS

4.1. L'estudi de l'estructura de la cançó curta popular mallorquina.-

A les pàgines següents miraré d'analitzar tots aquells constituents que intervenen al glosar. Glosar entès com un acte creatiu i amb unes regles conegudes de la gent que estableixen una mena d'acord o conveni o pacte per a les funcions socials dels capítols precedents. Caldrà arribar a aquelles característiques que delimiten les cançons de manera tal que un usuari sigui capaç de decidir si aquell resultat (output) és o no és una cançó ben composta (o "ben dictada", com un temps es va dir).

Quasi les dues primeres ratlles d'aquest apartat és un seguit de quatre heptasíl·labs (sense cap ambició) que disposats tipogràficament com ho fem per a la prosa d'un discurs pla, es dissimulen de tal manera que es fan de mal destriar: són prosa.

flagueren "sonat" a vers disposats així?:

A les pàgines següents
 miraré d'analitzar
 tots aquells constituents
 que intervenen al glosar.

En tot cas, hauríem acceptat que es tractava d'una manera intencionada de construir el discurs diversament a com ho fem normalment.

Però, de seguida, afegiríem que es tractava d'una imitació. És a dir, de prendre l'aspecte formal com a manera de construir. Amb això reconeixeríem (en el més benèvol dels casos) que es tractava d'una bona imitació d'aquesta forma que coneixem com a pròpia de la literatura oral popular. Mai però, admetríem que allò era res semblant a una cançó popular: mancarien una sèrie de trets que la fes així com les altres. La nostra intenció ha d'ésser, justament, arribar a aquestes altres característiques.

La disposició tipogràfica prevé el lector. És un senyal que li indica que allò que té al davant té unes característiques pròpies que obliguen a una lectura (entonació) diferent d'aquella habitual i que, en tot cas, la seva realització oral és, pel que fa al ritme, específica.

Els quatre heptasíl·labs de l'exemple sonen com una quarteta i tota persona coneixedora d'aquestes construccions formals poètiques està preparada per acceptar-la com a construcció correcta o negar-la com a tal.

D'aquesta manera, hi ha, entre d'altres, factors com els de l'entonació que cal tenir presents en tractar de l'estructura de les gloses. El que encara no podem dir és que aquests factors formin part o siguin un afegit en el moment de la realització (actuació).

Ara bé, insisteixo, resulta que aquesta quarteta

mai no sonaria com a glosa. Una persona coneixedora (pertanyent) del sistema cultural que avala les cançons li negaria la pertinença: temàticament, no pertany al codi, i, formalment, hi ha una sèrie de trets que l'allunyen de l'el conjunt de les gloses.

Trobem, doncs, que en aquestes construccions populars poètiques, hi ha quelcom més que el simple fet de quatre heptasil·labs que rimin dos a dos. La cultura camperola ha estat capacitada per a distingir les construccions que eren gloses d'aquelles que només eren un amuntegament de quatre ratlles heptasil·làbiques. En termes lingüístics, diríem que es tracta d'arribar a comprendre aquesta competència del parlant-oïdor i, per tant, explicitar-ne les característiques de la construcció o de l'estructura tals que delimiten les gloses ben formades d'aquelles que no ho són.

Si bé el suport d'un contingut poètic és el llenguatge (més endavant matisaré el concepte de suport que no és ni de lluny el més assenyat) l'ús específic o el tractament especial que en fa, configura les cançons.

L'usuari d'aquestes (compositor o repetidor, ara no fa al cas) coneix (és competent) els recursos de construcció. És a dir, la manera com usar el llenguatge en la seva funció poètica (expressiva, en la terminologia lingüística habitual¹).

Tradicionalment, hom ha parlat d'aquests trets o recursos en els tractats de poètica. El mètode ha estat fer-los explícits, caracteritzar-los i àdhuc establir una normativa que prengué al seu compte l'ús.

Per bé que nosaltres podríem estructurar aquest conjunt de normes, vull dir construir un sistema en el qual els seus elements es definissin els uns als altres pel lloc o plaça que n'ocupen, aquesta descripció estructural mai no donaria relació de fets tals com la manera com es produeix una nova glosa ni tampoc el perquè aquestes "sonen" així com les altres. El més que tindríem fóra un patró que explicités si una glosa conté aquests trets o no i en quin grau els té. Mai però, parlarien del procés de construcció.

D'allò que es tracta, sens dubte, és d'arribar a un concepte de poètica que parli d'aquest procés i decideixi sobre si les seves regles actuen en un moment concret de les transformacions gramaticals o disposen d'un mecanisme a part que utilitza el llenguatge com a mer vehicle i amb regles pròpies i independents des de la base.

Cal advertir però, que no és tan sols una qüestió de normes poètiques. Un seguit de segments paral·lels al continuum del llenguatge com ara, els temes, les ocasions pertinents i, especialment, la música, concorren en atorgar el to específic d'aquestes composicions. Parlar, doncs, dels constituents de la cançó popular

podria significar un intent desmesurat i, sobretot, dificultós, pel fet que són molts els nivells d'anàlisi o de nivells molt diferents els components. En certa manera, podríem dir que correm el perill de fer un recitat de trets -cas d'emprendre aquest camí taxonòmic- tot desitjant sempre una tècnica cibernètica que doni, de cada vegada més, llistes de dades i més dades. Aquesta utopia científica va conduir l'estructuralisme de Bloomfield a suposar que podríem arribar a definir el que sia la llengua després d'una anàlisi així d'exhaustiva².

Cal no confondre la tasca de recollida de dades (que ha de ser continuada, internacional i rigorosa) amb la de definir el mecanisme productor de cançons.

L'intent de formular algunes hipòtesis sobre la manera com es construeixen les cançons; és a dir, les seves regles (conegudes de la gent que en fa ús, encara que no explícites) em sembla que ha d'ésser la nostra tasca. El caràcter provisional d'aquestes propostes és evident: només és a l'aguait d'altres hipòtesis, d'altres llocs i d'aquí, i de la comprovació o constatació amb la realitat.

El tipus de descripció haurà de donar compte dels trets poètics (aquells que signifiquen el dictat de manera funcionalment diversa) que intervenen en el procés creatiu. És a dir, caldrà que atorguin una explicació al fet que (1), l'exemple que posavem al co-

mençament del capítol, és prosa i, paradoxalment:

Baix d'eu pou de can Moranta

una òliva vai sentir;

jo vai respondre i vai dir:

qui no està content no canta. (cançó 1573)

és una cançó.

4.2. L'aspecte creatiu en el glosar.-

Els llenguatges naturals no són un conjunt de frases conegudes dels parlants que usen en l'exercici de la comunicació tot repetint-les. Ben al contrari, una llengua és un mecanisme capaç de generar infinit nombre de frases que mai abans no havien estat dites i a la vegada, de comprendre totes aquelles noves que sent pre primer cop³. Aquest caràcter creatiu del llenguatge fa que estudiar-lo sigui arribar a establir el procés d'aplicació de regles que fan que determinada estructura semàntica tingui una representació fonètica concreta i identificable amb aquella; a la vegada, és tasca de la gramàtica explicitar aquestes regles i la seva disposició.

Tot i que aquesta qüestió sembla evident, basta un apressat cop d'ull als darrers anys dels estudis lingüístics per a comprendre que som encara a les beceroles. Malgrat els importants avenços, els lingüis

tes ens trobem tan sols amb l'obligació de considerar i posar a prova cadascuna de les encara hipòtesis. És en aquesta direcció que miraré d'establir les meves propostes sobre la producció de cançons improvisades (deixaré de banda el fet de la repetició de cançons) o fet de glosar.

Tanmateix, cal d'antuvi fer algunes precisions. Hom m'objectarà de seguit que el fet que la poesia popular sigui tan estesa i visqui en les seves variants⁴, producte justament de la repetició, faria pensar tot d'una que, deixant de banda el moment de la creació de cadascuna d'elles, la característica principal de les cançons sigui justament ésser repetides.

I és cert. Ho és en tant que compleixen una de les funcions principals de tota cultura oral: servir-ne memòria, ésser-ne el codi (encara que d'altres manifestacions també en facin referència) i conduir el pensament. Tanmateix, si bé mai en la repetició trobem la cançó exactament repetida, encara que així exacta la trobéssim, la manera com aquesta "arriba" al pensament d'aquell que la canta és un procés paral·lel a com "arriba" a aquell que n'improvisa una de nova. La seva repetició és molt lluny de la que fóra el seu possible correlat en el llenguatge, l'expressió fixa, en termes de la traducció espanyola del llibre de Jespersen⁵. I, tot i sabent les moltes connexions temàtiques i funcionals amb les parèmies, tampoc amb aquestes manté similitud en el punt de ser di

tes i, menys encara -si se'm permet d'insistir- en la manera d'arribar a les voluntats.

Si ens centréssim tan sols en aquest fet, estaríem donant només importància al corpus de cançons que ha arribat a nosaltres. Bastaria, doncs, una anàlisi descriptiva de les formes d'aquest, de les seves estructures totes, dels temes que hi concorren, els mites que amaguen, les funcions que acompliren, etc. I tot i que el seu valor fóra gran, mai podríem dir res de la manera de construcció; és a dir, no tan sols del mecanisme generatiu, sinó, i sobretot, de la valoració social del parlar en vers: la capacitat de relatar rítmicament el pensament.

Fixem-nos que parlo d'un nivell superior del coneixement (o, almenys, tingut com a tal al llarg de la història) i que voldria arribar a escatir-ne el valor personal de l'acte creatiu que tingué aquesta activitat.

Allò que significa el terme "inspiració poètica" no és altra que el pas a un nivell diferent de parla, amb unes regles pròpies i que comporta una valoració social diferent que per a aquella de la llengua d'ús.

Si bé ja he aclarit que no em referiré als poemes repetits, hom podria encara objectar-me que és sabut com moltes composicions han estat resultat de manlleu de versos sencers i rimes obligades per un ús gairebé històric.

Bé i és cert; bona part dels cançoners d'arreu del món són resultat d'aquest sistema compositiu. Encara, però, no ens ha de dir res això. I encetar per aquest cantó el problema, molt em sembla que ens duria a trobar peces de composició, versos tòpics i llistes de rimes⁶. Encara que només serveixi de petita excusa, apuntaré que amb aquest coneixement tan sols podríem arribar a compondre (si és que hi arribàvem) cançons molt mediocres i, encara només, per sortir-ne del pas. I tot i que hom les pot trobar a tots els cançoners, pot també adonar-se que són resultat d'un procés un xic més complex que tot això.

Afegiré també, encara que avanci en l'ordre de l'exposició, que la cultura popular pagesa va tenir consciència per a les cançons, que es tractava d'un fer arrelat en un passat llunyà: aquestes "peces-per-a-compondre" no són tant recursos quant repeticions sacralitzades d'un costum.

No podem menystenir aquests altres trets funcionals. Veure'ls tan sols com a recurs mnemotècnic és col·locar la producció del nostre cançoner popular en el nivell d'un joc de trenca-closques.

Tanmateix, cal que reconeguem que és factible de constrenyir un tros coherent de parla en una quarteta heptasil·làbica i que "soni" com a glosa: haurem reconvertit un ritme de prosa en un altre de vers. A partir, però, de la prosa, mai seguint el procés que

crec que és el de la composició en vers.

Caldrà a més, tenir present que per a aconseguir un poema mitjançant els esforços per encabir-lo dins d'una estructura és necessari conèixer aquesta. És a dir, cal ésser-ne competent pel que fa al funcionament d'un seguit de regles o, en aquest cas, millor encara, de normes, normes formals que delimiten el discurs. No podem pas dir quins han estat els resultats o quines les cançons així produïdes. Sí, però, podem parlar d'un mecanisme ideal i de la seva existència, així històrica com actual.

Tan sols cal entendre que la matèria sobre la qual es contrueix és el llenguatge: la relació, doncs, amb la lingüística ha d'ésser tinguda en compte i, també, la seva metodologia.

Tot això ens condueix encara a plantejar-nos una altra qüestió. En refereixo a aquells motlles capaços de funcionar de manera productiva amb lleus (o grans) canvis que els fan aplicables de manera diversa i/o a subjectes diferents. Prenguem un exemple:

A Alcúdia són senaietes,
ja no ho han de demanar;
perque varen baratar

eu Sant Cristó amb figues seques. (403)

Aquesta cançó és el resultat d'omplir el següent esquema:

A (.....) són (.....)
 ja no ho han de demanar;
 perquè varen baratar
 (.....) amb (.....)

com ens demostra la quantitat de variants. O encara
 un de més senzill:

Ariany el volen vila
 i sols no arriba a llogaret:
 capten amb un platet
 perquè no tenen bacina. (411)

motlle que només precisa canviar el nom del lloc.

A l'apartat de localitats, (el més extens junt amb
 el de noms personals en "gloses motlle") trobem les
 cançons 419, 420, 431, 437, 438, com a exemples més
 característics.

Però, també a determinades cançons de dansa, com
 aquelles de la sèrie "Si voleu ballar corrandes" o
 "A l'aire me'n vaig a l'aire":

Si voleu ballar corrandes
 aneu-hi a can (.....)
 que les ballen (.....)
 amb (.....)

i algunes cançons de feina, justament aquelles més co-
 negudes i significatives:

Sa madona diu: -Cantè-,
 i jo sols no tenc cantera

però no diu: -Asseu-tè

a sombra d'una olivera. (Gin.337, p.172, VII)

davant:

L'amo em diu: -Sega, seguè.-

I no en tenc gens de seguera.

A s'ombra d'una figuera,

m'hauria de dir: -Asseu-tè.

(Gin.1032 p.209 VII)

O totes les construïdes a partir de:

En acabar de segar,

tiraré sa fauç a l'aire...

Hem de notar també que aquelles cançons que són molt característiques d'una ocasió concreta, tenen, igualment, encara que més difosos, trets que d'alguna manera l'obliguen. Per exemple, aquelles gloses que cal dir tot acomiadant-se, exigeixen la forma en mirall dels dos primers versos:

Adiós, ma enamorada;

ma enamorada, adiós...

Adiós si vos n'anau;

si vos n'anau, adiós...⁷

És possible que hom pogués pensar que aquest conjunt de maneres de fer representa, per ell mateix, un bon bagatge per a compondre. Afegint-hi a aquesta habilitat combinatòria una bona dosi de memòria tindríem

una mena de descripció del poble en el seu fer repetitiu i compositiu. Suposo que no ho diríem pas del glossador en tant que és tòpic atribuir-li una "gran capacitat d'improvisació".

Fóra, però, més assenyat d'apropar-se al conjunt del cançoner. Allà veurem que el nombre de cançons que aquest sistema explicaria havia d'ésser petitíssim si el comparàvem amb la resta. Ara bé, i aquí rau l'interès: paradoxalment, aquesta resta manté un to i unes característiques gairebé d'identitat. Semblen fetes amb el mateix motlle, un motlle que, evidentment, s'acomodaria a cada ocasió pel que fa a la seva estructura externa.

Encara que la conclusió més raonable sembla que hauria d'ésser una descripció estructural, cercar els constituents i la seva combinatòria (entre d'altres coses, tenim un corpus definit en els seus límits i amb unes característiques força clares i determinables, quasi com si d'una llengua morta es tractés) la cançó popular ha estat composta dins un nivell de parla diferent. Hem de cercar la seva gramàtica; és a dir, aquell mecanisme que construeix amb regles pròpies i genera estructures poètiques de manera similar com la gramàtica genera oracions.

De tota manera, les cançons, és a dir, el producte d'aquest mecanisme, és quelcom forjat mitjançant el llenguatge. ¿Són, però, peces de la llengua uti lit

zades diversament o és el llenguatge dins d'un altre nivell de comunicació? En altres paraules, ¿és el resultat d'un tractament formal específic de l'estructura del llenguatge o un producte cultural amb contingut propi? Per al poble va ésser així:

Tothom pot ser glosador
per poc que s'hi entretenguen;
amb quatre mots que s'avenguen
vet aquí una cançó.⁸

4.3. Límits atesos.-

Ja d'altres vegades he dit que en aquest treball, tan sols em referia a les composicions curtes, d'estructura molt definida, tot i que no oblidava tenir en compte les altres, és a dir, aquelles que tenien una altra estructura, sia pel nombre de versos, sia per una mètrica diferent.

Ara també. En tractar de l'estructura, penso només cenyir-me a aquestes formes concretes. Caldrà però, fer alguns aclariments.

Un dels termes que s'usen per a referir-se a aquestes cançons és el de cançons curtes. Ja he explicat els problemes terminològics que hi havia per a aquesta qüestió, i ara sols m'interessa l'apellatiu en tant que les distingeix de les llargues.

Malgrat les cançons que parlen d'aquesta divisió i que semblen indicar que és només una qüestió de nombre de versos, hi ha raons de significat, o millor, de manera de significar la realitat, força més importants; són també raons d'ús, un ús diferent per a les llargues d'aquell que hom donà a les curtes; i és necessari comprendre que malgrat les relacions (a tots nivells) entre unes i altres, la cultura pagesa els donà un lloc (ús, tractament i significació) al llarg de la història, diferenciador. Ara per ara, prendré aquelles curtes amb independència de totes les altres. Més endavant, veurem els motius amb una més gran atenció.

L'anàlisi tampoc no pot pas ésser exhaustiva. La composició de cançons s'efectua amb uns coneixements gramaticals previs, de manera com en la dansa, els dansaires coneixen també córrer i caminar.

Es tracta de cenyir-se a un tipus concret de composicions i doncs, explicitar els components que trobem bàsics.

D'altra banda, no farem sinó establir la relació d'aquests elements amb els sistemes compositius.

Intentaré donar una mostra d'aquests elements bàsics. Això vol dir que no es tracta d'un inventari o llista de trets, sinó del paper que juguen aquests elements determinats en el procés de la composició.

Fonamentalment, aquest capítol quart, serà una

anàlisi dels diferents nivells en què s'estructura una cançó de quatre mots i un intent d'explicitar les regles que atribueixen un significat (significat d'una cultura concreta, pertanyent i depenent a un codi de comportament) a una estructura fonètica. És a dir, la hipòtesi d'una gramàtica per a la construcció de cançons.

4.4. Del significat. Algunes qüestions prèvies.-

Al capítol precedent, he establert dues funcions bàsiques de la cançó popular curta: una de ritual i una d'altra de comunicativa. I he explicat com eren una mena de referència al codi, en allò que tenia d'històric i en el que possibilitava la seva actualització. Les gloses esdevenien un sistema de relació social que dictaminava el comportament a la vegada que eren actants, -que elles mateixes actuaven. Aquesta manera d'actuar l'he qualificada d'eina i em sembla que cal entendre-ho com un atribut que col·loca o disposa la cançó dins l'estructura total com qualsevol altra peça cultural.

Un inventari d'aquestes peces s'hauria d'establir descrivint les formes diferents i llur valor, és a dir, junt amb la seva manera de significar o referir-se a la realitat⁹.

Si bé per raons metodològiques podem desllindar forma i funció (o significat, entès molt àmpliament),

caldrà d'antuvi que reconeguem la seva total i absoluta interdependència i comprendre, alhora, que l'una és incompresible sense l'altra.

Encara que més endavant parlem de l'estructura formal d'aquestes peces de literatura popular i prescindeixi gairebé per complet del seu significat, aquest, estic convençut, determina (o històricament, determinà) unes formes que, al seu moment, delimitaren no tan sols el tractament dels significats, sinó també els significats mateixos.

Tanmateix ara, miraré de parlar només del significat i establir els diferents nivells d'anàlisi en els quals cal estudiar-lo.

Una de les característiques de més bon apreciar en la quasi totalitat de composicions poètiques breus és el caràcter tancat. De fet, es tracta de peces deliberadament acoblades al seu dir: allò que diuen resulta emfasitzat per la rotunditat de la forma. Podríem dir que cadascuna glosa és una unitat de significat (i com a tal actua) i que fóra possible d'establir un nivell semiològic ("unitat de significat independent", Benveniste (1974)) i així doncs, tal volta escauria enunciar una mena de sistema que donés compte del pensament que enclouen i determinen com a unitats semiològiques. Personalment, dit sia de passada, em sembla que una anàlisi d'aquesta mena no duria enlloc. De fet, es tracta d'un manierisme cultu-

ral europeu dels darrers temps que assaja construccions de sistemes descontextualitzats, a cavall de la gramàtica estructural i d'una filosofia de poca empenta. Les classificacions temàtiques (sovint amb recursos poc brillants, com ara l'ordenació alfabètica) han estat intents paral·lels (i, de fet, força més pràctics) que organitzaven el corpus, conscients, encara que no explícitament, de la seva incapacitat de participar-hi i donar, per tant, una explicació des de dintre.

Crec haver demostrat abastament, al llarg de tot aquest treball, la inoperància de tota anàlisi que no prengui com a tasca considerar qualsevol tret cultural pagès dins el seu context i sense fer constantment referència a un codi, encara que hipotètic. El mateix Benveniste (1974: p.24) tot i que es refereix a la llengua, afegeix a la seva distinció entre nivell semiològic i nivell semàntic que: "Aucune langue n'est séparable d'une fonction culturelle".

Bé, cal però, que retornem i cerquem d'altres conseqüències que comportaria una anàlisi a un nivell semiològic.

A les cançons trobem un seguit de símbols (insisteixo, comprensible només dins el seu àmbit), costums diversos, temes diferents, etc. i és evident, que podem establir l'estructura que conformen. Seria el resultat de l'acoblament de peces amb significat

íntimament vinculat a la realitat cultural a la qual pertanyen, però, al capdavant, fóra una estructura coherent per quant cadascuna de les seves unitats s'explicaria per la posició dins el conjunt. Definiríem els símbols, poso per cas, com una mena de codi separat en el qual tots i cadascú arribarien a interdelimitar-se.

Pel que fa als temes, per exemple, són mostra les diferents classificacions i índexs¹⁰. Per descomptat que no donen (tampoc no s'ho proposen) cap valoració ni interpretació. Aquestes, si les fem, gairebé sempre són esgarrades: tanmateix, interpretar és donar compte de la nostra perspectiva cultural. Encara que ens equivoquem, persistim en la creença que cada moment històric té una manera concreta (o maneres) de valorar i considerar el llegat històric. El risc d'error vol dir participar d'una activitat que es reconeix fenomenològica (i, probablement, similar als treballs de Sísif)¹¹.

En aquest estudi, especialment per raons d'espai, només he apuntat la relació que aquest fer poètic va mantenir amb els moments que el propiciaren. Cal entossudir-se en noves anàlisis, bo i reconeixent la necessitat d'uns estudis oberts a les conclusions d'altres ciències: "Los problemas del lenguaje poético son complejos y parecen ser apropiados también a otras ciencias" Stankiewicz (1974: p.17)

Això ens ha de dur a concloure la necessitat d'una anàlisi a nivell semàntic, en paraules de Benveniste (1974), la unitat de significat dins el context, és a dir, funcionant.

Hem vist com l'ús funcional, social, implicava significats complexos, cal veure ara com la glosa té una estructura que delimita un significat concret i fa ús de la funció comunicativa. Les gloses serveixen per a comunicar pensaments (entengui's que es tracta de pensaments avalats pel codi) i que esdevenen veritables unitats de significat. El seu caràcter de sentència, configurada dins una fórmula històrica, fórmula o motlle mai perdut (que evidentment ha anat canviant al llarg del temps) estableix un primer (o superior) nivell d'anàlisi estructural: la glosa és la unitat de significat constituïda d'un seguit d'elements disposats d'acord amb unes lleis, la qual no forma part de cap altra unitat significativa de nivell superior. Es tracta doncs, d'una "oració".

Cal però, no enganyar-se amb el terme "oració". L'ús que en faig aquí és només el de símil. Encara que a vegades trobem cançons compostes amb dos i fins i tot més oracions sintàctiques, presenten una unitat de significat semblant a la idea que Aristòtil i la filosofia de la gramàtica ha servat al llarg de molt de temps¹².

Aquesta unitat formal i de significat que és una glosa fa que em proposi prendre-les com a objectes diferenciats a un cert nivell d'anàlisi. Les raons, junt amb les que he assenyalat suara, es basen sobretot en què com a tals unitats són compreses i emprades pels seus usuaris, els quals, com deia al principi d'aquest capítol, són capaços (competents, en termes lingüístics) de decidir si quatre ratlles són una glosa ben formada o no.

Continuant encara amb les característiques del significat de les cançons, analitzaré quins són els seus constituents bàsics. És a dir, d'una banda les relacions de cadascuna cançó amb el codi de manera que aquest, mitjançant la seva forma de significar la realitat, el predetermina i, d'altra banda, el nivell d'anàlisi que suposa el del significat.

4.4.1. El nivell semàntic.-

El patró cultural i de comportament de la societat pagesa és una mena de clos, tancat i absolutament decidit a perpetuar-se en les seves formes. Aquest codi, encara que mai no especificat, regula d'alguna manera qualsevol dels seus constituents, siguin aquests del nivell que siguin.

El Cançoner no és el codi, emperò hi fa referèn-

cia, en depèn. De la mateixa manera que el conjunt de rondalles o el de perèmies... tot tractant un nivell literari. Vull dir que es tracta d'un sistema perfectament estructurat en el qual cada peça no té explicació més que en ell i segons el lloc que ocupa.

D'aquesta manera, l'estil de les cançons (terme aquest un xic impressionista) tot referint-se a la realitat, ha d'ésser acord, respectar la tonalitat: tota cançó té compromesa la seva pertinença ("gramaticalitat") des d'un punt de vista semàntic, en aquesta correspondència, diguem-ne "tonal". És a dir, actualment, (i és encara per analitzar des de quan) tot usuari de la cultura camperola mallorquina és competent per a distingir una cançó del lloc com a tal i destriar-la del conjunt pan-català, encara que el seu origen fos el mateix. Aquest endemisme antropològic pot tenir part de la seva explicació en el fet que, a Catalunya, l'evolució vers solucions culturals actuals ha estat més ràpida que a l'illa; això, junt amb raons d'aïllament d'aquesta última.

Em sembla que això que acabo d'exposar no implicarà la conclusió errònia que només fóra vàlida una anàlisi, posem per cas, "regional". Aquest fet no invalida, ans al contrari, el coteig amb les altres zones germanes i també amb la resta de nacionalitats. El que vol assenyalar és que hi ha uns trets característics

definibles que controlen la producció de cançons segons el codi del lloc. Aquesta semàntica, diguem-ne dialectal (!), és un nivell d'anàlisi ineluctable i pas obligat per a la comprensió del nivell del significat en la cançó popular catalana. Personalment, no sé si és una qüestió de superfície o si es tracta d'un seguit de regles incloses ja a l'estructura profunda del mecanisme compositiu de les cançons.

Aquesta pertinença o no al conjunt cultural farà que el grup pugui dictaminar l'acceptabilitat d'una cançó al conjunt del Cançoner. La qual cosa no vol dir un tipus de tancament que exclogui tota influència externa. De cap de les maneres. Allò que un temps hom hagués pogut considerar com a foraster va estar assimilat pel sistema fins a fer-s'ho seu; aquests manlleus van provocar canvis de valor i desplaçaments. Tanmateix, els trets característics del lloc es perpetuaven i, justament, en el canvi i l'evolució.

Proposaré, doncs, que és necessària una tasca d'anàlisi encaminada a establir una teoria del significat en el món cultural pagès. Aquesta teoria haurà de tenir en compte nivells diferents (com ara trets formals, musicals... i que incideixen en el significat) i cercar d'aconseguir un estat des del qual pugui especificar si una glosa està ben formada o no.

Encara dins els problemes del significat de les cançons com a un dels nivells d'anàlisi de la seva

gramàtica, hem de veure dues qüestions més: els símbols i la referència a les coses immediates o quotidianes. Tot i que hi ha d'altres qüestions a tractar, aquestes em semblen prou aclaridores i significatives.

Deixaré de banda el fet, amplament reconegut, que els símbols es configuren en una estructura pròpia, explicable només en temps molt reculats. El valor significatiu de cadascun s'és perdut i tan sols uns quants suren, encara que a vegades incomprensibles, entre les gloses.

Però un mite, o qualsevol símbol que en faci referència, mai no va ésser perfectament comprensible. L'ambigüitat del mite, ésser sempre diversament interpretable, ha estat una de les raons que l'han fet perdurable. La manera de significar d'un símbol no és directa respecte del seu referent múltiple.

Cal però, acceptar el fet evident que aquests valors o trets culturals significatius, al llarg dels últims temps, han sofert una minva en llur valor d'ús. Nom els pot trobar en estat gairebé fòssil en les cançons de factura més antiga i molt pocs apareixen a aquelles que han estat fetes de no fa massa temps.

I em sembla que no es pot aquí assajar la catalogació: el seu estudi ha d'ésser molt més aprofundit i trobo que li pertoca un altre lloc.

M'interessa tractar els símbols com a peces significatives en les quals, malgrat llur configuració lèxi

ca "normal", coincideixen d'altres valors que els dels significats "normals" -altra vegada- de les paraules que els suporten.

El nivell semàntic de la poesia en general realitza, dins el pla del contingut, una funció expressiva diferent d'aquella del llenguatge planer, justament per l'ús esbiaixat dels seus components lèxics i gramaticals.

La cançó popular usa un llenguatge força similar al normal¹³. Encara que ja en parlaré més endavant, la seva estructura, tant en l'ordre dels mots com en la construcció, no empra els recursos estilístics habituals de la poesia de l'alta cultura. En tot cas, ho fa de manera molt més restringida. La seva manera de fer es recolza en d'altres habilitats com ara la tonada i sobretot el metre i la rima; a aquestes cal afegir el valor significatiu de la funció que realitzaven i allò festiu i/o de ritual que l'ocasió propiciava.

Ultra aquestes maneres, que miren l'aspecte de la forma correcta com a objecte poètic (estètic i veritable) hem de considerar trets com ara l'enginy o el saber dir, amb paraules apropiades, allò que escau.

I cal no confondre la sensació estètica que les paraules normals (aquest llenguatge estrany a nosaltres per allò que té de col·loquial) ens provoquen, perquè això, aquesta "normalitat", no res tingué a

veure amb l'estètica de la cançó popular.

Bé, la major part d'aquestes qüestions fan referència a aspectes formals o d'ús. El que voldria dir, en tractar de la funció poètica dels símbols, és que llur valor rau, així com dèiem per a la manera de tractar la realitat i que dèiem que depenia del codi, en el significat històric d'aquests, encara que sigui un significat desconegut: és la manera històrica de referir-se a situacions i objectes concrets mitjançant precisament aquestes unitats significatives inusuals (a un altre nivell).

La ingenuïtat científica (per a no dir estafa) del senyor Janer (1982)¹⁴ tot considerant una pila d'acudits de seminarista com a narrativa popular eròtica, és molt lluny de comprendre, en el nivell amorós i eròtic, el valor significatiu de tants d'aquests trets que de manera velada quant al significat feien referència a nivells cognoscitius complexos alhora que perfectament entenedors per als seus usuaris. Molts d'aquests símbols escaparen (?) a la bona intenció del P. Ginard (Cal només veure l'apartat "pomera" del seu cançoner).

De tota manera, aquests són trets el caràcter groller dels quals o la seva immediatesa els fa excessivament evidents. La fabulosa sensualitat que trobem a les cançons a les quals els símbols cavalquen entre el poètic i la referència específica al sexe, com ara

el símbol de l'alfàbrega:

Sa meva aïlota primera
un ramell me va enviar
i a dintre hi va posar
fulletes d'aufabaguera. (Menorca¹⁵)

o dels aglans:

Els aglans se podriran
a davall ses aglaneres;
si la jove té quimeres
els vells no l'aturaran.¹⁶

fa pensar en la importància de col·legir aquestes uni
tats i establir-les al llarg del pensament pagès amb
la intenció de comprendre.

Aquests símbols no parlen només del sexe (encara
que potser sigui allà on són més evidents)¹⁷. Actuall
ment, bona part d'aquests darrers són veritables fòss
sils de mal trobar i reconèixer. Cal comprendre les
raons del seu oblit: el sistema de significacions dins
el pensament pagès ha canviat, ja no es troba pres a
la por ni sotmès a la violència d'una natura hostil,
emperò en prové. "L'home des deux âges féodaux était,
beaucoup plus que nous, proche d'une nature, de son
côté, beaucoup moins aménagée et edulcorée... Enfin,
comment négliger les effets d'une étonante sensibili-
té aux manifestations pretenduments surnaturelles?

Elle rendait les esprits constamment et presque ma-
ladiuement attentifs à toute espèce de signes, de rê-
ves ou d'hallucinations" Bloch, (1973: p.114 i 116).

Totes aquestes dependències les va codificar la
societat pagesa que, com hem dit en tantes ocasions,
necessitava la unitat del grup per a la seva produc-
ció. Codificades aquestes temences, el grup se sentia
solidari i defensat, en tant que membre d'un conjunt
amb un mateix sistema de ceences. Cal, però, recordar
el caràcter difús d'aquest sistema, escampat arreu
d'un csotumari i sovint de molt mal destriar.

Encara dins la sèrie de cançons que d'alguna manera
fan referència a les plantes, quin era, per exemple,
el valor de les "llavors" de la falguera? Sembla que
va estar relacionat amb la bruixeria; tot i que a la
literatura popular ho trobem infantilitzat¹⁸. O, tam-
bé, quin era el sentit de l'ombra? Hi va haver ombres
bones, (això val per a Mallorca, a Catalunya és a l'inre-
vés) la del noguer:

Amor, si vols estar sana,
està a l'ombra d'un noguer;

i dolentes:

perque la d'un garrover,
he sentit dir que és malsana. (cançó 256)

que només tenen explicació dins nivells que desconei-
xem (en tot cas, interpretats de molt diferents manere

res¹⁹); i també un tractament més abstracte per a les ombres, ja poc relacionat, sembla, amb els símbols, però que converteixen l'experiència en dites veritatives pel fet d'encabir-les dins una estructura poètica.

-¿No em diràs, font del Rafal,
quin temps de l'any ets més fresca?
-En l'estiu, quan la gent tresca
cercant ombres de penyal. (cançó 331)

Vegi's, ara, aquesta meravella de cançó, no per la seva mala intenció, sinó per la imatge que treu el poeta a partir de l'ombra:

Dins un barral duc es balze
per curar-te sa nafreta:
ell tu ets bord i xueta
i sa teva ombra qui és falsa. Gin.509, p.376,II.

En realitat, només m'he cenyit a un petit detall, encara que significatiu, de la interpretació que el pensament camperol féu d'un tret de la seva realitat immediata. Una part la podem suposar relacionada amb el sistema de símbols, una altra, amb la interpretació o codificació de la realitat.

Bona part d'aquests significats els hem perdut. O tal volta fóra millor dir que han perdut el sistema cultural que els interpretava correctament. Totes les maneres de fer dels enamorats, siguin ramells, cartes, presents rituals...serven una simbologia especial en

la seva realització i en la composició de cançons.

Resulta evident que no podem tractar ara qüestions tals com els significats complexos que aquestes composicions atorgaren a cadascun dels elements amb simbologia pròpia. Deixant de banda el fet de la seva complexitat, aquí vull establir, dins el nivell del significat, els símbols com a unitats compositives i tan sols assenyalo uns pocs exemples.

Cercaré una altra manera. Quan Carner assaja de donar significat a determinats fruits, parteix del seu coneixement particular i individual; podríem dir que crea una simbologia carneriana, entengui's, dic que no té en compte els significats històrics d'aquests fruits. Pensi's, per exemple, en com relaciona la poma amb la vellesa i com ho fa a partir de l'aroma que encara fa quan torna vella i rugosa; i, tanmateix, la poma ha estat símbol del sexe femení, jove encara i delitós. Les raons per les quals en l'actualitat hom pugui trobar la poma sempre en termes grollers escaparien ara a la meva intenció. Només vull assenyalar un origen simbòlic per a aquest fruit, com d'altres vegetals²⁰ tots olorosos sempre, varem tenir. Pensem en la murta, femení, i el llorer, mascle²¹. Encara que "murta", a vegades, impliqui "amor fuita"²² i "llorer" símbol als bateigs, les noces, enramades... Pensem el clavell, l'alfàbrega, i tants d'altres.

Tot això conforma un determinat tipus de pensament

on s'intercalen les dites i frases fetes (altament representatives, pels seus usuaris, de llur propi pensament) fins a fossilitzades anècdotes més o menys locals, o més o menys internacionals. Totes però, amb un significat precís.

Una de les tasques de l'estudi de la poètica popular ha d'ésser, doncs, establir una mena de lèxic que doni compte d'aquestes unitats i especifiqui llur valor d'ús.

4.4.2. El tractament de les unitats lèxiques de la parla comuna al Cançoner.-

Pel que fa al tractament de determinades unitats significatives construïdes a partir de situacions quotidianes amb un cert valor referencial propi, la qüestió es torna força més controvertible. En principi, per a aquestes unitats no tenim cap patró que les defineixi o cap regulació que pugui establir-les. De fet, correm el risc d'arribar tan sols a l'afirmació que tota unitat lèxica té un tractament diferent en el sistema significatiu de les cançons; cosa que és pròpia del llenguatge poètic en general. La meva proposta va més enllà: a les cançons, trobem com a ele-
ments significatius, com a veritables unitats amb sig-
nificat independent vull dir, imatges i situacions
perfectament quotidianes sobre les quals ha operat
la forma poètica.

És evident que això implica també un tractament específic per a la resta d'unitats lèxiques i que, en algun sentit, el que vol dir és que hi ha una sèrie de configuracions que mitjançant la comparança, el Cançoner ha arribat a establir a partir, repeteixo, de l'experiència quotidiana. En certa manera, podríem dir que són senzilles metàfores que prenen al seu compte un tractament determinat de la realitat.

El Cançoner, doncs, pren com a temes els esdeveniments del seu entorn. Si bé des d'un punt de vista formal (com veurem més endavant) els dóna un tractament concret, la sensació de llenguatge planer i sistema referencial a allò immediat a nosaltres, al conjunt de cançons, sembla indicar una mena de prosaisme exacerbant o d'incapacitat per construir imatges poètiques:

Mu mare és tornada veia;
per fer les feines no hi veu;
Ramellet, si vós voleu,
podeu esser nora seva. (Cançó 884)

Molt probablement no trobarem cap d'aquests quatre versos emprat a cap altra composició i si de cas trobéssim a una altra cançó aquest mateix tema, fóra molt probable que, aparentment, no mantinguessin relació.

Tanmateix però, allò que sí mantindrien fóra una relació tonal. Reconeix que el terme és força ambigu.

Succeeix que el que vull mostrar és que no es tracta només d'imatges isolables (tot i que n'hi ha): es tracta de regles compositives que aconsegueixen estructures reconeixibles per tot parlant-oïdor d'aquest sistema que converteixen la realitat immediata en configuracions poètiques formals i adequades (acords) al moment concret. Tot establint un símil molt simple amb la música, podríem dir que així com per a una ocasió dramàtica o fúnebre s'escau un to menor i un de major per declarar alegria (evidentment que parlo de música culta i europea; a la cançó popular és difícil d'establir tal divisòria²³) també, segons les ocasions, s'escau un tractament tonal determinat. És a dir, és necessari que intervinguin un seguit de trets pertinents o propis d'aquesta "tonalitat"; i, a més, extrems de la realitat immediata.

Si prenem un conjunt de cançons agrupades temàticament, com ara les d'absència (el primer al Cançoner de Ginard) veurem unes quantes imatges extrapolables, i que de manera peculiar o pròpia estableixen el significat de l'absència de manera específica; és a dir, segons els tòpics del pensament pagès i de la seva quotidianitat.

Un dels temes més característics de les cançons amoroses és el dels treballs i penes que Amor causa. El desig, augmentat i desorbitat en paraules en la se

paració obligada, té un estil tòpic per a referir-s'hi. És un estil grandiloquent i exagerat que, d'alguna manera, fins i tot podríem dir que obliga a un determinat comportament social per part dels protagonistes; (pensi's en la falta de gana, les llàgrimes, etc. que mai no sabem són sentides o condicionades per la norma).

Al Cançoner de Mallorca, deixant de banda el tractament de la mort, encara que similar al del distanciament, hi ha tres causes fonamentals d'absència i consegüent pathos: el mar, el servei militar (altre temps la crida que feia el rei) i la feina (que té una petita variant, pel que fa al tractament, en les tasques de criada).

El mar implica, absolutament a totes les cançons, dolor, mort, perill. La dita atribuïda a En Tià de Sa Real que "la mar és un bon camí però que fa forat i tapa" és expressió del pensament generalitzat.

El tema del servei militar mereixeria un tractament especial, encara que no sigui molt important, és, però, un tema molt estès arreu.

Així doncs, per a exemplificar entorn d'aquestes unitats, prendré només les cançons en les quals, per causa de feina, es produeix l'absència. L'obligatorietat d'aquesta fa que es tracti de cançons eminentment populars sense que puguin intervenir elements cultes: són els pagesos més pobres qui les fan i les senten.

La totalitat dels elements compositius és un seguit de fets quotidians, el lèxic fa referència als objectes i situacions habituals i, des d'un punt de vista poètic, encara que hi hagi tensió, les imatges són tòpiques (tot i que jo preferiria el terme de "rituals").

Ara bé, totes aquestes unitats tenen un significat específic que depèn justament del tema central o pel que han estat composades: el dolor de l'absència. A la vegada, la seva aparició ve determinada pel context social; amb molta de justesa, podríem dir que són gairebé obligades, significativament obligades.

4.4.3. A manera d'exemple. Algunes unitats significatives a les cançons d'absència provocada per haver d'anar lluny a fer feina.-

En primer terme, a totes aquestes cançons trobem un subjecte que es correspon amb el que parla, reprodueix l'autor, encara que es tracti d'una glosa que es repeteix.

Aquest subjecte hi és irremissiblement embardissat dins la pena (el grau d'aquesta és variable). Ara bé, és un subjecte concret i de persona.

L'acció té dues possibilitats: o bé és contemplativa (d'algun objecte o lloc que més endavant carac-

teritzaré), o bé imagina el lloc on és la persona enyorada o allò que deu estar fent.

Els objectes contemplats ("el parei", un mocador, espines, un capell, un puig, una cabana de pastor o una pellissa) representen una mena de penyora o bé una icona que impliquen, a la vegada, conhort i record i sofriment. Els podem caracteritzar com a unitats tractades a un nivell sensual. Tots aquests objectes perden llur valor normal d'ús o aquest és emfasitzat.

Apareix sempre, determinada o no, la referència al lloc on és el subjecte o l'estimat a qui es dirigeix la cançó. El lloc és present (sentit, vist de lluny o enyorat) i gairebé sempre relacionat amb la tasca actual o aquella altra habitual que s'ha deixat temporalment de fer. El lloc pot estar també representat pel tros que s'ha de llaurar o on s'ha de collir... Aleshores, pren el significat d'agre i dolorós per l'esforç que allò ha de representar.

Hi ha un sentiment d'impotència, més o menys present però que podem, per simplificar, incloure'l dins el conjunt dels significats finals (el producte del significat total de cada glosa. El mateix que deduïm per a la pena com a sentiment-resultat. De fet, en aquest cas, ambdós conceptes són força intermplicats.

Hi hauria alguna possibilitat de relatar això de manera formal? Mai com ara voldria que això que esque-

matitzaré tot seguit fos entès només com a mostra que res no té de definitiva. És un exemple de formalització hipotètic. El que persegueixo és tan sols assenyalar l'existència d'unes unitats amb significat dependent de l'ocasió (o tema, en aquest cas) i que aquestes unitats són fragments de l'entorn que han rebut una interpretació de la cultura que els produí. A la vegada, proposo la necessitat d'una subcategorització per a cadascun d'aquests elements. Insisteixo: els resultats són provisoris i oberts. Gosaria millor dir que no són resultats sinó tan sols la conseqüència d'anades i vingudes contemplatives sobre les cançons i un xic mediatitzat pel mètode lingüístic de subcategorització lèxica o la possibilitat(?) d'establir un lexicó. "El lexicon es una colección de elementos léxicos, cada uno de los cuales especifica plenamente las propiedades fonológicas, semánticas y sintácticas de un elemento léxico concreto". Chomsky, (1979: p33).

Si ens fixem, la pretensió lingüística rau en intentar una descripció de la manera com és dins el cervell de l'home, en tant que parlant-oïdor de la llengua, cadascuna peça lèxica. Nosaltres hauríem d'arribar a veure com és a dins (em sembla) el pensament de la cultura pagesa i, a la vegada, caracteritzar aquestes unitats. És a dir, establir una poètica o gramàtica de composició de, en aquest cas, cançons.

Una tal teoria del lexicó implicarà doncs, una des
cripció per a cada forma lèxica que tingui la forma²⁴:

[	element numèric (o d'altra mena) per referir-lo representació fonològica trets sintàctics representació semàntica	]
---	--	---

En aquest apartat no ens interessarem per la repre
sentació fonològica ni tampoc per als trets sintàctics²⁵.

A la vegada, ens haurem de conformar amb què tractem
elements abstractes (i.e. subjecte personal) i sintètics
(representen un conjunt de realitzacions concretes:
'lloc' com a conjunt de tots els llocs possibles en
aquell context).

Tanmateix, són característiques aplicables a qual
sevol unitat dins un nivell no abstracte. Procedir d'a
questa manera equival (o ho vol fer) a la possibilitat
d'una anàlisi de motlles de gloses que, si d'una banda,
es realitzen en tots els casos concrets, d'altra, possi
biliten una mena de classificació en teoria força prop
de la classificació així com la va fer el codi.

El subjecte ha d'implicar els "significats" següents:

SN ¹	[	+persona +dictor +entristit -escoltat +d'una mena de predicat com (unitats 2 i 3) -declarat	]
-----------------	---	--	---

Aquesta mena de formalització obliga a un tractament esquemàtic que convé que aclareixi: '+persona', per exemple, implica '-neutre', '-impersonal'; amb '+dictor' especifiquem la perífrasi "és ell(a) qui parla"; el grau de '+entristit' no es tracta; '-escoltat' té dues rescriptures, una: "diu a un Datiu sense referent" (si es vol, com a lament a l'aire):

Sa meva cara se fon,
i és que no tenc alegria
d'ençà que la vida mia
se va llogar a Son Ramon. (Gin.225, p.16, v.I)

i una altra, com a Datiu absent:

Tonina-Aina, lo meu cor,
en no veure't, se rendeix.
Es parei i tot pateix.
Veiès què he de fer jo!

'+d'una mena de predicat com (unitats 2 i 3)' ho hagués pogut relatar definint el context gramatical:

_____ V + SN²
(unitat 1) (unitat 2)(unitat 3)

'-declarat' equival a la perífrasi que diu "mai no hi ha traces seves personals i concretes en no ser cap de les especificades abans" (Noti's que aquest tret fa possible la infinita reproducció de la cançó per subjectes amb diferent identitat).

D'altra banda, molts d'aquests trets, des d'un punt de vista de l'estructura gramatical, són fora del SN¹ (Això no afecta l'exposició: hi ha un seguit de regles transformacionals que ho especificarien). Ens seran necessàries d'altres regles que especifiquin les situacions on poden aparèixer; és a dir, que converteixin aquesta pre-estructura (o qualsevol altra) en una forma concreta(fònica). A la vegada, ens hauran de subministrar una informació sintàctica que relacioni cada un d'aquests constructes amb tots els seus contextos possibles.

L'acció del verb és específica per a aquest conjunt. En un intent de simplificació, podríem dir que la unitat que retolem com a (2) és:

$$(2) \quad V \quad [+contemplatiu]$$

Amb una regla de rescriptura que especifiqués:

$$(2_a) \quad V \longrightarrow \text{mirar, veure, donar ullades...}$$

Em sembla que serà molt fàcil d'entendre que hauria provocat sensació de contradicció amb allò que deia si hagués inclòs en aquesta llista "tenc d'estar catiu" (Gin.224), "no tenc alegria" (Gin.225), "en mi penseu" (Gin.208) o "tenc un dogal" (Gin.68)²⁶. Aquests "verbs" són conseqüència de mirar i no veure, en el tractament que el Cançoner de l'absència, i no trobo sistema que pugui especificar formalment unes tals transformacions.

Fóra més difícil encara d'explicar com la imatge de "me'n pren com lo formiguer..." pot elidir els verbs "a vós no us veig i veig el formiguer..." en aquesta cançó:

Que de pena pas i call
departada de mon bé!
Me'n pren com lo formiguer
que crema davall davall. (Gin.205, p.15, v I)

Em sembla que es podria dir amb justesa que a les gloses hi ha una manca general de llicències sintàctiques, així en l'ordre dels mots com en la coherència de l'estructura. Si comparàvem cançons d'autor, com les d'En Fogó, poso per cas, o les d'En Tià Blaia, amb aquelles que sabem per les moltes variants que han rodolat molt, veuríem l'estabilitat sintàctica d'aquestes últimes, que mai no necessiten d'afegitons per allargar un vers (o molt poques vegades, sovint amb la intenció de subratllar més allò que es diu:

no hi ha ombra més espessa
que és sa torre d'un molí. (Gin 780 p.50 vI)

que fins i tot podríem discutir si realment es tracta d'una repetició o cal veure el "que" com un terme de comparació).

En aquest sentit podríem entendre la part que correspon al poble en general, en la composició o arrodoniment d'un producte individual. Cal però, demanar-se si això ha estat sempre necessari, si no va ser cert

que un temps va existir més gran facilitat de versificar que no pas ara²⁸. En tot cas, no tenim cap argument vàlid ni en un sentit ni en l'altre.

Les conclusions més habituals pel que fa a la caracterització del llenguatge poètic com a quelcom que usa el llenguatge segons unes regles pròpies no especifiquen mai (en tot cas no en tinc notícia) els moments d'aplicació d'aquestes regles en el procés de producció²⁹.

Encara que pugui semblar anecdòtic, són més explícites les afirmacions dels antics (i també més tòpiques). Totes parlen del moment de la inspiració o rapte del poeta del nivell normal, tot donant per suposat que aquest compona amb unes categories diferents de les de la parla normal. Per contra, la poètica estructural parteix de l'objecte poètic i mira de trobar les divergències que hi pugui haver respecte de l'ús normal de la llengua. És el mateix Stankiewicz (1974: p.18) qui diu: "La organización poética se halla plenamente encajada en el lenguaje y determinada por sus posibilidades...El estudio del lenguaje poético, se convierte así en el estudio de un cierto tipo de reajuste y modificación de los elementos de la lengua de uso". La meua pregunta s'estableix en d'altres coordenades: és possible trobar una mena de preestructura que condicioni la composició?

No descobreix gaire cosa dir que l'estructura fo-

namental d'aquestes composicions segueix un esquema d'oposició binària, tan sintàctica com semàntica³⁰. Es tracta d'una forma "comparativa" molt productiva en la construcció de peces literàries mitjançant la comparació i/o oposició entre dos elements. Prenguem un exemple triat gairebé a l'atzar:

Ella m'envia murtera
que nom de femella té.
Jo li he enviat llorer
que és mascle i és bo per ella. (cançó 757)

Ja tornarem, però, a aquest sistema compositiu; convé, ara, continuar el fil discursiu que havia pres.

Caldria afegir que hi ha una sèrie d'imatges poètiques que preveuen l'elisió de V i que podríem formular amb una regla com:

"Elidir V [+contemplatiu] en el context '+imatge tòpica implicant absència'"

Són exemple: "filar un fil de llarga esperança" (Gin.4); "deixar espines per recordança" (Gin.5); "Ausent de vós, estimat (-ada)" (Gin. 25, 53, 56, 76, 106, 160...); "bastar mocador per recordança" (Gin. 141, 142) i algunes més; així com imatges relacionades amb els significats de "córrer a l'encontre d'al_ugú de manera desbaratada" (Gin. 11, 12, 121) o tractar els dies de separació (Gin. 63, 120, 122...) ²⁷.

Continuem amb les altres unitats. El SN^2 pot ésser un lloc o un objecte concret. Aquests elements els podriem formular:

$$SN^2 \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{lloc} \\ \text{objecte} \end{array} \right\}$$

essent

$$\text{Loc} \left[\begin{array}{l} +\text{sentit(vist) i/o enyorat} \\ +\text{en relació amb la feina} \\ +\text{concret} \\ +\text{especificat} \end{array} \right]$$

i

$$\text{Objecte} \left[\begin{array}{l} +\text{penyora} \\ +\text{sensual} \\ +\text{relacionat amb l'absent} \end{array} \right]$$

La seva representació fonològica podria incloure termes com:

Loc $\rightarrow$ Son Vivot, can Rossinyol, muntanya...

objecte $\rightarrow$ "parei", ase, llit, mocador, capell, puig, cabana, pellissa, espines...

Fixem-nos que es tracta d'elements extrets de la realitat immediata i coneguda o habitual, per tant. Que aquests elements tenen un tractament formal que si bé respecta la seva configuració "normal" que tenen dins el llenguatge planer, tenen una disposició fun-

cional específica dins les cançons fins a fer-los esdevenir peces significatives de manera diversa com són dins la llengua.

Aquestes unitats tenen, (junt amb imatges poètiques concretes com algunes que hem vist i amb d'altres unitats com ara els símbols, així com ho tractava més amunt, i unitats que podríem relatar com frases fetes o tòpiques,) unes regles combinatives que configuren unitats superiors: versos o parells de versos.

4.4.4. El nivell combinatori.-

Les cançons, delimitades per unes regles compositives formals i una entonació pertinent (que no precisaré encara) segueixen el seu dir sense gairebé apartar-se en res (realment en ben poca cosa) del nivell usual de la parla. Talment les cançons pareixen part del discurs normal, que es fa urgent d'especificar els elements que les marquen com a elements poètics així com els punts de coincidència que tenen amb el nivell col·loquial o normal d'ús del llenguatge.

Alguns trets són evidents. La rima i el metre, per exemple, i que, d'alguna manera incideixen en la construcció sintàctica i en la disposició dels elements en general. Normalment, hi ha una suau adaptació, que sentim com a natural, entre l'esquema poètic formal i

l'estructura del missatge. Les llicències (fins a quin punt no són falles en la reproducció recitada?) poden estar en rimes falses o inexistents i en un còmput erroni del nombre e síl.labes (tot i que mai no es dona quan la cançó es reproduceix acompanyada del cant que la va aixoplugar en el moment de la composició). Tanmateix, segurament per raons de l'exigència de la rima trobem aquest desordre, d'altra banda molt poc freqüent, d'un complement nominal antecedit el nom:

de Son Roig Na Magdalena (Gin.1756, p.106, v.I)

o supressions obligades pel metre:

Tal jove n'han soterrada

i tot és causa un fadrí (Moll 1934: p.52)

i àdhuc construccions que ens podrien semblar esgarrades, com:

si vénc claretes vegades

hei som per no enfadar-vós (Moll 1934: p.57)

Em sembla, però, que no és aquest el lloc on tractar les construccions anòmales que, per falles provocades per la longitud, són més freqüents en les cançons de més de sis versos. Qüestions com el manlleu d'un vers poden disposar una estructura sintàctica "esgarrada"; tanmateix, força més significativa.

El vers "Ausent de vós, estimat (-ada)" és un vers tòpic i, per tant significatiu: fa la cançó prò-

pia del moment i la cultura. En aquesta cançó

Corriola i peu-de-Crist
són qui m'embossen s'arada;
saps quin llaurar fa tant trist
ausent de vós, estimada! Gin56, p.6, v I)

l'elisió del participi no ve només determinada pel metre, sinó per l'ús d'aquest vers que implica un seguit de significats ja codificats prèviament per la seva freqüència d'aparició en contextos similars. El vers és una de les unitats sintàctiques de composició com veurem més endavant.

Allò que caracteritza la sintaxi de les cançons no és un ús anormal. Ja ho vèiem en la utilització d'elements lèxics depenents de l'experiència immediata. La parla habitual és la que caracteritza la parla de les cançons.

Cercaré els trets configuratius formals que presenta aquella cançó ("Ella m'envia murtera/ que nom de femella té./ Jo li he enviat llorer/ que és mascle i és bo per ella" 757). En primer lloc, hi ha dues parts ben diferenciades: hi ha un primer parell (dos versos) constituït per una frase sencera que, d'alguna manera, el trobem contraposat a un altre parell d'idèntica construcció.

Els primer i tercer versos són dues frases enunciatives simples que regeixen cadascuna un relatiu (els versos segon i quart).

La disposició de la rima és creuada (ABBA), la més abundant al cançoner; encara que també la podem trobar encadenada (ABAB)³¹:

Un fadrí per una al.lota
que passa de tribunal.
Molta volta no li toca
d'una llego eu davantal. (Cançó 819)

Es tracta, però, d'un sistema molt similar. La disposició de la rima creuada o encadenada no ve determinada per aquesta oposició. El que mai no trobarem és la forma (AABB), disposició segurament contrària a aquest binarisme, amb tota probabilitat per raons històriques i d'altres com la disposició de la tonada (vegi's més amunt).

Des d'un punt de vista del significat, també es manté l'oposició. La mateixa acció és realitzada per dos subjectes diferents i oposats pel sexe i amb direccions contràries. Pel que fa a l'ús dels temps verbals, cal distingir entre una lectura més o menys lineal o estricta, on és ell qui primer envia el present i és ara ella qui l'hi torna; tanmateix, l'ordre (que mai no podem assegurar com inamovible) contradiu aquesta lectura dels temps verbals. Em sembla que podríem acceptar un certa atemporalitat, cosa que emfatitza el caràcter sentenciós i, alhora, permet un ús col·lectiu.

Entre ambdós parells de versos, es manté també una oposició de gèneres (només gramaticals?) i simbòlics. Malgrat que sigui temptador, no vull donar cap importància al fet que les rimes femenines es corresponguin amb els gèneres femenins i les masculines amb el masculí "llorer" que, noti's, vol dir, justament, mascle. No vull donar importància a aquest fet puix que desconec el seu valor. Convé una anàlisi més aprofundida o, més aviat, mínimament extensa.

Es tracta, en aquest cas, d'un evident paral·lel entre dues imatges i que delimita una relació amorosa i a la manera històrica (col·lectiva, per tant). Tot i que es refereix a dos amants concrets, el seu valor significatiu és el d'un universal dins el codi de comportament (concret d'un lloc).

Anem ara a prendre una altra cançó que, pel seu aspecte extern i immediat, sembla referir només un fet de caràcter narratiu i sense plantejar cap mena d'oposició:

Sa beata Malandrina
 anava ran ran paret
 i li va escapar un pet
 com un tro de caremina. (cançó 579)

Tingui's en compte, que si la comparàvem amb les cançons narratives llargues que no constisteixen en un amuntegament de gloses (sovint moltes glosades són el resultat compositiu d'un enfilall d'aquesta mena)

aquesta estructura resultaria anòmala. (Vegi's el romanç 2123 del meu recull on la rima determina quarte-tes perfectes i tanmateix, el sentit discorre al llarg dels versos sense atendre aquests paral·lelismes estructurals)³².

Davant l'exemple de la beata no podem, sembla, afirmar l'existència d'aquest binarisme. Es tracta de dues frases coordinades i que pel sentit llur es veuen obligades a aquest ordre. A l'exemple primer, podem invertir els termes sense alterar el significat:

Jo li he enviat llorer
que és mascle i és bo per ella
i ella m'envia murtera
que nom de femella té.

La qual cosa fóra impossible en aquesta segona glosa. De fet, aquest no és un problema trivial. Hom pot trobar moltes variants que l'única diferència que tenen és l'ordre en col·locar els dos "primers" abans o després dels dos "segons". Caldrà veure que hi ha unes certes limitacions -bàsicament per la independència sintàctica de cadascun dels dos parells i per la igualtat o paral·lelisme en el significat-.

Vegem l'exemple:

A una mula venal
li posau cent galindures;

no trob estrany que tu dugues
collaret d'or que tant val. (cançó 1068)

Que trobem a Gin.4119, p.241, v. I, com a variant i en
el mateix ordre:

A una mula que és venal
li posen mil galardures:
no és miracle que tu dugues
rosari d'or que tant val.

i unes pàgines més endavant (Gin.4598, p.268, v I):

No és miracle que tu dugues
rosari d'or que tant val:
a una mula venal
li posen mil galanures.

Davant això cal demanar-se si no som encarats
a un problema estructural molt concret. Fins a quin
punt un parell de versos no és una unitat compositiva
que s'usa i es recorda com a tal unitat? En quin mo-
ment del procés creatiu el poeta es veu obligat a con-
figurar el seu missatge poètic en base a aquestes uni-
tats estructurals?

Cal veure que no es tracta tan sols de recordar-
les i construir-les mitjançant aquestes unitats, tam-
bé, de la mateixa manera que es produeixen manlleus
de versos, hom pot trobar manlleus de parells de ver-
sos; ara bé, sempre i quan aquest parell no estigui
format (disformat, més aviat) per un vers d'un parell
i un altre del parell següent.

Si recordem

No em tornaré a enamorar

d'homo tan petitonet

perque qualcuna me'n bec

que p'es coll no em pot passar. (Gin4594,p268)

veurem que els dos darrers versos actuen com si es tractés d'una unitat significativa, bolcada d'alguna manera, per la seva estructura així com per les possibilitats combinatòries; a Alcover (1909: p.227) en la contesta del porqueret al capellà, a les cançons 1670 i 1649 del recull i a tants d'altres llocs.

Tornem a l'exemple de la beata Malandrina. Tot i que fa referència, pot semblar, a un sol fet concret, les dues oracions gramaticals s'estableixen com a dues imatges diferents. Hi ha tan sols connexió de sentit: una acció segueix l'altra. Les dues oracions però, encara que connexes, discorren dins els seus propis límits; és a dir, cadascuna es produeix dins el seu parell. Es tracta d'una construcció doble encara que no oposada.

Anem a prendre encara un altre model. Es tracta de l'aparellament de dues unitats aparentment desproveïdes de relació lògica i/o semàntica³³:

Eu brancam de l'olivera

està girat an el cel.

No te regiris, Miquel,

que en demanar-me som teva. (795)

La sensació d'estranyament entre el primer parell i el segon és evident. Fora de la rima gairebé obligada de "cel" amb "Miquel", sembla que no existeix cap altre punt de contacte.³⁴ Tanmateix, aquest sistema és força comú i, fins i tot, significatiu o demarcatiu de pertinença al codi cultural i poètic.

Es tracta d'un sistema de construcció que implica dues imatges intencionadament i aparent desconnexes. El seu significat no el defineix cap lògica ni raó. És intuïtiu i diversament interpretable, encara que sempre dins les coordenades del codi al qual pertany.

De tota manera, no crec convenient entrar ara dins terrenys marginals en aquest cas, com ho foren qüestions de psicologia i poesia, associació d'idees o temes per l'estil. És cert que tal volta sigui aquí la seva màgia, la de la poesia en general, que assumeix emparentar coses aparentment tan allunyades. En realitat però, hàbils en circumstàncies i temes molt diferents. Aquesta pràctica, per exemple, és força habitual a les cançons dites de picat:

Darrera la Vera Creu
hi ha una verdolaga;
a mi qui la'm fa la'm paga
o si no sempre m'ho deu. (660)

Els exemples que he escollit són els que m'han semblat més paradigmàtics. És cert que hom podria trobar encara algun altre esquema o realització d'aquest; tanmateix, aquest em sembla bàsic i pertinent en la cons-

trucció de la cançó curta a Mallorca.

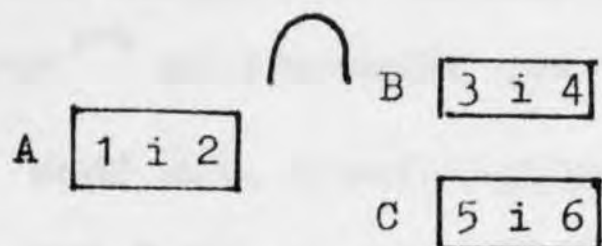
4.4.4.1. Aquest sistema de construcció és vàlid també per a les composicions de més de quatre versos?—

Aquest sistema de construcció o pre-estructura podria semblar que només fa referència a les cançons just de quatre mots i tanmateix és vàlid per a les construccions superiors en nombre de versos. El problema, en aquest cas, estaria en veure si afecta també a les construccions narratives llargues (codolades i glosats) i en quina mesura.

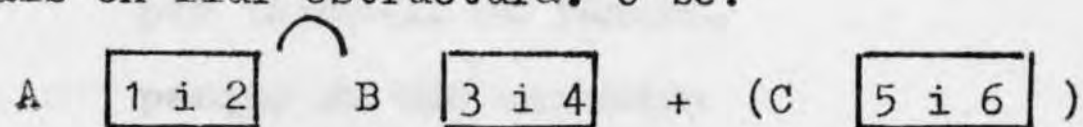
El fet que jo hagi escollit les cançons de quatre mots és perquè es feia evident allò que volia dir i se'm feia més fàcilment explicable. Tres o dos versos més no afecten l'estructura i, en principi, podem admetre que es col.loquen a l'un o a l'altre parell i a manera d'afegit o amplificació. Les possibilitats d'aparició i disposició són molt variades, em sembla, em però, que totes les podríem deduir com a derivades del motlle bàsic; és a dir, que segueixen un esquema compositiu basat en l'oposició binària:

De butze bon mocador
se compren moltes criades
i altres, pobres desdixades,
encara el duen millor,
i es fadrins, per més honor,
duen ses clenxes xapades. (Gin.208 p.286 v.II)

En aquest exemple, els dos darrers versos no són altra que la reduplicació dels dos mitjans. I crec que fóra precipitar-se optar per algun d'aquests esquemes:

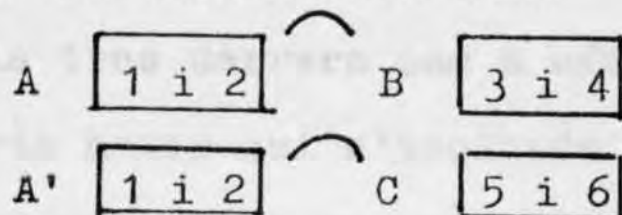


on $\frown$ representa l'oposició o concatenació i B i C són iguals en llur estructura. O bé:



on amb el parèntesi impliquem l'opcionalitat d'allò que conté.

Encara que fóra temptador, no em sembla pertinent parlar d'una construcció com:



que hauria d'ésser entesa com a profunda i on, per una regla d'elisió, el parlant ha esborrat A' en la seva realització. Una afirmació d'aquesta mena ens duria a considerar aquesta construcció com a sinònima (sintàcticament) de

En Pere menja i canta

i tot i que hi hauria força raons, només per raons de mètode, la lingüística parla de dues oracions. En el cas d'un afegit improvisat durant l'emissió

cal veure el problema segurament amb regles més complexes que les del esquematisme que faria de l'oració "En Pere..." un producte de fusió de dues.

És, tal volta, més difícil d'establir el lloc on col·locar $\frown$ en l'exemple que veurem a continuació

Madó Bet, s'aufabeguera
que teniu en es portal,
he de mester sa destrai
per taiar-li sa ramera,
perque du més esponera
que qualsevol olivera

d'es terme de Sant Marçal. (Gin.1376 p.229 vII)

Hom pot fer una pausa després de "ramera" i considerar $\frown$ entre els versos segon i tercer, tot suposant els tres darrers com a afegit. Encara que també hi podria haver qui s'inclinés per col·locar $\frown$ entre el quart vers i el cinquè, donat que són moltes les construccions on el segon parell està encapçalat per un "perquè", un "emperò" o "però" i àdhuc sense cap senyal encara que expressant la mateixa idea d'oposició. En tot cas, és cert el següent esquema:

$$A \begin{array}{|c|} \hline 1 \text{ i } 2 \\ \hline \end{array} \frown B \begin{array}{|c|} \hline 3 \text{ i } 4 \\ \hline \end{array} + C \begin{array}{|c|} \hline 5, 6 \text{ i } 7 \\ \hline \end{array}$$

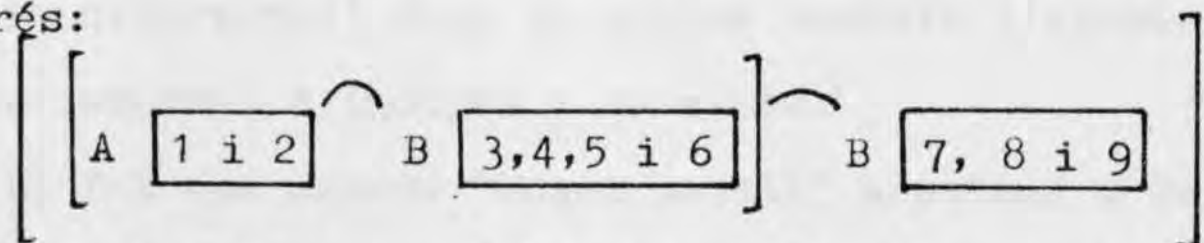
on C és una oració explicativa de la qual hom podria prescindir en tant que el codi ja interpreta el significat de la cançó sense necessitat d'ella: en la nota 801 (del recull), la variant que vaig recollir

a Pollença no tenia aquests tres versos finals. Pel que fa al significat d' "alfabeguera", vegi's l'aparat "El nivell semàntic" (4.4.1.)

L'exemple següent és una mostra clara de construcció a partir d'un esquema binari i la posterior (?) incorporació de nous elements que es sumen a alguna de les parts constituents:

El qui tondre va posar,
no té pèl de grosseria,
perque va dir que volia
bon beure i bon menjar
i bon tabac per fumar
i aigordent per entre dia.
Però no pensà a posar
una hora per reposar,
com han dinat, a migdia. (Gin.1221 p.219 v II)

on els versos tercer, quart, cinquè i sisè formen el segon "parell" (pensi's que el cinquè i el sisè són producte de l'allargassament del quart) i els tres darrers , un nou "segon parell" que és el que dóna peu al significat total de la cançó. Encara que pugui semblar redundant, podríem disposar un esquema que ho mostrés:



Davant això, em semblaria raonable d'acceptar que a bona part de les cançons de nombre superior a quatre versos, es manté aquesta mena d'oposició, -amanera de

constructe- i que podríem parlar d'una regla recursiva que permet la repetició d'un o dels dos components bàsics en aquesta estructura binària.

En fer referència a les rimes, veurem com aquesta també en depèn: ve determinada per la que donen els dos parells bàsics.

Encara que sembli que adelantem en l'exposició, la tonada permet aquesta mena d'afegitons justament en la repetició d'alguna de llurs frases musicals, que sempre enclouen un parell.

A les gloses de combat, el nombre de versos acostuma a ser superior a quatre. Ara, no podem tractar les raons (que farien referència a l'origen, la professionalitat, el costum, les tonades pròpies de cadascú, etc.); ens interessa només la seva relació amb l'estructura binària, reforçada aquí pel fet que es tracta de composicions mai no independents: si el contrari no calla, cada glosa té contesta i, doncs, el seu oposat.

Una anàlisi de les cançons 1853b i 1853 del recull haurà de donar compte de la simetria d'ambdues que s'oposen com a dues unitats (composades per dos autors diferents!) dins un extens ventall d'oposicions internes d'imatges i de rimes.

El fet que aquest "segon parell" acostumi a fer les voltes de contrapunt a la primera idea (que encara no té resolució) farà que, a les cançons de glosa

dors, allò que s'allargassi sigui l'exposició en la primera part, mentre que la llargària del segon parell es mantingui i aduc es redueixi a un sol vers:

Que no sabeu que un inventor
 qualque pic fa filigranes?
 Un infant que no té mames
 li han de dar biberó.
 Ja tendràs atenció
 de ses paraules humanes,
 pecares dins ses entranyes
 com pots esser glosador? (cançó 1805)

Glosa on hem de veure com la improvisació ens du per entremig d'un camí fet d'oposicions que, totes, acaben resoltes en el darrer vers.

Pot semblar marginal el fet que algunes d'aquestes cançons així allargassades presentin una certa desconnexió sintàctica, explicable tan sols pel fet de la lentitud amb què varen ésser compostes; tanmateix, i això és el que ha d'importar-nos, mai no hi ha incoherència en el significat, contruït a partir d'aquest binarisme que assajo de mostrar com a constituent bàsic.

Jo som aquell glosador
 de Santanyí nomenat,
 cap pollastre mai no he trobat
 si m'ha picat d'esperó.
 Si voleu conèixer-ló,

les m'has de fer de picat
 i quan de mi hauràs escapat,
 ja poràs dir que has estat
 dins es ventre d'un lleó. (cançó 1803)

Encara que tan sols com a mostra d'una possible manera de formalitzar aquesta estructura, em sembla que convindria afergir-ne l'esboç. Podríem acceptar d'una regla que especifiquem:

$$G \longrightarrow F \overset{\frown}{F}$$

essent G el símbol formal de 'glosa'; F, símbol de fragment (a la vegada amb una estructura interna) com a components estructurals bàsics; i $\overset{\frown}$, la indicació d'oposició estructural i/o de sentit. El conjunt no té significació lineal (en tot cas, allò que els seus components puguin anar significant al llarg de l'emissió pertany a una lectura de fora de la cultura de la cançó) sinó que el seu significat es palesa a manera sintètica per l'oposició, justament, d'F i F, tot fent referència al codi cultural que els és propi, a manera de sentència. Aquest esquema determina la disposició dels elements sintàctics i, tot i que una cançó és una unitat de sentit, ho és com a expressió i no necessàriament com a oració gramatical.

Les unitats compositives estan determinades culturalment i acostumen a coincidir amb la unitat mètrica del vers fins a formar-ne conglomerats tòpics que per

meten l'ús d'un vers com a peça independent. Ho demostra el fet que hom pugui trobar tants "versos repetits" al llarg del Cançoner. Tanmateix, -i són per això aquelles cometes- aquests versos no els podem pas entendre com a un afegitó per a resoldre la composició d'una glosa; ben al contrari, podem dir que es tracta de peces compositives talment com un símbol o una paraula i que devem col·locar dins el component semàntic i subcategoritzar-les com a qualsevol altra peça lèxica.

Malgrat la importància d'aquest esquema de construcció i que, pràcticament resol o explica la quasi totalitat de les cançons, cal que tractem un altre model compositiu l'estructura del qual no fóra aquest binarisme sinó la composició mitjançant l'addició d'elements.

4.4.4.2. L'enumeració.-

Molt sovint trobem cançons on no hi ha altra que una senzilla enumeració, -amb una desorganització aparent- d'elements. Pel que fa al caràcter d'aquests elements res no podem dir nou: tots són propietat de l'entorn cultural pagès. Com a forma de construcció, però, no segueixen l'estructura binària, almenys com a sistema principal de construcció.

Les peces d'aquest enfilall semblen acordar només

en el ritme, la rima i el metre habituals en tota la resta del Cançoner. Així, podem trobar:

Tords, ropits, pinsans i cegues,
coloms, pagos, verderols,
rates, perdius, rossinyols,
busquerets, voltors i bous,
ases, muls, cavalls i egos. (Gin.8, p.3, v II)

Malgrat algun intent classificatori (no respectat als versos tercer i quart) crec que podríem acceptar que es tracta d'una enumeració més o menys organitzada, però, bàsicament, enumeració i res més. En principi, si totes les enumeracions que trobem al Cançoner fossin així, podríem dir que, a més a més de l'esquema que hem analitzat suara, hi ha un altre formalitzable d'aquesta manera:

G — a+b+c+d+e+f+....n

on l'ordre alfabètic és més que casual.

Poques vegades tanmateix, l'enumeració resulta desorganitzada i, com tot seguit hem de veure, representen, precisament, un intent d'organitzar l'entorn o de referir-lo, a vegades mitjançant una certa oposició binària, a la pròpia situació. A Gin.3, p.3, v. II, trobem:

Jo tenc cabres i euveies,
anyells, porcells i cabrits,
mèrleres, tords i ropits,
caragols, cuques i beies.

i podria semblar que es tracta d'una glosa com l'anterior, una enumeració (en aquests cas un xic més organitzada, potser) que es recrea en el recitat de la paraula. El fet que al primer parell de versos trobem animals domèstics i salvatges als dos darrers podria determinar-nos a considerar que es tracta també d'un cert binarisme, tanmateix no gaire clar. Un poquet més endavant, però, trobem:

Jo guard cabres i euveies,
mens, porcells i cabrits,
també guard tords i ropits,
caragols, cuques i beies. (Gin.272 p.19 VII)

L'oposició del primer parell amb el segon és ara evident. El significat és en ella. L'origen de l'exemple anterior, on no vèiem altra que l'enumeració, és d'un cantó (probablement) aquesta glosa i, d'altre, l'esquema compositiu enumeratiu que permet d'evitar el significat de la cançó "original" pel fet de no respectar l'oposició i així reduir-la a una altra manera de significar: aquesta enumerativa, tan sols codificadora de l'entorn.

Malgrat la cançó Gin. 391, p.27, v.II que, personalment crec que es tracta d'un compost de versos manllevats, i algunes més, no crec que poguéssim parlar de cançons compostes sense més motiu que l'humorístic relat d'elements sense relació.

Entengui's, però, que amb això no nego la composici
 cmó desbaratada, aparentment sense cap altra intenció
 que provocar el riure i a partir de mecanismes cere-
 brals que escapen a la lògica.

Ses cançons que sentireu

totes són desbaratades:

m'és seguit moltes vegades,

sense voler, fer-les-hí.

Com es batle de Llubí

du ses calces foradades. (Gin.312 p.365 v II)

on, segurament, convindria subratllar el quart vers.
 És possible que el to humorístic de la major part de
 les cançons enumeratives, talment com si fos un dir
 per dir i despreocupat, estigui relacionat amb aquest
 "sense voler" encisat per la paraula ben composta.
 Tanmateix, això ara escapa a la consideració nostra.
 Bàsicament, allò que caracteritza les cançons enumerat
 tives és un intent codificador de l'entorn com demostr
 traré tot seguit.

A Gin.74 p.283 vIII, encara que infantil (és, de
 fet, una apreciació subjectiva) són les parts del cos
 o, millor, del cap que trobem ordenades. I aquest in-
 tent o funció és el que obliga la seva estructura i
 manera de construir especial:

Cap, cabeis, testa i cervell,

uis, pipelles, front i oreies,

nas, boca, dents i oreies,
coll, gargamella i clotell.

Sistema que podem trobar també en la descripció
de les parts d'una eina:

mantí, dental i cameta,
forcat, espigó i teler,
reia, oreies, detraleta,
una arada se conté. (Gin. 562 p.182 VII)

amb una variant a la cançó següent i dotze cançons
més avall, especifiquen no ja les parts de l'arada,
sinó tots els estris que li són propis, com també a:

-¿No saps tu que un fumador
ha mester moltes cosetes?
si les me dius en cançó,
té daré quatre pessetes.

-Es foc i ses esmolletes,
pipa, broquet i canó,
s'anella i es corredor,
es clau i s'atacador,
tabac i ganivetó
i bossa per posar-ló.

Acabem sa qüestió
i paga ses tres pessetes. (Gin.178 p.289 VIII)

Sabem que aquestes enumeracions són freqüents i
fins i tot podem suposar que es tracta d'un costum o

recurs compositiu molt antic.

Calaguait és un lloc que no existeix. Aquesta forma és, probablement, un refós de "ca l'Aguait" o, tot fent una perífrasi, de "ca els tafaners". És probable que la cançó

De Calaguait sa guerrera

tot es carrer va glosar,

i la m'he mirada i fa

vista de flor de favera. Gin3761 p.220 vI.

refereixi el fet que una dona va compondre una cançó de picat on nomenava tota la gent d'un carrer i amb ulls espectacularment penetrants. Aquest costum de glosar un carrer, que permet d'incloure un conjunt significatiu dins una forma poètica i fixar-lo per tant, segueix l'esquema enumeratiu alhora que persegueix reproduir l'ordre real d'allò que enumera. La longitud de Gin.92 p.37 VIII tot relatant les dones del carrer d'En Camaró i l'encara més llarga cançó de la Maria Corriola (1891) al present recull, m'excusaran dur-les aquí com a prova d'això que dic.

A les cançons que enumeren carrers no hi ha un punt de vista especificat. El poeta d'alguna manera, és dintre el carrer mateix i no precisa especificar, ni que sigui indirectament el lloc on és. Quan es tracta de cançons que relaten una zona geogràfica més important, pot succeir que els llocs enumerats no siguin des d'una situació geogràfica concreta, que donin

compte, vull dir, de la veracitat de la seva interpre-
tació. Així

D'Arinay veureu, Maria,
ses cases de Son Vivot.
Si Sa Pobla fos més prop,
amb un bot m'hi tiraria. (Gin680 p.72 vIII)

és una cançó que diu, com moltes altres, la vista que hi ha: allò que pertany doncs, a l'entorn. He respectat la puntuació de Ginard que converteix el poble de Maria (visible des d'Ariany) en un vocatiu referit a una persona concreta; no crec però, que el que és segurament una errada tingui massa importància. Encara que sembli contradir una mica l'estructura enumerativa de què estic parlant, cal veure com hi ha un deix del sistema binari entre el primer parell i el segon; tanta importància tenen; tanmateix, no és el que les defineix estructuralment. Es tracta d'un recorregut, aquí amb la vista i a d'altres com a relat d'un itinerari.

Les cançons retolades com "De localitats" cerquen una mena de definició de la gent o el poble. Ginard, a aquest apartat inclou també aquelles que enumeren un seguit de llocs, pobles o possessions. Pel que fa a un intent de classificació temàtica, la solució que he adoptat de subclassificarles sota un rètol que digui "panoràmiques" (o Itineraris), solucionaria el pro-

blema. Emperò, si el que ens interessa és precisar les diferències estructurals, la classificació hauria de trobar un sistema diferent.

La disposició geogràfica és la que determina certes agrupacions de llogarets o pobles gairebé com si es tractés d'organitzar un pla comarcal. Marratxí, Sant Marçal, Pòrtol i Sa Cabaneta (Vegi's les cançons 657, 658 i 714 de l'apartat de localitats, vol.III) són viles molt properes i que, realment, semblen configurar una unitat. La manera com el Cançoner les engloba és enumerant-les. El mateix passa amb Seuva, Biniamar i Inca (Gin.669, p.71 vIII) o amb Sóller, Fornalutx i Biniaix (Gin.670, p.71 vIII) o amb Binissalem, Alaró, Consei i Santa Maria (Gin.676, p.71, vIII) També pot succeir que relatin un itinerari (Gin.696 i 699 p.73, vIII) i ed uc fer-ho mitjançant els galls:

Es gall de Bendinat canta
i es d'Hostalets repon,
es de Son Caliu diu com
i es de ses Planes diu basta. (471)

El que és segur és que no podem separar el sentit de quotidianitat, de present cultural, que vol relatar-se en tots els seus aspectes. L'enumeració hi és en aquest sentit; i per això no es privarà d'usar imatges tant pròpies, encara que ens puguin semblar grolleres:

Sa Torre i es Molinet,
 Son Ciurana i Son Simó;
 a can Fava per pixar
 i a Son Fe me'n vai tot dret. (473)

La regla que més amunt apuntàvem

$$G \longrightarrow a+b+c+\dots n$$

és doncs certa. Tanmateix, només quan els seus components (a, b, c, ...n) mantinguin relació entre ells i pertanyin a la realitat immediata del codi cultural pagès.

El que no sé és si es tracta d'una regla que només especifiqui una possible rescripturació de G i, tot i que molt menys productiva, al mateix nivell que quan dèiem

$$G \longrightarrow F \frown F$$

No podem oblidar que a moltes de les cançons que es construeixen en una enumeració es manté o es cerca (no ho sabem) un cert binarisme i que tot F pot ser rescripturat per (a+b+c...+n):

Tants d'anys te desig servir
 com estels en el cel hei ha,
 com grans d'arena a la mar,
 com pel món fuies de pi.
 Si t'estorbes a venir,
 ma pena redoblarà.
 Jo redobl tantes vegades
 com lletres hei ha en papers
 com a la mar uis de peix,

com fuies de blat han nades,
 com culpes han confessades
 a baix eus peus d'eu confés.
 Diga-li que si en vol més,
 en el meu cor han quedades. (999)

Deixant de banda que totes les vegades que al Cançoner fa aparició la paraula "redoblar" es provoca automàticament aquesta necessitat d'enumerar, cal notar que la cançó (999) és resultat d'ampliar F encara que s'hagi perdut ja tota connexió, així de rima, de sintaxi i de sentit, entre ambdós components. Essent el mateix tema, tant que ens sentiríem temptats a creure que es tracta d'una variant, a Gin344, p.24 v.I, veiem que es mantenen rima, sintaxi i sentit.

Potser que caldria plantejar-se novament la formalització de les regles anteriors i veure si hi escau:

$$G \longrightarrow F + (a+b+c+d\dots+n) \frown F + (a+b+c\dots+n)$$

i encara que pugui semblar una broma (que no ho és de cap de les maneres) afegir allò d'Horaci

"Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae
 fingenta species, ut nec pes nec caput uni
 reddatur formae pictoribus atque poetis
 quidlibet audendi semper fuit aequae potestas".³⁵

4.4.5. El nivell de representació fonològic.-

No podem oblidar, de cap de les maneres, que les gloses es cantaven. Si bé, com em sembla haver demostrat, formaven part d'un nivell comunicatiu solidari d'un costum, hem de contemplar, en l'estudi de la seva estructura, que un dels seus trets era la música.

La poesia popular, a diferència de la culta, es construeix tot reseguint un esquema musical.

Aquesta tonada és doncs un constituent.

Pretenc ara d'analitzar la incidència d'aquesta, i d'altres unitats com el ritme, la rima i el metre, en el procés de composició.

Ultra les regles fonològiques de la parla, en aquest procés, i dins el nivell fonològic, aquestes altres unitats representen unes regles generatives que afecten l'estructura de la cançó.

Proposaré, doncs, que l'anàlisi de l'estructura de la cançó, en tant que procés creatiu, i de tots els elements pertinents és l'estudi de la seva poètica. En aquest sentit, és una branca de la lingüística general.

Lestemptatives en aquest sentit parlen d'estructures secundàries sobreposades, Oliva (1980: p.XI) i crec que caldria matisar-ho: al meu parer, més aviat parlaria d'estructures bàsiques.

4.4.5.1. La tonada.-

Bàsicament, la tonada és una sola frase musical d'àmbit melòdic molt reduït³⁶ i d'una extensió de dos versos o catorze síl·labes. (Entengui's que faig referència a un model bàsic: la quarteta heptasil·là bica; encara que, com veurem més endavant, aquest tret és també vàlid per a la resta de les estructures mètriques i estròfiques).

Aquesta frase musical es pot repetir ad libitum i acompanyar l'emissió d'infinít nombre de parells de versos. Tanmateix, el que és més usual és una sola repetició, és a dir, dir-la dues vegades i de manera que la primera es correspon amb el primer parell de versos i la repetició o segona vegada, amb el segon parell. La glosa que segueix a aquesta primera (cau fora de tota anàlisi l'emissió d'una sola cançó) reproduïx el mateix esquema. Les variants en la reproducció pertanyen a l'actuació personal i no afecten l'exposició. (i.e. Un cantant sol que reproduïx un seguit de cançons pot efectuar, sense que importi el nombre de variants, la mateixa tonada; encara millor, pel fet que la tonada cerca la interpretació).

Vegem alguns exemples. La cançó n. 58 (Samper, 1924: p.393) té una estructura binària en el sentit que deia: es tracta d'una frase musical que enclou els dos primers versos de la glosa i que, en la seva

repetició, recull els dos següents. Samper, que no es tava gaire preocupat per les lletres, afegeix una glosa més; tanmateix, s'ha de tenir en compte que, a més d'aquestes dues, es podia continuar amb dues més, quatre i les que fos.

Es tracta d'un exemple que no ofereix cap dificultat. Ultra la marca de separació entre parell i parell, hi ha una d'altra entre vers i vers; entre el primer i el segon i entre el tercer i el quart, per l'ús de la nota si, sensible en la tonalitat de Do major. La diferència d'una marca i una altra és evident i significativa. Mentre que la repetició (hi ha una pausa entremig) implica delimitar dues unitats, l'ús de la nota sensible implica dependència d'un vers i l'altre: fins a formar una unitat.

Amb l'intent d'incloure dins la mena de formalitzacions que havíem fet, caldrà afegir que:

$$G \longrightarrow F + F$$

$$F \longrightarrow V + V$$

$$V \longrightarrow P_4^{12}$$

$$P \longrightarrow \left. \begin{matrix} S \\ W \end{matrix} \right\}$$

on G continua significant glosa; F fragment; V vers; P posició (amb les possibilitats d'estar-ne comprès entre 4 i 12 síl.labes); i dues possibles posicions, S (signe més o menys acceptable que equival a strong o síl.laba tònica i W a weak o posició feble (àtona

o amb accent secundari, ara no ve al cas³⁷).

Com es pot veure, aquestes regles no són altra que un esbós. Queda una bona sèrie de qüestions sense especificar. El fet que F sigui oposat a F, que F i F siguin en determinades ocasions (contextos i significats) intercanviables i segons en quins altres moments això no pugui ésser cert, és un problema que, des d'un punt de vista formal no l'he resolt.

Bé doncs, tornant al paper de la melodia, caldrà afegir que F és un fragment inclòs dintre d'una tonada i delimitat pels senyals fronterers d'ella.

Si bé temàticament, encara que relacionats, F i F són fragments diferents, la tonada o melodia que els delimita és la mateixa per ambdós.

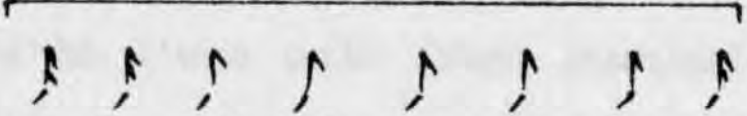
Aquesta tonada, però, està subjecta a interpretació i pot incloure variants; a la vegada, trobem traces musicals que impliquen relació musical temàtica per a F i F, la variabilitat de les quals és encara per analitzar i establir el seu comportament (o regles compositives). En aquesta exposició, només pretenc de mostrar la importància de la tonada com a mòdul i la seva relació amb l'estructuració de la glossa.

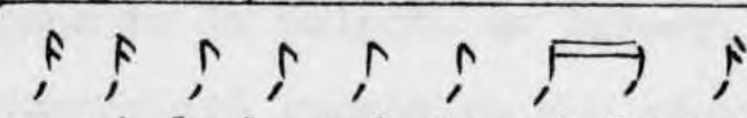
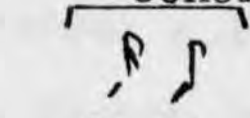
Pel que fa a les conclusions més primeres cal tornar a assenyalar la importància del binarisme en la construcció. Tots els elements hi són disposats en aquest sentit.

Aquest binarisme és també en el fet que les cançons acomplien formes dialogades. Si bé aquest esquema que he presentat ho permet, cal que vegem d'altres formes. Veurem, però, abans, algunes variants del model exemplificat.

Al mateix cançoner, la cançó anterior, Samper (1924: p.329), trobem el mateix esquema encara que amb petites variants; en realitat però, em sembla que es tracta de variants provocades per l'estructura tonal.

Procuraré d'esquematitzar-ho:

primer heptasíl.lab	conclusió
	
mi fa sol sol sol sol sol fa	mi fa fa sol fa mi re

segon heptasíl.lab	conclusió
	
re mi fa la sol fa sol-la sol	fa mi

Aquesta mateixa estructura es repeteix igual per al segon parell de versos de la glosa. (Hi ha una petita diferència: l'última nota (fa) del primer vers, en el tercer, passa a formar part de la conclusió). La raó és en el final masculí d'aquest vers i no afecta en res el que dic.

Les cinc darreres notes del que he anomenat conclusió (que no és tal puix que la veritable conclusió musical és en els versos parells) són una mena de joc

melismàtic i de les quals podríem prescindir.

També al marge d'allò que ens importa ara en aquest moment, caldria plantejar-nos si les dues notes de les "conclusions" no pertanyen realment a la melodia, és a dir, si no són les dues síl·labes que durien la nostra frase musical a un primer origen de vers de nou síl·labes. No podem, però, resoldre-ho i cal saber tan sols que aquesta tonada es conserva tan sols amb aquesta lletra, lletra que, per altra banda, és igual a Gin. 341, p.170, v II.

Sigui com sigui, som al davant d'un nou exemple d'ús d'una sola frase musical que es repeteix i emfasitza el caràcter binari de la composició.

Una estructura semblant té la primera de les cançons de la Selecta de Samper, (1924: p.350). És una composició basada en una escala dòrica (mi-fa-sol-la-si; o qualsevol seqüència amb uns tals intervals) on, en un primer cop d'ull podria semblar que es tracta de la mateixa frase musical (amb ínfimes variants) quatre vegades, una per vers. Cosa que contradiria la meva tesi. Tanmateix, un molt senzill joc aconsegueix establir l'estructura binària:

La primera frase (de mi a mi) podria semblar clo-sa: de tònica a tònica. Hi ha però, en conculoure, la seqüència sol-fa que, per la distància de semi-to que té amb el mi, deixa incabada, musicalment parlant, la frase, de manera que cal refer-la. En efecte, a la se

gona vegada, troba el mi i clou el període. El mateix passa amb el segon parell. D'alguna manera, els cantants intuïen la unitat de cadascun parell, o es veien en l'obligació de construir a partir d'ells.

Apuntava abans que això podia tenir relació amb el fet del cor que, un temps, va tenir el paper de repetir el motiu principal, mentre que el solista interpretava les variants.

Un deix d'aquesta forma és present a moltes cançons de feina. A la cançó n.60 (Samper, 1924: p.395), trobem que en la tasca de trescolar³⁸, el cant seguia el següent esquema: la primera frase, que es repeteix també per al segon parell, la repeteix també, amb la mateixa lletra, un cor. El paper d'aquest és, doncs, només el d'eco:

Un grup:

primer i segon vers (dins la mateixa frase
musical)

Un altre grup:

repeteix lletra i música.

El primer grup:

tercer i quart vers (que reprodueixen la
mateixa frase musical)

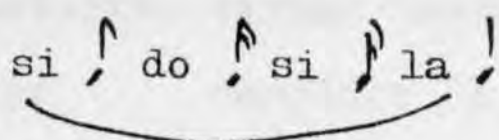
l'altre grup:

reprodueix lletra i música.

La diferència rau en el fet que tant el primer parell

com el segon són repetits pel cor amb un afinament melismàtic diferent. Mentre que els primers fan

si , do , si , la ,



els segons fan:

si , la , sol , la ,



cosa que, evidentment fa només referència a les possi**u**bles maneres de "fer voltar sa veu"³⁹, resoltes sempre ad libitum, en una mena de moviment conjunt, sense mantenir les distàncies tonals i de manera personal. Es tracta, en aquest cas, de la mateixa figura, ascendent primer i descendent després.

Tanmateix, la realització es fa parell a parell i, justament, assenyalant-ho amb la repetició.

Un esquema molt similar el trobem a la cançó de segar (Samper, 1924: p.401): El primer parell es correspon amb el segon (si deixem de banda les figures melismàtiques), però, el cor només repeteix el segon vers de cada parell.

Una particularitat adjacent és que el solista també repeteix (en aquest cas, millor dir que anuncia) el primer vers del segon parell. La tonada d'ambdós parells és la mateixa. L'esquema:

Solista: versos primer i segon

Cor: repeteix el vers segon

Solista vers tercer (amb desenvolupament musical del tema)

cor: repeteix la interpretació del solista en aquest tercer vers.

Solista: versos tercer i quart.

Cor repeteix el quart vers.

Pot succeir que en tractar-se d'una cançó lletànica, l'estrofa sencera ocupi tota la frase musical i que aquesta es repeteixi per a cada estrofa. De fet, això no contradiu la meva proposta. Cada estrofa repeteix la mateixa frase musical i "s'oposa" a la següent mitjançant l'addició, així com vèiem en les construccions enumeratives.

Cal que recordi que tot aquest temps he estat parlant de les composicions heptasil.làbiques, que, de fet, han estat la base també de tot el treball. Encara que ja més breument, convindrà però, que fem referència a d'altres composicions.

Les composicions pentasil.làbiques no presenten pràcticament cap diferència. Degut a la seva longitud, són potser més freqüents els casos en què la frase musical arriba a agafar la totalitat de la quarteta i no es repeteix sinó en la quarteta posterior i en el diàleg propi de la dansa. Malgrat que molt probablement és certa l'afirmació de Moll (1966) que l'única forma baleàrica és l'heptasil.làbica i continentals totes les altres, tal volta convindria plantejar si les formes pentasil.làbiques no provenen d'unitats més llargues, decasil.làbiques. De fet, si realment

va ésser bàsic el sistema compositiu binari que esmentava més amunt i les petges, ara ja com a afegitons, que indiquen la possibilitat de versos més llargs, es fa necessari un replantejament de l'observació d'En Moll.

A aquesta sospita cal afegir el fet de les construccions de versos de diferent metre en el sentit que la seva suma acostuma a donar un resultat que oscil·la entre nou, deu i onze síl·labes i que, com veurem, els versos curts són la conclusió musical de la frase que inicià l'heptasíl·lab.

Vegem, com a exemple, la versió de "la presó de Lleyda" (Samper, 1924: p.364). En l'observació de la lletra veiem que es tracta d'un enfilall d'hexasíl·labs (els versos segon i tercer poden semblar heptasíl·labs; em sembla, però, que es tracta d'un allargament o desdoblament de la primera nota, llicència practicada sovint en el cant popular i que els pagesos, a Mallorca, anomenaren "inetjar", puix que normalment és una "i" la que ho fa) i cadascun parell hexasíl·labs configura una sola frase musical que es resol en els versos curts de quatre síl·labes "La vida mia" i de nou síl·labes, "la vida mia, la vida amor" (que conformen el refrany). Em sembla que es veurà que la combinació 6+6+4/+6+9 és una mica estranya i que convindrà plantejar-se d'on ve.

La mateixa solució musical és la que utilitza la

cançó n.14, La Porqueirola (Samper, 1924: p.360) on els versos "trencats" "Viva l'Amor", "que vivo, vivo" i "que viva l'aronger", del refrany, clouen la melodia.

Des d'un punt de vista mètric, però, és una combinació d'heptasíl.labs i tetrasíl.labs (i un hexasíl-lab !), solució molt sovintejada a les codolades; vegi's la cançó 2132.

Pel sentit de tots aquests versos veiem que entre l'heptasíl.lab i el fragment amb què es resol i que sempre és d'inferior longitud, hi ha una separació. A la vegada, aquests fragments (que sovint són el refrany) es repeteixen darrera de cada heptasíl.lab, cosa que els diferencia i marca com a unitats independents (ja vèiem que era possible que es tractés del tros repetit pel cor); tanmateix, no vull deixar la idea que es tracti d'una mostra del fet que abans, com a vers(o un vers) bàsic hi hagués l'eneasíl.lab, el decasíl.labab o altre i que respongués a una primitiva configuració melòdica de la qual no en tenim notícia; sabem que són propis de les cançons de dansa.

A Gin.498, p.247, VIII, trobem, com si es tractés d'una tirallonga d'eneasíl.labs:

Es dissabte de Nadal jo trumfaria
es dissabte de Nadal jo trumfaré;

... ..

quan també hi escau:

Es dissabte de Nadal

jo tromfaria

Es dissabte de Nadal

jo trumfaré

...

Hem arribat, em sembla, a plantejar algunes hipòtesis del paper de la melodia o tonada en la composició. D'una banda, delimiten les unitats compositives i estructurals, alhora que assenyalen l'oposició binària en gairebé totes les gloses heptasil·làbiques. D'altra, acomoden la tornada com a solució melòdica de la unitat de vers (o parell de versos). En aquest sentit hem de veure que tota frase musical es correspon a una unitat mètrica i, a més, de manera significativa; és a dir, que col·labora en el significat. En aquest sentit, cerco d'ampliar el concepte de llenguatge musical tot assajant d'encabir dins ell la funció significativa de la seva estructura com a element recurrent.

hem de veure també que, malgrat la flexibilitat interpretativa, -que permet que la sintaxi no sigui malmesa- el ritme accentual no es correspon necessàriament amb els accents de la melodia. De tal manera que, en la interpretació de les gloses mitjançant el cant, el ritme cal cercar-ho a la tonada. Caldrà, doncs, en tractar del ritme, analitzar l'accentuació.

4.4.5.2. El ritme.-

Personalment, dins l'apartat del ritme, ultra els accents, crec que convindria parlar de la rima i també d'aquelles figures que afecten el so.

Caldrà també que afegim alguna cosa de l'emissió de gloses sense tonada perquè com va dir l'Arxiduc (1955: p.92) "Estas improvisaciones llevan un ritmo acentual que da la impresión de una canción".

Sembla, -evidentment que des de la nostra perspectiva humana-, que l'entorn s'acompleix en determinades successions rítmiques, així les ones, el cor, etc.; el ritme, l'entenem com una divisió recurrent del temps. Mitjançant la cultura, n'extraem unitats d'aquest entorn i les refem, tot construint a partir d'elles, complexes estructurals amb altra mena de patrons que els que creiem naturals.

Afegiré que no em semblaria pas oportú que ara ens entretinguéssim en els problemes adjacents (com ara la subjectivitat cultural i personal en la interpretació del ritme) i que poden trobar-se, agradablement ampliats, a García Calvo (1975).

Amb el llenguatge, sembla, que hem procedit de manera similar: diferents sons els articulem segons un ritme i els atorguem uns significats, justament en l'articulació. Que el llenguatge tingui un ritme sem-

bla ser cosa acceptada de tot hom. El que cal, certament, és veure quins són els elements que el conformen. És a dir: ¿es tracta d'elements afegits alhora que depenent de les possibilitats que ofereix el llenguatge, o són elements constitutius i que, per tant, incideixen en el procés de la creació? Per a García Calvo (1975: p.14), el ritme del discurs està relacionat amb l'organització de la llengua, que ve a ésser una veritat d'aquelles de peu de banc, com quan, més categòric, G. Ferrater diu que l'accent, una mena de ritme, ve determinat per la sintaxi. Convindria aclarir que aquest ritme és una conseqüència i que, de moment, no ens diu res d'un possible ritme intencionat a partir del qual construïm un missatge.

Una divisió volguda del missatge en períodes d'igual nombre de síl·labes determina un ritme divers que aquell del llenguatge d'ús; basta la lectura relaxada d'una vintena de versos del Spill per adonar-se.

Les cançons populars mallorquines són un fet de llengua i, doncs, podria semblar-nos que tenen el ritme d'emissió que el llenguatge planer; tanmateix, una glosa emesa com si es tractés d'un tros normal de parla no és una glosa. Sabem que pertanyen a una altra mena de sistemes de reproducció fònica. I aquest ritme que els és propi té uns constituents de

terminats que són els que han d'importar-nos, així com el fet que les cançons són una part en l'emissió: cal no obidar la tonada, que té un ritme musical (amb d'altres regles que les de la parla) i d'accentuació propis.

En la música occidental -i per raons històrico-culturals- els ritmes els hem dividit en binaris i ternaris. Aquest patró o la imatge que en tinguérem han fet potser adoptar aquesta terminologia als tractadistes de mètrica. No cercaré pas de contradir-la. Plantejaré tan sols alguns problemes.

En música, un compàs binari és un conjunt de dos (no tinc en compte que qualsevol conjunt de nombre parell ho és de binari; he pres el més simple de tots) elements de temps igual dels quals el primer és marcat o fort, mentre que el segon és dèbil; de manera similar, en un ritme ternari, el primer temps és fort i dèbils els altres dos. S'ha de tenir present que el músic pot trencar aquesta successió amb recursos com ara la síncopa i/o prescindir-ne relativament en interpretar els accents del període musical. En música, el ritme és potser, i per a segons quin tipus de música encara més, allò més important; tanmateix, es tracta d'una estructura subjacent que recolza la melodia i que palesem en el moviment involuntari d'un peu durant una audició.

Aquests sistemes rítmics, fruit d'una interpretació cultural, són extrapolables (i.e. un metrònom sonant tot sol) i també interpretables, cosa que el més perfecte dels autòmats no pot fer i sí fem nosaltres en la dansa, per exemple.

En la parla, la durada dels períodes determina un ritme i també la disposició accentual. Podríem establir, amb l'anàlisi d'un corpus determinat d'emissions, la mitjana en la producció del ritme en el català parlat, escrit, no tindríem, però, el ritme del llenguatge, tan sols això: la seva mitjana. Prenguem un exemple extret de la prosa d'un dels nostres escriptors amb més orella pel ritme:

"Després se n'anaren cap al corral dels ànecs. Hi havia en dansa un paorós aldarull, perquè dues cries lluitaven per un cap d'anguila, i a la fi va ser el gat qui l'hagué".⁴⁰

Si utilitzem els signes de T per al vocal tònic i A per l'àton, i separem els períodes amb una doble barra //, veurem que no hi ha cap ordre rítmic ni cap alternança periòdica:

ATAATAAAATATA//AATAATAAAATAATAATATAATAATATATAAAATAT
AAT//

Tanmateix, hem de reconèixer la bellesa del fragment així com la seva harmoniosa cadència. Crec que

no cal ara parlar dels cims accentuals, del major nombre de vocals àtons i de la manca de dues tòniques seguides que acostuma a ésser, especialment en la prosa cuidada, improp*i*. (Cardona, 1977: p.68).

Comparem ara aquest poema, obra del mateix autor, i vegem les diferències:

Què diria de tu, cosa inútil i eterna,
què diria de tu, folla dona gentil,
la que tustes al cor ufanós i a l'humil
desseguida que el vent apagà la llanterna?

Malaurat qui un instant de tos ulls s'enlluerna
i a ta boca donà la besada servil!

Ets per ell, que mai més no veurà cap abril,
la figuera sens fruit i l'eixuta cisterna,

Tu que tens la dolor i el no-res a ton grat,
radiant de l'avui, sapient del passat!

per un càstig del món ta beutat s'ha espellida.

O metzina d'Adam, o llegat de pecat!

nostres dies potser no serien la vida

si hi manqués el moment de la teva mentida.⁴¹

Si d'una banda tenim un seguit de catorze alexandrins cesurats a la sexta i cada vers delimitat per un perfil de rima, tenim, d'altra banda una accentuació regular: AAT, AAT, AAT,... O, si es vol, ∪ ∪ —, que, pel que fa al cas, és el mateix.

El que vull assenyalar és que no hi ha coincidència entre els "peus" rítmics i les fronteres de mot (cosa que tampoc succeïa als versos grecs; allà, emperò, tenien aquells funció en l'enunciació, i això no passa en la poesia europea) de manera que la seqüència d'anapestos no és perceptible com a seguit d'unitats i que és doncs, una successió regular l'únic que hi ha. Pel que fa al possible ritme ternari, caldrà dir que en tot cas es produeix a l'inrevés del ritme ternari en música i que s'hi acomoda amb més facilitat a la seqüència dèbil-dèbil-forta, més productiva en català que la seva contrària forta-dèbil-dèbil o dactílica.

El fet que assenyalaria que no hi hagués correspondència total entre mots i peus, d'un cantó rebutja la possibilitat de considerar aquests com a unitats rítmiques i, d'altra, el fet que l'emissió tingui aquesta successió subjacent fa pensar en la possibilitat d'establir un paral·lelisme amb el ritme subjacent a la música. Una mena de ritme com aquest té, en la poesia cantada, l'existència seva en el ritme de la tonada.

El que caldrà veure és quina correspondència hi ha entre el ritme accentual i el ritme musical, ja que les gloses totes es realitzaren acordades a un patró rítmic musical subjacent.

Si distingim doncs, aquests dos nivell d'actuació del ritme, tal volta entendrem millor que la correspondència no és el que determina l'adequació o no d'una lletra a la seva tonada. El cantant, tot seguint o determinat pel ritme subjacent de la melodia, pot interpretar correctament els accents (és a dir la reproducció correcta de la part literària) i, encara que sembli paradoxal, justament mitjançant la tonada.

La distribució dels accents a les lletres de les cançons mallorquines té una molt restringida regularitat. Fora d'un cim accentual a la darrera síl.laba (no contabilitzada la darrera si és àtona) i una tendència a col·locar un accent secundari a la tercera síl.laba, la construcció és força lliure. Així, i sense entrar a distingir entre accents secundaris i accents no realitzats, veiem:

En tenir la gerra plena

A A T A T A T -

Toni, Toni jo volia

T A T A T A T-

versos que poden fer pensar en un cert ritme binari; tanmateix:

Digues si em vols o no em vols

T A A T A A T

Si tu vols, ramellet d'or

A A T A A T T

I també d'altres construccions:

Nos aplegàs, Magdalena

A A T A A T

i aquesta, potser més discutible:

Des que vos ne sou anada

A A A A A A T -

Si cerquem els possibles accents melòdics d'una de les tonades més esteses

Des que vos ne sou a-na- - da

(i) lo meu bé, de Son Fi-ol,

per a la qual Samper (1924: p.367) no va donar el compàs, com a la majoria de les cançons de feina, veiem que, amb independència de si fem un començar tètic i doncs un compàs de $\frac{5}{8}$ o de si el fem anacrúsic i doncs $\frac{3}{4}$ els accents són a les notes de les síl·labes "vos" del primer vers i "bé" del segon, cosa que, en principi sembla acordar amb els accents (no massa en el primer cas) de la lletra. Tanmateix, la lletra continua i, més avall hi ha un vers que diu:

i es pareller, estimada

on l'accent és a sobre la quarta síl·laba i sense que això alteri en res la tonada. El cantant, però, podrà realitzar el cant sense deixar el ritme de la tonada i ensems mínimament realitzar l'accent d'aquesta síl·laba.

Bé doncs, ¿com estan marcats els accents que creiem més importants, com són els finals?

Es tracta d'una frase melòdica dividida en dues parts; cada part comprèn un vers; la primera, em sembla, queda suspesa al la i la segona, encara que no massa, sembla cloure una unitat que, com dèiem més amunt, es repetirà per al parell de versos següents i, en aquests cas, per a un parell més encara, mantenint el fa sostingut i permetent així continuar amb una altra cançó sense solució de continuïtat.

L'acabament del primer període és al la, coincidint amb una síl.laba àtona sempre. Vegem el recurs de la tonada per a accentuar la darrera síl.laba: les tres darreres notes, si si la amb els seus grupets, representen una mena d'eco que emfasitza: a) el cim accentual del vers, b) l'àmbit on es produeix la rima, que, a la vegada assenyala l'acabament de vers, i c) la seva dependència amb el desenvolupament melòdic en el segon tros o part de la frase. El mateix ocorre en aquest segon tros, amb la salvetat que l'acabament en fa sostingut (dintre d'aquesta tonalitat) clou la unitat de manera que no contradiu amb la subsegüent reiteració melòdica del segon parell.

Evidentment que es tracta d'una estructura musical molt arcaica i que el recurs melismàtic per a realitzar l'accent només és habitual en aquesta mena de tonades; tanmateix, solucions molt similars podríem

trobar en estructures més modernes. El fet d'haver escollit aquesta ens ha permès de mostrar: a) la interpretabilitat del ritme musical, b) la seva disposició no contrària al ritme accentual, i c) la seva manera de subratllar els trets que configuren el ritme de les lletres d'aquestes cançons: el metre, l'estructura binària d'aquest, la rima i l'accentuació.

Em sembla que es farà entenedor que no faci una anàlisi descriptiva del metre o la rima a les cançons: en aquest treball, crec que ens ha d'interessar establir l'estructura de la base compositiva de les cançons, sense que això vulgui dir que negui validesa a d'altres diferents nivells d'anàlisi. He especificat el paper del metre com a constituent, el seu valor de cara al ritme per allò que té de regular. Dedicaré tan sols un breu apartat per a precisar alguns conceptes sobre la rima. De fet, els problemes de la rima estan prou ben tractats a Moll (1966) pel que fa a la seva descripció.

L'afirmació de Costa y Llobera que la poesia és ritme, simetria i compàs, queda amplement demostrada en aquests fets de parla tan importants a la cultura camperola un temps.

El conjunt de les coses que he dit fins ara pot semblar tan sols una llista d'elements compositius de la cançó que no especifica, de cap de les maneres,

el sistema de construcció o de composició d'aquestes peces de literatura oral.

Dins el pensament popular, per fer una cançó no-més són necessàries dues coses: quatre mots que "s'avenguin"

amb quatre mots que s'avenguin
vet aquí una cançó.

És a dir, que rimin i tenir el do de Déu. A l'apartat final assajaré una ordenació del conjunt d'elements compositius que hem tractat al llarg del capítol. Abans, però, convé insistir sobre el paper de la rima.

4.4.5.3. Importància de la rima com a marca de fi de vers i com a component de l'estructura superficial.-

Hem vist dos elements constitutius del nivell fonològic: el ritme i la tonada. Hi ha encara dos elements més la funció dels quals és marcar i delimitar el vers, ultra marcar el ritme i incidir en el significat (i la valoració social). Aquests són el nombre de síl.labes (o metre) i la rima.

La rima és la marca de final de vers i, per tant, de delimitar-lo com a unitat.

Es tracta d'una regla de caràcter obligatori en la composició de tota glosa. En principi, a més de coincidir amb el final de vers, estableix dues mar-

ques supletòries en dos moments concrets de la frase melòdica; un al mig i un altre al final. (Ja hem vist com s'acoblava a la conclusió de la frase musical independentment d'el nombre de notes, el caràcter dels melismes i l'accent de la tonada).

La seva funció és, des d'un punt de vista literari, bàsicament expressiva: les paraules que s'avenen, que rimen, demarquen una composició popular com a poema. En tot cas, és així com ho entén el poble que en fa ús. Diríem que, en delimitar les unitats rítmiques i significatives, col·labora en construir el poema com a tal; a la vegada, es tracta del principal, i gairebé únic, joc sonor (fònic) de les cançons populars mallorquines. Notem la quasi total absència d'al·literacions (deixo ara de banda els jocs rítmico-sonors de "Mèrlera,/ requetetèrlera/ requetel.ló,..." Gin.433 p.30 VII i d'altres encara més senzills com Gin.4 p.3 VII) Són molt poques, realment, les cançons on el poeta empri el so amb valor redundant com no sia a la rima, per a la qual hi ha un gran esforç (i habilitat) en aconseguir-la.

Una cançó com:

Punta apunta Na Punta
ja és punta ben apuntada.
Si no fer a on apunta
millor sa punta remunta.

no et canses mai d'apuntar,

perque aquell qui bés no apunta,

sa punta pega de punta

i sa punta sol girar. (Gin.249,p.361 VII)

pròpia d'un cert dir per dir, enjogassat, fiat en el valor de la paraula, és tan sols freqüent a les cançons d'infants.

Exemples com "En Pep Caragol me vol", "Una mora m'enamora" o el citat per Moll (1966) "Jo tant t'am i tu no m'ames" són rars.

Tanmateix, la sonoritat de les cançons és un fet. Les gloses sobten per la seva musicalitat, és innegable el ritme, el saber fer anar la llengua; ara bé, si el que busquem és la consonància dels mots, aquesta cal anar a cercar-la a la rima exclusivament.

Aquests jocs que hem vist són, en tot cas, significatius de les possibilitats de la llengua poètica popular. En aquest sentit, però, hauríem de parlar de molts més altres recursos (les cançons desbaratades són un exemple de capacitat compositiva tot usant la paraula encara que només sigui com a excusa).

Ultra aquests factors, m'interessa, en aquestes ratlles, la rima només com a un dels elements constitutius del nivell fonològic així com la seva correspondència total amb l'accent final de vers que, a la vegada, coincideix amb la resolució de la frase melòdica.

Són innegables d'altres funcions, com ara col.laborar amb la memòria. Un cas molt curiós és la cançó número 878, en la qual, els seus disset versos tenen pràcticament la mateixa rima que els disset versos de la versió que trobà Ginard (1558, p.367, VIII); tanmateix, tot i que el tema és exactament el mateix, els començaments de vers són tots diferents. La rima va recolzar el record de la composició, la part interna sofí les modificacions. És en aquest sentit que he emfastzat el caràcter re-creatiu del re-productor. ¿Fins a quin punt, la persona que me la va dir no la recomposava tot emparant-se en la rima?

Pot ésser també que una de les funcions sigui cercar un acoblament amb la manera usual de fer cançons: cercar l'estil de la col.lectivitat. Això és especialment vàlid per a les composicions que es basen en rimes tòpiques, com ara, "Jesus i pus", "vista i trista", "divenres, tenres, genres, cenres"; encara que hem de suposar que aquestes rimes tòpique faciliten la construcció de cançons, no hem pas d'oblidar la facilitat rimaire dels glosadors i considerar si l'ús d'aquests recursos no és un intent de mantenir el to o estil de la col.lectivitat.

El que voldria, però, encara assenyalar és la unitat del vers d'una banda, i d'altra, la unitat del parell de versos que s'ha d'oposar al parell següent.

Hem vist que un vers (o un parell, ara no ve al cas) s'acoblava a una determinada estructura musical, veritable suport en moltes ocasions de la composició mètrica: cada vers és igual a tots els altres que componen amb ell la cançó. (Podem trobar construccions anòmales: "Maria Picolina,/¿vols un gla?/ que En Picolí t'envia/d'es Coll d'Artà" (Gin.3520, p.372, vI) on no sabem si es tracta d'una composició depenent d'un tema musical propi o bé si es tracta d'un joc de paraules, una mena de gràcia (o poema) feta amb paraules que rimin, o si és producte d'una falla de memòria).

Cada vers té una frontera, demarcada per la rima, i no és només el metre allò que el delimita com a unitat; a la vegada però, el relaciona amb un vers del parell oposat (ja vaig dir que mai no trobaríem una rima com AABB, com tampoc no podem trobar un encavallcament sintàctic entre els versos segon i tercer, sempre que es tracti d'una composició de quatre mots). És a dir, en certa manera, forma part de l'estructura binària compositiva.

A la regla de rescriptura que deia que

$$V \longrightarrow P_4^{12}$$

caldrà afegir que cada final de vers s'ha de rescriure igual que un dels finals de vers que apareixen a

l'altre parell o F.

La importància de la rima cal cercar-la en aquest context. La seva correspondència amb l'accent principal del vers ens donarà la totalitat del seu valor com a unitat alhora compositiva (que inclou el paper que juga en el procés de recordar) i significativa (en aquest cas, al nivell expressiu).

4.4.6. És possible un ordenament de les regles? A manera de conclusió.-

Com s'haurà pogut comprovar les meves conclusions discorren en torn de la idea de veure el sistema compositiu d'improvisar cançons com una mena de llenguatge paral·lel. Està clar que el terme "paral·lel" és força imprecís, i, tal volta sigui per això que hi és: som molt lluny d'establir una teoria gramatical que especifi de manera satisfactòria i independent de tota altra ciència (vull dir que sigui elaborada a partir d'unes dades concretes, pròpies dels sistemes culturals on visqueren aquestes cançons i establerta sense manlleus) la manera -deia- com es genera una glosa.

Si ens fixem en les dades que he aportat, crec que convé d'assenyalar que la cançó com a output sorgeix dins un context concret (és impossible fora) i que he caracteritzat com a sistema cultural i com a depenent d'un ritual donat per la història, específic per a ca-

da moment.

Així doncs, en el glosar es "parla" sota l'aixopluc d'un sistema on hom troba tots els elements significatius que puguin sortir, així en la representació fonètica com en la semàntica.

Aquest sistema és tal, que encercla la totalitat dels hàbits i costums; podem, doncs, deduir que tota mena de producció poètica n'extreu els seus elements del sistema (d'això, podríem dir que una de les components bàsiques fos la peça de la realitat immediata).

El glosador disposa d'aquest conjunt d'elements estructurats; és a dir, en un sistema en el qual cada peça està subcategoritzada. Ho està a dos nivells diferents: d'un cantó, segons és al codi (és a dir, com a peça significativa dins el codi general pagès), d'altra, en concordança amb el ritual propi d'aquella ocasió (doncs, segons el context).

Junt amb aquestes peces i formant part de la gramàtica de base, podem suposar que hi ha uns models de vers (alguns d'ells fixes; com tots aquells que es comporten com a veritables unitats-vers fossilitzades, però, per l'ús tòpic) que s'han de correspondre amb qualsevol possible vers (o exemple de vers).

Aquest model de vers es troba estructuralment inclòs dins un esquema melòdic (que definim, a nivell profund, com a veritable calze de construcció). La cor

respondència entre la longitud del vers (del model de) i de la frase melòdica és absoluta i defineix el vers com a unitat significativa que ha de conformar la unitat superior de la glosa.

Encara dins l'estructura de base, hem de suposar l'existència de dues unitats (que he formalitzat com a F) que configuren, per comparació d'ambdós F o per oposició, l'estructura de tota cançó(G).

Una vegada col·locat en (és a dir, en possessió de) el mecanisme, el poeta "need not be 'an acrobat', it is enough for him to make his personality...felt as a presence" (Sapir 1921: p.227) és a dir, parla com a representant i, doncs, compona en una estructura poètica que té la seva correspondència en un model històric, tot utilitzant en la composició, a més, bona part dels trets que caracteritzàvem com a propis del nivell fonològic: la rima, l'accent, determinades figures retòriques. etc. prenent, doncs, aquestes unitats ^{de} significat; o millor, atorgant significat a la unitat de la glosa en tant que han participat en la construcció des de la base.

La lectura d'una glosa té una possibilitat lineal, mot a mot i vers a vers; té, però, una d'altra (molt semblant a la manera com es construeix una cançó): es tracta de copsar el seu significat com si es tractés d'una sentència, a manera sintètica i només comprensible en el codi al qual pertany.

NOTES AL CAPÍTOL IV

- 1.- "La funció poètica projecta el principi d'equivalència de l'eix de la selecció sobre l'eix de la combinació" Jakobson (1981: p.40).
- 2.- Aquesta postura teòrica es pot deduir del conjunt d'El Llenguatge, de Bloomfield. Ho especifica en concloure el capítol primer.
- 3.- Chomsky Miller (1972: p.23)
- 4.- En l'expressió de M. Pidal. Tanmateix no és sinó una expressió literària que no parla de les funcions i que fins i tot sembla rebutjar-les.
- 5.- Jespersen (1968). El traductor fa servir "Expressió fixa" amb valor de "frase feta".
- 6.- Ginard (1981: p.97) "Arribaven a injectar-se en la memòria una mena de diccionari de la rima".
- 7.- Que evidentment, va ésser comprès com un motlle. Com doncs hauria estat possible construir "Magdalena, arròs, arròs!/ Arràs, arròs, Magdalena!/ Es peix que se fa més gros/ a la mar, és la balena"? Gin.39 p.5 VII.
- 8.- Peña (1896).
- 9.- Una activitat d'aquesta mena ens podria dur a establir classificacions de temes a la manera de Propp (1928) i Aarne-Thompson(1964); però també a definir un vocabulari intern (o d'ús del parlant en un tal ni-

vell de comunicació).

Tots els assajos que he fet de codificar temes han estat inútils. Deixant de banda que és un conjunt temàtic desmesuradament gran, els temes, -cada tema-, no tenen explicació sinó definits pels conjunts on poden aparèixer.

De tal manera, una llista o diccionari de temes hauria d'incloure per a cadascun tots els contextos possibles d'aparició. En aquest sentit, ens trobem més prop del mètode de Parry (1930 i 1932).

10.- Com a obra bàsica Thompson (1955-58). Al nostre país, Ferrer (s.d.) Taula de Classificació per sistema decimal.

11.- Bachelard (1965: p.7).

12.- "La frase és una veu composta significativa, algunes parts de la qual tenen sentit per elles mateixes (i no tota frase consta de verbs i de noms, sinó que pot manca-li el verb, com a la definició de l'home; però sempre conté alguna part significativa) com "Cleó camina" el mot "Cleó". La frase es pot dir que és una de dues maneres: perquè significa una sola cosa, o perquè significa un conjunt de coses; per exemple, la Ilíada és una per conjunció, i la definició d'"home" ho és perquè significa un sol objecte". Aristòtil Poètica 1457 a 22-29.

13.- Cosa que no implica cap judici de valor. Es tracta del llenguatge usual, fet de frases fetes i construc

cions pròpies. L'óra un despropòsit pensar que l'èxit d'aquestes cançons rau en la seva "vulgaritat", com sembla dir Alín (1968: p.20) tot referint l'èxit de les "jarchas". L'èxit de la cançó popular és el del seu valor d'ús i de la complexitat i rigor en la construcció ningú no en pot dubtar. No són peces fàcils sinó eines hàbils.

14.- No vull ofendre, ans defensar la cultura.

15.- Amengual (1979: p.8). Recordi's: "S'aufabaguera i tot/ n'ha perduda la verdor/ d'ençà que vós, bona amor, no n'hi heu coït cap brot" Gin.230 p.16 vl. L'alf**à**brega és un símbol eròtic el significat del qual és, sembla, el de petja o senyal amorós. Pot tenir també sentit de llaç establert com a la que citava dues ratlles més amunt.

16.- Els aglans són símbol de relació amorosa i dels testicles.

17.- Més del cinquanta per cent de les cançons són amoroses. És a dir, la relació eròtica va ésser un dels motius principals de composició. La sensualitat no és tan sols a les paraules: els gestos a la dansa, els presents de ritual i tot un seguit de normes fixes (sentides com a fixes, puix que han sofert una evolució) configuren un món eròtic encara per analitzar.

18.-"En Collin de Plancy, en el seu "Dictionaire Infernal", diu que a la nit de Sant Joan, i després d'haver

fet un dijuni de quaranta dies, els bruixos recollien les llavors de falguera, i tenien moltes aplicacions en els rituals màgics. Fins i tot en el temps de la Inquisició i de la caça de bruixes, en alguns països n'hi havia prou per a condemnar a una persona com a bruixa si a ca seva se li trobaven llavors de falguera.

"En J. B. Thiers va escriure en el segle XVII el "Traité des Superstitions". En aquest llibre diu que la falguera té propietats i aplicacions en la màgia negra, i conta que a les dotze de la mitjanit de la verbena de Sant Joan, els bruixos posen un pedaç nou de lli davall de la falguera per a recollir les seves llavors, després d'haver fet tot un ritual per a que els dimonis no s'hi oposin.

"El món és un mocador. A la rondalla mallorquina "Sa flor de falguera i els dimonis boïets" se conta que la dematinada de Sant Joan, els fadrins de Son Servera van aplegar la llavor de la falguera dins un canonet de plata, i cada gra se torna un dimoni boiet. Si un fadrí té un dimoni boiet a son manar, "se pot fer rotllo de sa coa" doncs li ferà fer el que vulgui". Amengual (1979: p.54).

19.- Noti's les relacions mascle:ombra

"De bell dia i tot tenc por;/ veiau de nit què he de fer!/ Voldria tornar noguer/ o branca de cirerer/per fer ombra an el teu cor" Gin.870 p.56 vI. I:"Jo voldria esser noguer/ per fer ombra a lo teu cos;/ vol-

dria tornar més gros/ per més ombra porer fer" Gin.
1025 p. 64 vI.

20.- "Hi vaig anar per un brot/ i la vaig coir sence-
ra;/ i s'estimada que em deia:/ Du-te'n cossiòl i tot!"
Gin. 430 p.29 vI.

21.- Gin.411 p.28 vI

22.- Gin.421 p.28 vI.

23.- De cap de les maneres per les raons que dóna Gi-
nard (1981: p.119). La cançó popular no s'adscriu a la
separació culta entre els modos major i menor. Es trac-
ta d'escapes arcaïques (dòrica, jònica...) que escapen
a l'apreciació de Ginard.

24.- Per a aquest model, encara que amb algunes dife-
rències, vegi's Jackendorff (1979: p.77). A Lyons (19
80: 460) hom pot trobar un model també molt similar,
així com abundant material explicatiu.

25.- En realitat, hi ha d'altres raons que l'oportu-
nitat o no, dins aquest apartat: encara que tots tres
nivells estiguin relacionats, la simplificació d'alguns
trets podria provocar error en la combinació dels ni-
vells. Per exemple, he indicat 'contemplatiu' per a
l'acció del subjecte i, que jo sàpiga, no hi ha cap
sistema que pugui derivar d'aquesta "forma" abstracta
aquesta altra.

26.- Aquesta numeració es correspon a Ginard, gloses
d'absència, vol. I.

27.- La numeració correspon a Gin. pàgines 3-38.

28.- Roca i Reus (1973: p.58)

29.- "Poetic texts are complex but objective linguistic phenomena, whether they exist in written or oral form, whether they are new or old, and whether they are works of outstanding authors or humble 'singers of tales'. And it is in the structure that one may note the greatest divergence in the modern approaches to poetics". Stankiewicz (1974: p. 630).

30.- Vegi's Comas (1981: p.337) "Acusen els mateixos trets: expressen una simple contraposició de dues idees, que es resol en una tècnica paral·lelística molt primitiva". Encara que es refereix a les cançons de Pandero.

31.- A Moll (1966: p.XXXVI-XLII) es pot trobar l'explicació de les maneres de rimar més normals a les cançons mallorquines.

32.- Tot i que l'origen d'aquesta sigui culte.

33.- Aquesta aparent o real desconexió entre el primer parell i el segon sobta sempre fort: "Notem, de passada, una cosa molt pròpia de les cançons populars: la falta d'il·lació entre els quatre versos de la glo-d'En Coní, il·lació que, tampoc, no és assolida en tantes altres cançons. Una tara greu. Doncs, el poble ni se n'adona" Ginard (1981: p.118).

Em sembla més interessant:

"The structure of lyrical songs is generally sim-

ple; a two-part construction is very frequent. It is not, however, possible to claim that the simple form is more archaic than the complex one. Even songs of one stanza contain two parts. The second part is often loosely attached to the first as a parallel statement without any apparent connection, though occasionally with a contrasting or graded character. Even dialogue songs may contain only two parts; i. e. a question and answer, or a statement and its negations. The contrasting relation can be carried out according to the scheme $A_1 + A_2 (... + A_n) + B$, with B constituting the central message or point. (This principle of composition is applied, for example, in the song type "choice of lover over relatives" for a young man in difficult family situation.) In areas where the stanzaic composition is uncommon the "variation" presents an intermediary stage to the stanza form. So-called cumulative and chain songs are diffused all over Europe. A cumulative song is a kind of variation song in which each successive part enlarges the preceding part by one item (the pattern is $A + A_1 + A_2 ...$, where $A_1 = A+a$, $A_2 = A+a+b$, and so on)" Horálek (1974: p.760).

34.- Encara que podríem parlar d'una relació entre "girat" i "regiris".

35.- Horaci, Ars Poetica vv9-10.

36.- "Moltes de les melodies de la cançó popular cata-

lana es caracteritzen per la limitació del seu àmbit" Rövenstrunck (1979: p.11). Més endavant caracteritzarà la quarta descendent com la més bàsica. (En un intent de cercar un origen grec?).

37.- Són els símbols que utilitzen Halle i Keyser, (1971). Més endavant els tractaré com a T (tònica) i A (àtona), sense que vulgui dir cap mena de pronunciament envers una terminologia o altra. La proposta d'Argente (1980: p.49-50) em sembla que fa obligat un replantejament seriós de l'accentuació en el vers català i, en el nostre cas, del vers popular.

38.- Vegi's la nota que afegeix Samper.

39.- Un altre terme és "galetjar".

40 Traducció de Carner de l'Aneguet lleig (1969: p.25)

41.- "Folla dona gentil" La paraula en el vent, (1914).

AAHE A. THOMPSON, S. (1964) "the types of the folk-tale. A Classification and bibliography" F.F.C. 184, Helsinki.

AGUILÓ FUSTER, Marian (1893) Romancer Popular de la Terra Catalana, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer.

ALARCIA REIG, Agna (1900-1901) "Follies", Lo pensament Català, 31, p.252; 36, p.297.

ALBERT, Josep (1922) "Corrandes del Empordà", Catalana, 128, p.460.

ALCOVER, Antoni M. (1885), Ses Festes de Nadal, Palma de Mallorca, Tipografia Catòlica Balear.

ALCOVER, Antoni M. (1885) Ses Matances, Palma de Mallorca, Tipografia Catòlica Balear.

ALCOVER, Antoni M. (1897) Vetllada de glosadors a les fires y Festes de Manacor, die 19 de Setembre de 1897, Ciutat de Mallorca, Estampa de San Juan.

ALCOVER, Antoni M. (1903), "Qüestions de Llengua y literatura catalana", Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana, 15, p. 209-560.

ALCOVER, Antoni M. (1905), "Corrandes populars mallorquines", Catalunya, 37, p.49-51.

ALCOVER, Antoni M. (1907), Glosades de l'amo Antoni Vicens Sant Andreu de Son Garbeta, Palma de Mallorca, Estampa de l'Amengual y Lantener.

ALCOVER, Antoni M. (1909), Aplech de rondayes mallorquines d'En Jordi des recó, Ciutat de Mallorca, Estampa d'En Felip Guasp, tom V.

ALCOVER, Antoni M. (1926), "Consuetuds des segadors lluchmajorers", Tresor dels avis, 8, p.113-119, i 9, p.129-136.

ALÍN, José M. (1968), El cancionero español de tipo tradicional, Madrid, Sillar.

ALIÓ, Francesc (1891), Cançons populars catalanes, Barcelona.

ALTARRIBA, Josep (1923), "Gotxaires i camillaires", Scriptorium, 4, p.9-13; 5, p.8-11; 7, p.8-10; 8, p.9-11; 9, p.9-12.

AMADE, Jean (1914), "Albades", Revue Catalane, Perpinyà, p. 56-59.

AMADES, Joan (1930), La sardana, Barcelona, Imp. Omega (Biblioteca La Sardana, 3).

AMADES, Joan. (1958), "Danses rituals d'iniciació". Dins Miscelànea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Barcelona, CSIC, v.I

AMADES, Joan (1969), Folklore de Catalunya III, (Biblioteca Perenne, 24) Inclou el treball "Iniciació al folklore" p.1255-1424.

AMADES, Joan (1979²), Folklore de Catalunya II: Cançonner. Barcelona, Selecta, (Biblioteca Perenne, 15).

AMADES, Joan - COLOMINES, Josep (s.d.), Els Goigs, Barcelona, Ed Orbis. (Imatgeria Popular Catalana, 1).

AMENGUAL I VICENÇ, Josep Carles (1979), Gloses i plantes medicinals dels Països Catalans, Mallorca, Tesi de llicenciatura de la Fac. de Medicina de la UB.

ANGLES, Higinio (1935), La música a Catalunya fins el segle XIII, Barcelona

ANGLES, Higinio (1958-61) Miscelánea en Homenaje a monseñor..., Barcelona, Casa de Caridad.

ARGENTE, Joan (1980), "Teoria de la mètrica i mètrica catalana. A propòsit d'un llibre recent" Reduccions, 7 p.43-55.

ARISTÒTIL, () Poètica, Fund. Bernat Metge,

ARNAUDAS, Miquel (1928), "Albadas", Arxiu de Tradicions populars, fasc. 3, p.164.

ARTIGUES, Toni (1980), Instruments musicals mallorquins. Dins II Cicle de Cultura Mallorquina - Cultura Popular, Palma de Mallorca, Centre d'Estudis Socialistes Gabriel Alomar, 1980, p.37-50.

ARXIU d'Etnografia i folklore de Catalunya (1916-1918). Barcelona, Impr. Oliva de Vilanova, Director: T. Carreras i Artau.

ARXIU de tradicions populars, Barcelona, Impr. de la Casa Provincial de Caridad, 2 vols, 7 fascicles, 1928-1935. Director: Valeri Serra Boldú.

AUSTIN, J. L. (1972), How to Do Things with Words, (London.

AYESTARÁN, Lauro (1978), El Folklore musical Uruguayo, Montevideo, Arca.

BACHELARD, Gaston (1965), La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica. (Breviarios, 183).

BALDELLÓ, Francesc (1932), Cançoners populars religiós de Catalunya. Recull de cent melodies de goigs, Barcelona.

BARBERÀ, Josep (1923), "Concomitàncies de la cançó popular catalana amb la d'altres països" Revista Musical Catalana, 237, p.236-243; 238, p.253-260.

BARCELÓ PONS, Bartomeu (1964), El segle XIX a Mallorca, Ciutat de Mallorca, (Obra Cultural Balear 1).

BARTÓK, Béla (1931), "Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", Dins BARTÓK (1968), p.151-163.

BARTÓK, Béla (1936), "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire? (Législation du folklore musical)". Dins BARTÓK (1968), p. 164-183.

BARTÓK, Béla (1937) "Recherche folklorique et nationalisme", Dins BARTÓK (1968), p.187-191.

BARTÓK, Béla (1943) "La recherche des chansons populaires en Europe orientale". Dins BARTÓK (1968), p.184-186.

BARTÓK, sa vie et son oeuvre (1968²), Paris, Boosey & Hawkes.

BASSA, Gracia (1915) "Corrandes baix-empordaneses", Empòrion, 9, p.4, Torroella de Montgrí.

BAUZA ADROVER, Cosme (1911), Flors semprevives, Firmat, vol. I República Argentina.

BEUVENISTE, Émile (1974), Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, v.II.

BERTRAN Y BROS, Pau (1873-74) "Corrandes populars" , La Renaxensa, 3, p.39; 4, p.51; 5, p.67; 23, p.279-280; 25, p.308; 26, p.319.

BETTELHEIM, Bruno (1977), Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona, Crítica.

BISSON, Jean (1969) Origen y decadencia de la gran propiedad en Mallorca. Separata del Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca, 665 (oct.-dic. 1969) p.161-188.

BLOCH, Marc (1973), La société féodale, Paris, Albin Michel.

BLOOMFIELD, Leonard (1978), El Llenguatge, Barcelona, Seix Barral.

BOAS, Franz (1955), Primitive Art, New York.

BONIGAS, Pere (1938), Cançoners popular català, Barcelona.

BOLLES, Charles (1973) "Sémiotique et ethnomusicologie", Musique en jeu, 10, p.34-42.

BOLLES, C. et NATTIEZ, J. J. "Petite histoire critique de l'Ethnomusicologie", Musique en jeu, 28, p.

BORRAS, M. (1883), Un manat de totes herbes. Colecció de poesias mallorquinas, originals y algunas recogidas per...., Palma.

BOSCH DE LA TRINXERIA, Carles (1887), Costums que es perden, Llibreria d'Alvar Verdaguer. (miscelànea Folklòrica).

BREMOND, Claude (1964), "Le message narrative", Communications, 4, p.4-32.

BUHLER, Karl (1934), Sprachtheorie, Jena.

BUJOSA, M. (1906), "Gloses", Mitjorn, Ciutat de Mallorca, I, 182-184; 216; 317.

CAILLAT, François (), "Pour ne pas être sans objet, l'Ethnomusicologie doit-elle les penser tous?", Musique en jeu, 28, p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève (1965), Ethnologie et langage, Paris, Gallimard.

CALATAYUD I CERDA, B. (s.d.) Danzas típicas de Mallorca, Barcelona.

CAMPS I MERCADAL, Francesc (1918), Folklore menorquí. De la pagesia, Maó.

CANCIONERO de Juan Fernández de Ixar (1956) Estudio y edición crítica de J. M. Azaceta. Madrid, CSIC.

CANÇONER SATÍRICH VALENCIÀ dels segles XV-XVI. (1911) Introducció i notes per R. Miquel i Planas, Barcelona.

"CANÇONS Populars Amoroses" (1903), Es ca d'Inca, 19, p.3; 27, p.2.

"CANÇONS populars. Del batre" (1903), Es ca d'Inca, 22, p.2.

"CANÇONS populars. Inquieres" (1903), Es ca d'Inca, 39, p.3.

CAPDEVILA, Jesus (1935), "Dos mots sobre cant popular". Arxiu de tradicions populars, 7, p.28-32.

CAPMANY, Aureli (1901), Cançoner popular, Barcelona, L'Avenç.

CAPMANY, Aureli (1930), La dansa a Catalunya, Barcelona, Barcino, vol. I.

CARDONA, Osvald (1977), Els grups de vocals en contacte, Barcelona, Fundació Vives Casajuana-Rafael Dalmau.

CARNER, Josep (1914) "Folla dona gentil" Dins La paraula en el vent, Barcelona.

CARNER, Josep (1969), Traducció del conte d'Andersen L'aneguet lleig, Barcelona, Juventud.

CARO BAROJA, Julio (), Lo que sabemos del folkllore.

CATALÀ MORRO, Guim,(a, "ES Català Mallorquí") (s.d.) Sa mort d'En Toni Gelabert Amengual, Notable corredor ciclista de Santa Maria.

CATALUNYA artística, 58 (juliol 1901)

CHEVALIER, Maurice (1978), Folklore y Literatura: el cuento oral en el siglo de oro, Barcelona, Crítica.

CHOMSKY, Noam (1979), Introducción a la teoría estándar extendida, Dins TEORÍA... (1979), p.19-39.

^HCHOMSKY, N. i Miller, G. (1972), El análisis formal de los lenguajes naturales, Madrid, Alberto Corazón Editores. (Comunicación, serie B, 18).

CLOSA, Ramon (1928), "La Llordella", Arxiu de tradicions populars, 1, p.59.

COMAS, Antoni (1981), Historia de la Literatura Catalana, Barcelona, Ariel, vol. 4^{art.}

COMPTINES de la langue francaise (1970²), Paris, Se-ghers.

COROMINES, Joan (1965), Estudis de toponímia catalana, Barcelona, Barcino.

COROMINES, Joan (1974²), Lleures i converses d'un filòleg, Barcelona, Club Editor (El Pi de les tres branques, 2-3).

CORRANDES comarcals (1930) Scriptorium, 93 p.10.

CORRANDES Rossellonenses (1912), Revue Catalane, 67, Perpinyà p.198.

COSTA I LLOBERA, Miquel (1897), "De l'agre de la terra". Dins Obres completes, Barcelona, Il·lustració Catalana, (s.d.), vol. II. p.7-43.

DAMIANS I MANTÉ, Alfons (1935), "El Carnestoltes a Durro". Arxiu de Tradicions Populars, 7, p.33-37.

- DANTE ALIGHIERI (1955) La divina comèdia. Traducció i comentaris de J. M. de Sagarra, Barcelona, Alpha.
- DE BRUYNE, Edgar (1963), Historia de la estética, Madrid, (Biblioteca de Autores Cristianos, 227).
- DICCIONARI Català-Valencià-Balear (1930-1962) DCVB. Obra iniciada per Mn. Antoni M. Alcover i redactada per Francesc de B. Moll.
- DOUGLAS, Mary (1970), "El significado del mito" Dins ESTRUCTURALISMO (1970) p.79-104).
- DRONKE, Peter (1978), La lírica en la Edad Media, Barcelona, Seix Barral.
- DUMEZIL, Georges (1968), Mythe et épopée, Paris, Gallimard.
- EIXIMENIS Francesc (1980), Lo llibre de les dones, a cura de Frank Naccarato, Barcelona, Curial (Biblioteca Torres Amat, 9-10).
- ENCINAS, J. A. (1981) Pollença, semblança d'un poble, Palma de Mallorca, Pedro Ripoll.
- ENDEVINETES (1976), per les escoles nacionals de Sant Josep. Eivissa (Nit de Sant Joan).
- ENSENYAT ESTRANY, Bartolomé (1975), Folklore de Mallorca. Danzas-Música Ritos y Costumbres, Palma, Escuela de Música y Danzas de Mallorca.
- ESTRUCTURALISMO, mito y totemismo (1970), Buenos Aires, Nueva Visión.

- FEMENIES FEBRER, Francesc (1953), Festa de Sant Antoni Abat. Argument de l'any 1952, Artà.
- FERGUSON, C. (1959), "Diglossia", Word, 15, p.325-340.
- FERRATÉ, Joan (1966), Líricos griegos arcaicos, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATER, Gabriel (1981), Sobre el Llenguatge, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema.
- FERRER GINART, A. (s. d.) Taula de Classificació per sistema decimal, Fundació del Tresor dels avis.
- FERRER I GINART, Andreu (1914-1922), Folklore Balear. vol I: Rondaies de Menorca, Ciutadella, 1914; vol. II: Cançonetes menorquines, Artà, 1922.
- FERRER I GINART, Andreu (1922), "La devoció a Mallorca. A Sant Antoni Abat", Tresor dels avis, 2, p.27-31; 3, p.39-47.
- FERRER I GINART, Andreu (1922), "Escomesa", Tresor dels avis, 1, p.2-3, Artà.
- FERRER I GINART, Andreu (1923), "Codolades", Tresor dels avis, 14, p.28-31, Artà.
- FERRER I GINART, Andreu (1925) "Cansons de feinetjar. Des tondre", Tresor dels avis, 6, p.89-92.
- FERRER I GINART, Andreu (1927) Ethologia de Menorca, Artà, Tipografia Catòlica de A. Ferrer, (Folklore Balear,5).
- FERRER I GINART, Andreu (1928), "Els balls populars a les Balears", Tresor dels avis, 6, p.41-45 i 12, p.89-94.

FERRER I GINART, Andreu (1965), Folklore Balear, Palma de Mallorca. (Temas Mallorquines, 3).

FERRER I GINART, Andreu (1970), Sa Pobla a l'avançada del folklore mallorquí. (Conferència pronunciada a Sa Pobla, 9 de gener 1970), Sa Pobla (Ms).

FORTEZA, Bartomeu (1924), "Cançons mallorquines", Tre-sor dels avis, 19, p.97-111.

FRENK ALATORRE, Margit (1960) Supervivencias de la antigua lírica popular. Dins Studia Philologica I, p.51-78.

GARCÍA CALVO, Agustín (1975), Del ritmo del lenguaje, Barcelona, La Gaya Ciencia.

GAYA, Miquel (1974), A propòsit de Bartomeu Crespí, Glosador. Conferència pronunciada a Sa Pobla la nit de gener de 1968. Ciutat de Mallorca.

GERGELY, (1967) Introduction à la Connaissance du Folklore musical, , Les éditions Rencontre Lausanne et La Guilde du Disque.

GINARD BAUZA, Rafael (1966), Cançoners populars de Mallorca, Palma de Mallorca, Moll. (Els treballs i els dies, 4-7).

GINARD BAUZA, Rafael (1981), Cançoners populars de Mallorca, Palma de Mallorca, Moll (Les Illes d'Or, 76).

GRAN Enciclopèdia Catalana (1969-1980), Barcelona, Eds. 62; Gran Enciclopèdia Catalana.

GRIERA, A. (1935-1947) Tresor de la Llengua, de les Tradicions i de la Cultura popular de Catalunya, Barcelona, Ed. Catalunya S.

GRIERA, A. (1965) La vinya, la verema-el vi, Sant Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Romànica (Biblioteca Filològica-històrica XVII).

GRIERA, A. (1967) Litúrgia popular, Sant Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Romànica (Biblioteca Filològica-històrica XX).

GUSDORF, Georges (1971), La palabra, Buenos Aires, Nueva Visión.

HAUSER, A. (1964) Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama.

HAUSER, A. (1969²) Introducción a la Historia del Arte, Madrid Guadarrama.

HEIDEGGER, Martin (1964) La pregunta por la cosa, Buenos Aires, Sur.

HENDRICKS, William O. (1974), "Linguistics and folklorics", Current Trends in Linguistics, 12, p.661-679, Mouton.

HERRERO, Bernabé (1957), Canto, Baile y músicos españoles, Madrid, Revista de Occidente.

HESIODE (1964), Théogonie- Les travaux et les jours-le Bouclier, Paris, Société d'éd. Les Belles Lettres.

HIDALGO MONTOYA, Juan (), Folklore musical español, Madrid, A. Carmona editor.

HOCKETT, Charles F. (1976³) Curso de lingüística moderna, Buenos Aires, EUDEBA.

HJELMSLEV, I. (1974) Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, (Estudios y ensayos 155).

HOMENATGE a En Sebastià Vidal (1978), Ca's Concos.

HORACI, Ars poetica Dins Horace on Poetry by C.O. Brink Cambridge at the university press. (1971)

HORÁLEK, K. (1974), "Folk poetry: History and typology". Dins Current Trends in Linguistics, 12, p. 741-803), Mouton.

HYMES, Dell (1974²), Foundations in sociolinguistics, Tavistok Publications Limited.

JACKENDORFF, Ray (1979), Regularidades morfológicas y semánticas en el lexicon. Dins TEORIA (1979), p. 73-116.

JAKOBSON, Roman (1980), Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska, Barcelona, Crítica.

JAKOBSON, Roman (1981), Lingüística y poética, Madrid, Cátedra.

JANER MANILA, Gabriel (1979), Sexe i cultura a Mallorca. El Cançoner, Ciutat de Mallorca, Moll.

JANER MANILA, Gabriel (1980) "Carnestoltes a Mallorca els darrers dies", L'Avenç, 24, p.28-32.

JANER MANILA, Gabriel (1982), Sexe i cultura a Mallorca: la narrativa oral i el teatre. Palma de Mallorca, Moll.

JEANROY, Alfred (1904²), Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age, Paris, Lib. Honoré Champion.

JESPERSEN, Otto (1968), Filosofía de la gramática, Barcelona, Anagrama, (Argumentos, Serie Mayor, 30).

JUDICI Universal, El Cançons Mallorquines atribuïdas a un tal Jordi Catiu, Recoïhidas, arretgladas y aumentadas per un aficionat (s.d.), La Puebla.

JULIA PROHENS, Miquel (1977), Mallorca. Cançons Tradicionals, Barcelona, Hogar del Libro. (Esplai, 27).

LEVI-STRAUSS, Claude (1961), "La geste d'Asdiwal", Les Temps Modernes, p.1080-1123. (Hi ha traducció a ESTRUCTURALISMO (1970).

LEVIN, Samuel (1977) Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra.

LLOMPART, Gabriel (1973), "Experiencia religiosa y lengua mallorquina", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 29, p.73-129.

LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1973), Las danzas procesionales de Mallorca. Separata de Historia de Mallorca. Coordinada per J. Mascaró Pasarius, Palma de Mallorca.

LLORENS DE SERRA, Sara (1931), El Cançoner de Pineda, Barcelona, Impr. Joaquim Horta (Folklore de la Maresma, 1).

LLUC, 691 (maig-juny 1981) Ciutat de Mallorca.

LLUIS SALVADOR, Arxiduc (1955), Costumbres de los mallorquines (Artesanía y Folklore), Palma de Mallorca, Impr. Mn. Alcover.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo (1955), Folklore musical español, Madrid.

LYONS, John (1973), Introducción en la lingüística teórica, Barcelona, Teide.

MACABICH, Isidor (1954), Romancer tradicional eivissenc, Palma de Mallorca, Moll. (Les Illes d'Or, 62).

MALINOWSKY, Bronislaw (1964) El problema del significado en las lenguas primitivas. Dins Ogden & Richards (1964) El significado del significado, Buenos Aires, Paidós (Col. Biblioteca del hombre contemporáneo 112) p.312-360.

MARAGALL, Joan (1904), "Cançons de pandero", Catalunya, p.LXXXVII-XCI.

MAS PORCELL, J. (s.d.) Tonades i balls populars de Mallorca, per a piano, Palma de Mallorca.

MASSANET, Antoni, a, "Barrió" (1956), Festa de Sant Antoni Abat, Argument de l'any 1956, Artà.

MASSOT I MUNTANER, Josep (1979) "Marià Aguiló, col·lector de cançons populars" Dins Actes del Vè Col·loqui internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Andorra, Abadia de Montserrat. p.257-285.

MASSOT I MUNTANER, Josep (1981) "Bibliografia de la cançó popular mallorquina", Randa, 12, pp.223-235.

MAYOL, Joan (1979) "Amfibis, rèptils i mamífers de les Balears" Dins Lectures Mallorquines vol.I, Ciutat de Mallorca, Gràfiques Minerva, p.27-32.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1946-48), Historia de los heterodoxos españoles, Santander, Aldus.

MERCADAL BAGUR, Deseado (1979), El folkllore musical de Menorca, Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar.

MILLET, Lluís (1917), De la cançó popular catalana, Conferència II de la sèrie organitzada per la il.lustre Junta de dames de Barcelona. Barcelona, Blond & Gay, Edition.

MIRALLES, Joan (1980), La investigació de les fonts orals. Guia didàctica. Dins II Cicle de Cultura Mallorquina. Cultura Popular. Mallorca, Centre d'estudis Socialistes Gabriel Alomar.

MOLAS, Joaquim (1972), "Esquema i evolució de la literatura popular catalana", El Pont, 60, p.7-17.

MOLL, Francesc de B. (1934), "Transcripció de cançons populars, amb notes sobre fonètica sintàctica", Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura. VII, p.9-39.

MOLL, Francesc de B. (1934), Cançons populars mallorquines, Palma de Mallorca, Impr. Mn. Alcover (Biblioteca de les Illes d'Or, 4).

MOLL, Francesc de B. (1966), Assaig d'estudi preliminar. Dins GINARD (1966) p.XIII-LXXXIV.

MUNTANER I MARIANO, Lleonard (1981), "Dependència econòmica i reproducció cultural de l'endeutament públic a l'illa de Mallorca. (segles XIV-XIX)", Randa, 12, p.5-18, Curial, Edicions Catalanes, Barcelona.

MUÑOZ, Diego (1972) Poesía popular chilena, Santiago de Chile, Quimantú.

NATTIEZ, Jean-Jaques (1973), "Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale", Musique en jeu, 10 p. 3-11.

NAVASCUES, Joaquin M. de (1946), El folkllore Español, Boceto histórica. Dins FOLKLORE y costumbres de España (1946), Barcelona, Ed. A. Martín, p.1-164.

NOGUERA, Antoni (1893), Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca. Barcelona, Tip. de Víctor Berdós.

OBRADOR BENNASSAR, M. (1905), La nostra arqueologia literària, Palma de Mallorca, Tip. Fills de Colomar.

OLIVA, Salvador (1980), Mètrica Catalana, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema.

OLIVER, M. Antònia (1978), Les Illes, Barcelona, Jaimes Libros.

[OLIVER I MAS, Sebastià] (1904), "S'espigolada", La Bona Causa, 8, p.2-3.

OLIVER I MAS, Sebastià (1907), "Cançons recollides per...", Mitjorn, II, p.48-49.

PAGES, A. (1936), El goig i la dansa. La dansa provençale et les goigs en Catalogne. Dins Homenatge a Rubió i Lluch, vol.I, p.201-224.

PAGES DE PUIG, Anicet de (1873), "Corrandes", La Renaxensa, 15, p.175.

PARRY, Milman (1930), "Studies in the epic techniques of oral verse-making". I. Homer and Homeric style. II. The homeric Language as the language of an oral poetry. HSPH, 41, 73ff; 43, 1ff (1932).

PEDRELL, Felip (s.d.), Cancionero musical español, Barcelona, Boileau.

PEÑA, Antoni M. (1896), Cansons populars mallorquines Palma.

PITRE, Giuseppe (1872), Studi di poesia popolare, Palermo,

POL, Antoni (s.d.) Folklore Musical Mallorquí, Barcelona. Iberia Musical.

POL Y JUAN, Antonio (vers 1916), Tonada de Sa Tafona. (Folklore Musical Mallorquí). Ciutat de Mallorca. Amengual y Muntaner.

POL, Antoni (1923), "Tonades populars mallorquines", Tresor dels avis, 13, p.1-13, Artà.

PONT I LLODRA, A. J. (1906), Replega de ballets populars mallorquins, Manacor, (Ms).

PRAT I CARÓS, Joan (1980), "Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya", Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, 1, p.28-63.

PRATS I CANALS, Llorenç (1980) "La cultura popular com a objecte d'estudi", Lluc, 691, p.9-11.

PROPP, Vladimir (1977) Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos.

PUJOL, F. i AMADES, J. (1936) Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils. (Cançoners Popular de Catalunya, 1).

QUADERNS de Folklore (1979-1980) Quatre números. El primer, del Col·lectiu folklòric de Ciutadella; la resta, amb el suport del Consell Insular de Menorca. Maó.

QUEROL I GAVALDA, Miquel (1979), Cançoners Català dels segles XVI-XVIII, Barcelona, CSIC.

RANDA (1975-1981) Barcelona, Curial, Col·lecció dirigida per Josep Massot i Muntaner.

RECULL de gloses (1978). Treball ciclostilat d'alumnes de 2^a etapa d'EGB del Col·legi Maria de la Salut d'Ariany.

RIBA, Carles (1953) Traducció de l'Odissea, Barcelona, Alpha.

RIGAU I OLIVER, Gemma (1981), Gramàtica del discurs, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB.

RIQUER, Martí de (1975), Los trovadores, Barcelona, Planeta,

ROCA I REUS, Guillem (1973) Poema satíric contra el vici i mala costum de beure. A cura de Jaume Vidal Alcover, Palma de Mallorca, Moll (Biblioteca de les Illes d'Or, 106).

ROKSETH, Pierre (1923), Terminologie de la culture des céréales à Majorque, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Biblioteca Filològica, 15).

ROMEU, José (1948), "El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío", Anuario Musical, 3 p.133-161.

ROMEU FIGUERAS, Josep (1952), Les nades tradicionals. Estudi i crestomatia, Barcelona, Barcino (Biblioteca Folklòrica Barcino, 5).

ROMEU FIGUERAS, Josep (1979) "Poesies populars del XIV, procedents del Libre d'amorettes i d'un manual de notari". Dins Actes del V^e col.loqui internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Andorra. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. p.257-285.

ROMEU I FIGUERAS, Josep, (1974) Poesia popular i literatura, Barcelona, Curial. (Bib. Pop. Catalana 10)

ROVENSTRUNCK, Bernat (1979), Singularitats de la Cançó Popular Catalana, Barcelona, Publicacions Clivis (Neuma, 1).

RULIAN, Josep (1900), Literatura popular mallorquina, Sóller, Imp. de la Sinceridad, tom II: Gloses de N'An-

dreu Coll y Bernat, "Tambó".

RUWET, Nicolas (1972) Langage, musique, poésie, Paris, Seuil.

SAMPER, Baltasar (1929), Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars a l'illa de Mallorca. Dins Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials III, p.293-427.

SAPIR, Edward (1921), Language. An Introduction to the Study of Speech, New York, Harcourt, Brace and Co.

SEBEEK, Tomas A. (1974) Estilo del lenguaje, Madrid, Cátedra.

SERRA I BALDÓ, Alfons i LLATAS, Rosend (1932) Resum de poètica Catalana, Barcelona, (Col. Popular Barcino, 75).

SERRA I BOLDÚ, Valeri (1928), "La matança del porc", Arxiu de Tradicions Populars, 1, p.41-50.

SERRA Y PAGÉS, Rosendo (1919), "Classificació del tresor cançonístich popular", Butlletí del Centre Excursionista de Vich, 33, p.128.

SERRA Y PAGÉS, R. (1926), "Fórmules populars mnemotècniques", Tresor dels avis, 7, p.103-107.

STANKIEWICZ, Edward (1974) "Structural poetics and linguistics", Current Trends in Linguistic, 12, p.629-659, Mouton. Totes les citacions en espanyol es corresponen a l'edició Sebeok (1974) on hi ha un estudi de Stankiewicz.

SYCHRA, Antonin (1973), "La chanson folklorique du point de vue sémiologique", Musique en jeu, 10, p.12-33.

TEORIA estándar extendida (1979), Madrid, Cátedra

TERRASSA FONT, Jaume (1960), Festa de Sant Antoni Abat de 1959, Artà.

THOMPSON, S. (1955-58), Motif-index of folk literature, Bloomington.

TODOROV, Tzvetan (1964), "La description de la signification en littérature", Communication, 4, p.33-39.

TOPOROV, V. N. (1974) "Folk poetry: General problems" Dins Current Trends in Linguistics, 12, p.683-739, Mouton.

TOUS Y MAROTO, Josep M. (1925), "La poesia popular mallorquina", Trsor dels avis, 3, p.33-44.

TRESOR dels avis. Revista d'etnografia, mitologia i folklore de Catalunya y Balears, Artà, 4 vols., 1922-1928. Director: Andreu Ferrer Ginart.

TURMEDA, Anselm (1927), Cobles de la divisió del regne de Mallorca, Dins Obres menors, Barcelona, Atenes Arts Gràfiques (Els Nostres Clàssics, 10).

VALLS, Manuel (s.d.) Para entender la música, Còpia manuscrita. Hi ha edició impresa.

VENY, Joan (1962-67) "Cançons populars mallorquines", Estudis romànics, XI, p.305-325.

VENY I CLAR, Joan (1981) "De re ficaria: cat. "bordis-sots" i "paratjals", Affar, Ciutat de Mallorca, Publicació dels Dep. de Llengua i Literatura Catalanes, 1, p.37-46.

VIDAL, Pierre (1885), Cansoner català de Rosselló y de Cerdanya, Perpignan, Imp. A. Julià.

VIDAL, Pierre (1890) Goigs dels ous, Perpignan

VILARRASA, Salvador (1925), "La vida a pagès" Scriptorium, 25, p.5-11; 26, p.7-11; 27, p.6-12; 28, p.7-11; 29, p.7-11; 30, p.7-12, etc. Hi ha però, una edició Vilarrasa, Salvador(1975), La vida a pagès, Ripoll, Imp. Maideu.

VINAS, Eduard (1915), "Cants populars", Emporió, 17, p.5-6.

X (1928), "Deixem lo dol", Tresor dels avis, p.28-31.

