

Les Tonades de Feina a Menorca



Robert Alzina Riutort

Beques d'estiu 2008

Consell Insular de Menorca

ÍNDEX

1. Introducció	3
2. Marc Teòric	8
3. Tècniques d'obtenció de dades	12
4. Memòria del treball de camp	17
5. Cantar per a fer feina, cantar en primer	33
5.1 Els Cants de treball en el marc de les manifestacions musicals de la Mediterrània	40
5.2 Les tonades de feina a les Illes Balears	43
6. Les tonades de feina a Menorca	46
6.1 L'any camperol	48
6.2 Un problema terminològic	52
6.3 Cantar fent feina, cantar en la festa i cantar en situacions híbrides	54
6.4 Feines i tonades	57
6.5 Característiques musicals	60
6.6 Anàlisi de les fonts	66
6.7 Processos culturals i altres músiques	77
6.8 Estètiques del cant	87
6.9 Aspectes socioculturals	92
6.10 La qüestió de gènere	97
7. Textos	101
8. Bibliografia	131

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball ha estat realitzat a partir d'un estudi de camp sobre les tonades de feina a Menorca. Seguint el model del precedent mallorquí¹, l'estudi intentà, a través d'una sèrie d'entrevistes informals, recuperar el record de les tonades que es cantaven per a fer feina al mateix temps que s'analitzaven les situacions i contextos que acompanyaven aquests cants i els feien possibles. Les tonades de feina, que juntament amb les gloses i les codolades, podríem considerar una de les formes populars més antigues que conservam a l'illa, han estat ben poc estudiades cosa que, en part, explica que a hores d'ara hagin caigut pràcticament en l'oblit. De fet, els propis protagonistes d'aquestes manifestacions, els pagesos, ja les van anar substituint per altres tonades més modernes, com el fandango o la jota, a mesura que la cultura folklòrica de Menorca es va anar integrant estructuralment en la resta de l'estat, en un primer escaló del procés de globalització. És per això, que el que a priori havia de ser una tasca fàcil (tenint en compte l'estudi realitzat a Mallorca), va resultar ser un complex exercici per a incentivar la memòria dels entrevistats i obtenir informació sobre les tonades, que molts ja no recordaven. En certa manera, l'objecte d'estudi (el producte musical en si) no s'ha pogut enregistrar interpretat pel nombre d'informants desitjable, però creiem que les conclusions obtingudes m'han permès dibuixar un panorama prou fiable sobre com devien ser les tonades (o algunes d'elles) i sobretot com devien ser les situacions de feina i el context rural on es cantaven.

La tipologia de la tonada de feina, que ens emparenta amb Mallorca i amb la cultura de la conca Mediterrània (tant dels països llatins, com al nord d'Àfrica i al Mediterrani oriental), és ben particular: per norma general és un cant individual, d'estructura rítmica de pulsació no estable i proporcional i la melodia del qual no està afinada exactament en els graus de l'escala temperada. És per això, que la melodia de la tonada de feina –d'una manera semblant a la de la glosa- es pot assimilar als cants sinuosos i *glissandos* del Magrib i tot i que no hi ha clars indicis sobre el seu origen, sí que remeten a una zona cultural comú, la Mediterrània. Les tonades, que acompanyaven les

1 AYATS, J. ; SUREDA, A.M. ; VICENS, J. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca.

jornades quotidianes de la pagesia menorquina, estaven íntimament lligades a feines concretes com segar, batre o collir fruita durant les èpoques de l'any que les esmentades feines tenien lloc. Factors d'índole econòmica, social i cultural (com la mecanització del camp, el boom del turisme, el descontent camperol arran de les relacions desiguals entre senyor i pagès i l'emergència a principis del segle XX d'un nou tipus de folklore més "elevat") han fet que a l'hora de fer la recerca, m'hagi trobat amb un material gairebé extingit entre la població rural menorquina, del que en la majoria dels casos, només queda un record borrós i el record més present de les músiques que van substituir aquestes tonades en els contextos de feina.

L'estudi, que queda englobat dins l'àmbit de l'etnomusicologia, avalua el fenomen musical sempre dins un context social i tenint en compte, no només l'objecte musical, sinó els agents que hi participen, el context en què es produeix i les seves funcions, entre d'altres paràmetres. Tot això partint del supòsit que a través de la música, podem conèixer altres aspectes d'una cultura, aspectes antropològics i referents a les estructures i als valors socials, ja que són aquests i els individus en conseqüència, els que configuren les estructures musicals. En el nostre cas, que esbrinant qüestions com qui cantava una tonada, en quines situacions ho feia i quina concepció es tenia del cant, podem saber altres característiques de la nostra societat en una època determinada, com les relacions entre els diferents agents socials (missatges, pagesos, senyors, menestrals), el rol de la dona o les influències culturals (i per tant, comercials, polítiques, etc.). La vida musical d'una cultura, no es limita per tant a un simple inventari de materials, sinó que s'extén a les diferents manifestacions de l'estructura sociocultural que els han fet possibles. De fet, un dels al·licients d'aquesta recerca *a priori* va ser veure de quina manera les transformacions econòmiques i socials que van tenir lloc des de la segona meitat del segle XIX fins a finals del segle passat van poder afectar els contextos en els quals tenien lloc les esmentades manifestacions musicals i l'objecte musical en qüestió: les tonades i les cançons de feina.

Abans d'entrar en matèria, crec important matisar un parell de conceptes directament relacionats amb l'àmbit del meu treball com són el concepte de música tradicional i la idea de folklore. Ambdós conceptes poden variar amb el temps ja que el seu significat depèn de qui els aplica i no de la situació que amb ells es vol descriure. Pel que fa al primer, més que una descripció de característiques sonores o d'una recerca dels orígens com es podria suposar, és l'aplicació a l'activitat musical de la divisió entre classes o estrats socials. La denominació, introduïda per la societat burgesa, feia referència a l'activitat musical de la pagesia o a aquella activitat musical que no provenia dels nous centres urbans emergents o de la tradició musical acadèmica europea. Per tant, els criteris de la taxonomia (culte – popular – tradicional) responen a una sèrie de valors socials i a factors ideològics i no pas a qüestions estrictament musicals². Aquest concepte implica una visió romàntica de la cultura, la visió d'una cultura que prové d'un passat comunitari i d'un esperit nacional, que és antiga, estable i coherent, anònima i rural i que té un toc d'exotisme: el folklore (Ayats, 2007: 9).

El folklore, evoca un retrat anacrònic d'una cultura, com si les manifestacions que hi succeeixen fossin cerimònies embalsamades, fenòmens aliens al pas del temps i sobretot, sense tenir en compte que una cultura viva, com a tal és focus d'influències i protagonista de mutacions, precisament degudes a factors d'ordre econòmic, polític o social. Als textos de les cançons de feina, de fet, hi trobem moltes referències a la vida urbana i a la menestralia, així com indicadors de la situació de diglòssia, fets que evidencien la cultura rural (si és que podem parlar de cultura rural), com a quelcom porós i no hermètic. Aquesta idea de folklore adopta també un component idealista que retrata la pagesia com un col·lectiu pur i incorrupte. Com sabem això no és així: Francesc d'Albranca, hereu d'aquesta tradició, va bandejar una sèrie de cançons pel seu contingut poc moral o per contenir vocables ordinaris. De la mateixa manera, Baltasar Samper i Andreu Ferrer van fer una purga, a l'hora de recaptar material folklòric en les seves missions de recerca a Menorca, seguint criteris de llengua i d'origen del material. En el primer cas, moltes de les cançons bandejades van ésser recopilades per Natàlia Sans en l'obra *Cançons*

2 Veure MARTÍ, J. (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

*amagades. El cas de les cançons que Francesc Camps i Mercadal va silenciar*³, mostrant que el folklore menorquí, com tota cultura popular, es feia eco de tots els temes i tòpics que podrien preocupar al poble, incloent el sexe i les tensions socials, i que empraven tan llenguatge quotidià com literari. En les cançons de feina podem trobar lèxic popular combinat amb formes cultes, paraules de to més ordinari al costat de paraules més elevades que no es devien emprar en la parla quotidiana. A més, podem detectar barbarismes fruit de la “particular” confluència entre llengües i comprovar la proliferació de músiques en castellà com a conseqüència de l'arribada dels mitjans de comunicació de masses, sobretot de la ràdio.

Aquesta perspectiva herderiana de la cultura popular, adoptada pels primers etnomusicòlegs, va situar la importància de l'estudi en l'origen del material cultural folklòric, perquè és aquest el que ens remet a l'essència primària i “autèntica” de les cultures. L'òptica romàntica també porta implícita la idea del poble com a creador col·lectiu, idea que ha quedat desfasada per una aproximació més realista del poble com a reverberador de creacions individuals i com a adequador de peces d'altres esferes, de la literatura culta o de folklores de zones diferents (Florit, 2007: 13)⁴. A Menorca trobem, en el context rural, un art improvisat i sense consciència artística per part dels seus creadors. Només, l'evidència que aquest material i aquestes pràctiques s'estaven esvaint, i la necessitat de preservació per a seguir articulant la nostra identitat, va ser el que va portar els folkloristes a recuperar molt d'aquest material cultural. Però insisteixo, els mateixos agents protagonistes d'aquestes manifestacions no tenien consciència de res de tot això. És més, la primera vegada que els menorquins van fer folklore essent conscients que aquell era el seu folklore, el que els identificava i el que havien de preservar va ser, en l'àmbit musical, amb músiques com la Jota o el Fandango, músiques ambdues que en absolut són exclusives ni originàries de l'illa i que per més inri, provenen de l'àmbit urbà. La realitat al camp era diferent i el cant, lluny de ser una activitat reservada als professionals ensenyats segons un codi i unes normes especials (com podria

3 SANS I ROSSELLÓ, N. *Cançons amagades. El cas de les cançons que Francesc Camps i Mercadal va silenciar*. Ciutadella: Col·lectiu folklòric de Ciutadella, 2002. (Quaderns de folklore; 71)

4 Pròleg a CAMPS I MERCADAL, F. (2007) *Folklore menorquí de la pagesia. Tom I*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 4)

ser el cas dels sonadors de fandango), era una pràctica comuna i molt normal en molts contextos per la majoria de la població, sense consciència nacional ni necessitat de preservar. Potser és per això que fins i tot des de la mateixa pagesia es va donar poca importància a les tonades de feina i, a diferència del que va passar a Mallorca, aquestes no van canviar el seu context pel dels escenaris, així com sí va succeir per exemple amb el ball de bot o les gloses. Aquest fet explica que, mentre a molts de pobles mallorquins es conservin la majoria de tonades de feina i fins i tot se n'hagin compost de noves en el context folklorista, a Menorca aquestes tonades hagin estat paulatinament oblidades. Però aquestes consideracions també refereixen a aspectes socials i culturals en els que aprofundiré més endavant.

En resum, el que m'importa més que l'origen d'aquestes tonades (del qual n'intentaré esbossar algunes hipòtesis), és el fet que recreen i han estat configurades per unes estructures que tenen validesa i donen coherència a una societat concreta (la societat rural menorquina) en un moment concret de la seva història (al manco entre mitjans del segle XIX i el darrer terç del segle XX). Crec, que aquests cants constitueixen una part del llegat de la nostra cultura a part d'oferir un bon retrat de la societat menorquina preindustrial i per això i davant la imminent pèrdua d'aquest tipus de manifestacions culturals, penso que el seu estudi és interessant per a poar en els orígens eminentment rurals de la nostra cultura i conèixer-la una miqueta millor

2. MARC TEÒRIC

Com he comentat, l'objectiu d'aquest estudi és recuperar el record de les tonades de feina. El treball de camp ha estat, sens dubte, la tècnica d'obtenció de dades que ha donat més bons resultats per a aquesta tasca, deguda la poca profunditat que oferia la bibliografia al respecte. No obstant ha estat precisa una recerca bibliogràfica en diferents àmbits per a sustentar les diferents argumentacions sobre les tonades, el seu context i les seves funcions.

Primerament, he de citar els treballs dedicats a les tonades de feina. El més important d'aquests és sens dubte *Les chants traditionnels des pays catalans*, obra dedicada a les diferents formes tradicionals aparegudes en ell territori de parla catalana⁵. En el treball, Jaume Ayats dedica un capítol especial a repassar forma, context i altres aspectes relatius al cant de tonades en la feina, provinents dels diversos estudis de camp efectuats en aquesta zona. A part, l'autor introdueix un interessant capítol en el qual analitza les diferències entre el fet de cantar d'en primer i cantar d'avui dia, capítol que m'ha servit per a elaborar l'apartat en el que tracto aquest tema. A més, l'estudi que el mateix Ayats va dirigir a Mallorca ha estat de gran ajuda i en tot moment m'ha servit de referent tant per a traçar possibles hipòtesis sobre el camp menorquí, com per a entendre possibles processos culturals que s'haguessin pogut produir al voltant de les tonades⁶.

Però abans de començar la recerca al camp, era del tot necessària l'assumpció de coneixements relatius a la vida del camp, a les diferents feines que es feien, al cicle vital de la pagesia i en definitiva, a tots els elements contextuals que eren indestriables del cant d'aquestes tonades. L'enciclopèdia de Menorca ofereix abundant informació sobre aquestes qüestions en el tom dedicat a la pagesia⁷. Així mateix, Antoni Bonet ens aporta una aproximació més sintètica d'aquest cicle i d'aquestes feines en el seu compendi d'eines i

5 AYATS ABEYÀ, J. (2007) *Les chants traditionnels des pays catalans*. Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles.

6 AYATS, J.; VICENS, J.; SUREDA, A.M. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca.

7 VVAA (1999) *Enciclopèdia de Menorca* tom. XIV, Antropologia I. Ciutadella: Obra Cultural de Menorca.

feines del camp inclòs en els quaderns de folklore del Col·lectiu Folkloric de Ciutadella⁸.

També calia una revisió de les fonts en dues direccions: Per una banda, buscar possibles fonts transcrits de tonades de feina menorquines per a analitzar-les i per l'altra, trobar textos que s'ajustessin a la forma de la cançó de feina per a corroborar, posteriorment en el treball de camp, si es cantaven o no en situacions de treball. Pel que fa a les transcripcions de tonades, com veurem en l'apartat dedicat a l'anàlisi de les fonts, van ser d'especial interès els treballs de Francesc d'Albranca⁹, Massot i Muntaner¹⁰ (amb la inclosió de les tonades transcrits per Baltasar Samper i Andreu Ferrer) i Deseado Mercadal¹¹.

Pel que fa als textos, en vam poder trobar una pila al tom primer del *Folklore menorquí de la pagesia* de Francesc d'Albranca¹². També hem d'esmentar les cançons camperoles recollides en el treball *Cançonetes menorquines* d'Andreu Ferrer¹³ o les cançons menorquines incloses en l'obra *Les cançons populars del Diccionari català-valencià-balear*¹⁴.

Com que a mesura que anava avançant el treball de camp, m'anava sorgint la necessitat de parlar de totes aquelles músiques que circumvalaven les manifestacions musicals en la feina, especialment el fandango i la jota, va ser de gran utilitat el treball de Maria Antònia Moll, *Folklore musical de*

8 BONET BOSCH, A. (1983) "Eines i feines del camp (I)" a Quaderns de Folklore, núm. 12. Ciutadella: Col·lectiu Folkloric de Ciutadella amb el suport del CIME.

9 CAMPS I MERCADAL, F. (1987) *Cançons populars menorquines*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 7)

10 MASSOT I MUNTANER, J. *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya* vol. VIII, "Memòries de missions de recerca per J.J. Roma; Joan Amades i Baltasar Samper. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

11 MERCADAL BAGUR, D. (1979) *El Folklore musical de Menorca* Palma: Sa Nostra.

12 CAMPS I MERCADAL, F. (2007) *Folklore menorquí de la pagesia. Tom I*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 4)

13 FERRER, A. (1981) *Cançonetes menorquines*. Menorca: Edicions Nura.

14 SAGRERA ANTICH, B. (2007) *Les cançons populars del Diccionari català-valencià-balear*. Mallorca: Editorial Moll, Consorci per al foment de la llengua catalana i la projecció exterior de la cultura de les illes balears.

*Ciudadella. Instruments i balls típics*¹⁵, així com la seva aportació al tom dedicat a la música tradicional de l'*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*¹⁶. Moll analitza la forma i els instruments típics d'aquests balls, alhora que en el segon dels treballs esmentats, aporta dades interessants sobre la història del fandango a Menorca i altres aspectes contextuais. Una ullada a l'obra de J. Crivillé ens pot aportar una visió més global del fenomen d'expansió del ball de fandango per la pràctica totalitat del territori espanyol¹⁷.

Una vegada obtinguda la informació del treball de camp i revisades les fonts i les altres entrades bibliogràfiques comentades anteriorment, hem emprat un altre gruix de bibliografia per a analitzar les qüestions d'índole antropològica referides a la manifestació musical en la feina. En aquest sentit, vull començar nomenant l'assaig de Josep Martí *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, per constituir una obra d'obligada referència en el que a aspectes socials referits a la música es refereix¹⁸. Martí parla de com la música reproduïx els patrons socials (valors, actituds, processos) vigents en qualsevol societat. Parla de música i gènere, de músiques rebutjades i de patrons de rebuig. A més, fa un interessant anàlisi de la subdivisió música culta – música popular – música tradicional, que li servirà per a definir el concepte de folklorisme que tant ens interessa en el treball. Aquest últim concepte apareix tractat amb major profunditat en la seva obra *Folklorismo; Uso y abuso de la tradición*¹⁹. Així mateix, la qüestió de gènere en la música apareix vista des d'una interessant perspectiva en l'article “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música” d'A.M. Ochoa²⁰. Pel que fa a la intersecció entre música i corporalitat en les manifestacions musicals en el treball, ha estat interessant també la perspectiva

15 MOLL SEGUÍ, M.A. (1994) *Folklore musical de Ciudadella. Instruments i balls típics*. Ciudadella: Ajuntament de Ciudadella, Consell Insular de Menorca i Sa Nostra.

16 VVAA Coord. AVIÑO, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI “Música popular i tradicional”. Barcelona: Edicions 62.

17 CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1983) *Historia de la música española, vol. 7: El folklore musical* Madrid: Alianza Música.

18 MARTÍ, J. (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

19 MARTÍ, J. (1996) *Folklorismo; Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Col. Fin de siglo.

de l'etnomusicòleg Ramón Pelinsky en el seu article "Corporeidad y experiencia musical"²¹.

Per a acabar, vull citar dos articles que ens han ajudat en l'anàlisi de la figura de l'improvisador i de l'acte d'improvisació en termes socials. És el cas de l'article "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: Un reto de futuro" de Felip Munar²² o de "La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca"²³, treballs que a més s'aproximen força al nostre context d'estudi.

20 OCHOA, A.M. (2002) "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música" a Revista transcultural de Música [http://www.sibetrans.com/trans/
http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm](http://www.sibetrans.com/trans/http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm) (consultada el 2-IX-08)

21 PELINSKY, R. (2005) "Corporeidad y experiencia musical" a Revista transcultural de Música [http://www.sibetrans.com/trans/
http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm](http://www.sibetrans.com/trans/http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm) (consultada el 2-IX-08)

22 MUNAR I MUNAR, F. "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: Un reto de futuro" a bertsozale.com http://www.bertsozale.com/topaketak2003/testua_203.pdf

23 SBERT I GARAU, M. (1992) "La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca", 3 vols. (tesi doctoral inèdita presentada a la Universitat de les Illes Balears, departament de Filologia Catalana)

3. TÈCNIQUES D'OBTENCIÓ DE DADES

La metodologia del meu estudi va consistir principalment en el treball de camp. Es portaren a terme una sèrie d'entrevistes informals amb diversos individus els quals, segons el seu grau de relació amb les manifestacions que m'interessaven -els cants en el context de la feina-, podríem dividir en tres nivells:

El primer nivell d'informants és el que fa referència als informants directes, els participants. Això és, les persones que van fer feina al camp seguint els mètodes i els cicles de feina que s'empraven en primer en l'activitat agrícola menorquina. Aquest grup, format per dinou persones d'entre seixanta-un i noranta-dos anys d'edat, ha constituït el gruix principal de la meva recerca. En segon terme trobem els mediadors, persones que podien aportar informacions interessants sobre els seus pares o sobre les feines en qüestió o que simplement podien facilitar el nostre accés a informants del primer nivell. El tercer nivell va estar format per a persones que havien treballat tant en la música, com en la cultura popular i tradicional menorquina des de diverses perspectives, ja sigui com a investigadors -Natàlia Sans-, com a intèrprets -Paco Bagur-, folkloristes o educadors -M^a Antònia Moll-. Val a dir, que aquests tres perfils descrits no són tan fàcilment delimitables si tenim en compte que alguns informants que situaríem en el primer nivell, havien treballat per a la recuperació del folklore. Així mateix, alguns testimonis pertanyents al segon nivell van aportar informació tan preuada com els del primer nivell i molts dels recuperadors culturals que formen el tercer nivell, també ens van facilitar el contacte amb participants de les manifestacions musicals.

Una vegada fixades consideracions arran de context, funcions i altres aspectes a l'entorn de l'objecte musical i havent pogut adquirir una mica més de confiança amb els investigats, vaig procedir a enregistrar els informants. Els enregistraments es van fer en àudio, deixant pel futur la captació d'imatges per a l'elaboració d'un DVD tal i com es va fer el 2006 amb un estudi similar sobre les tonades de feina a l'illa de Mallorca, interessant sobretot per a la il·lustració dels aspectes referents a la corporalitat que envolten el cant durant la feina i per què negar-ho, per a fer l'escolta menys àrdua per a aquelles persones

mancades de suficients referents culturals com per a poder abordar la tonada de feina menorquina en una escolta “a cegues”.

A continuació vull fer una relació dels informants de primer nivell que han proporcionat documents a la investigació:

1. Miquel Ametler (4) (71 anys, Ciutadella; 28-7, 04-08, 17-08 i 05-09)
2. Pilar Pons (4) (68 anys, Es Migjorn Gran; 28-7, 04-08, 17-08 i 05-09)
3. Cristòfol Capó (8? anys, Ciutadella; 05-08)
4. Llorenç Moll (8? anys, Ciutadella; 05-08)
5. Toni Bonet (69 anys, Ciutadella; 05-08)
6. Cristòfol Alzina (91 anys, Alaior; 08-08)
7. Guillem Genestar (61 anys, Ciutadella; 13-08)
8. Toni Pons Fuxà “En Toni de sa Cavalleria” (8? anys, Es Mercadal; 16-08)
9. Toni Barceló (59 anys, Ciutadella; 18-08)
10. Esteve Barceló (83 anys, Ciutadella; 18-08)
11. Fermin Gomila (92 anys, Es Mercadal; 19-08)
12. Joan Enrich (77 anys, Ciutadella; 22-08)
13. Jaume Benejam “En Met de’s Banyul” (72 anys, Ciutadella; 23-08)
14. Rafel Marquès “En Fel de Son Morro” (80 anys, Ciutadella; 23-08)
15. Bartomeu Pons Florit “En Tolo de Santa Teresa” (79 anys, Es Mercadal; 26-08)
16. Bartomeu Febrer (88 anys, Ferreries; 27-08)
17. Miquel Subirats i Teresa (74 i 71 anys, Es Migjorn Gran; 28-08)
18. Jaume Janer (61 anys, Ferreries; 02-09)
19. Toni Florit (84 anys, Es Migjorn Gran; 03-09)

Una de les coses que m'interessaven a l'hora de contactar amb els informants era poder cobrir la major part possible de la geografia agrària menorquina i crec que exceptuant la part sud del terme de Maó, Es Castell i

Sant Lluís, ho vaig aconseguir²⁴. Un altre criteri va ser el de destriar el perfil dels testimonis segons el seu grau de folklorisme, o sigui, tenir molt en compte si la seva relació amb el folklore havia passat pel filtre de la consciència de la necessitat de recuperar el patrimoni folklòric, de les ballades i sonades dalt un escenari, de les robes d'època, etc., o si per contra veia el fet de cantar fent feina com a quelcom ordinari, en el sentit de quotidià, normal i sense valor afegit. Des d'un punt de vista antropològic, sens dubte, eren els informants que responien a aquest segon perfil els que oferien les confessions més reveladores.

Pel que fa al model d'entrevista que vaig emprar, he de dir que aquest va variar en totes les entrevistes i que en cada cas s'adaptava a l'entrevistat depenent del grau d'integritat física i mental de l'informant i evidentment, del grau en que pogués aportar coneixement sobre cadascuna de les qüestions plantejades. Un model estàndard de les entrevistes podia ser el següent:

1. Introducció: Presentació del meu estudi i aproximació a l'entrevistat.
2. Història de Vida: On va néixer, llocs on va estar, records d'infància, pare i mare, etc.
3. Cicle de feines: Quines feines feien, quan feien cada feina i perquè; Qui feia cada feina (nombre i sexe de les persones) i com les feien (qüestions tècniques), relació amb la bèstia, qüestió dels missatges mallorquins.
4. Feines que cantaven: Llaurar - cavar, segar – espigolar, batre, recollir garroves o ametles, munyir, emblanquinar. Qui cantava? (home – dona, amo – missatge).
5. Cant: Terminologia (termes amb els que designaven la melodia, el text, els versos, etc.), estètica (com es denominava a qualcú que cantava bé, a una bona o una mala veu, a una veu potent, etc.), quines i quantes tonades cantaven.

²⁴ Alguns dels entrevistats, com es detalla en la memòria de la recerca, havien treballat en diversos punts del territori menorquí.

6. Exercici de memòria 1: Recitar els dos primers versos d'una cançó per si la recorden. Llavors, demanar amb quina tonada la saben i si me la volen cantar.

Les cançons recitades van ser seleccionades a partir de l'inventari de textos extrets de la bibliografia, després d'haver determinat en les primeres entrevistes les que resultaven més populars. Vaig pensar, sense ànim d'esbiaixar aquesta primera mostra, que aquestes serien més efectives per a l'exercici de memòria, donat que era més probable que els entrevistats les coneguessin i a partir d'aquestes en recordessin d'altres. La finalitat dels exercicis de memòria, a part de recaptar el major nombre de cançons i tonades possible, se centraven en la obtenció d'informació sobre qüestions d'interpretació, d'estètica i d'estructura formal. Utilitzant enregistraments anteriors, Jaume Ayats, Jaume Vicens i Maria Antònia Sureda, els participants en l'estudi efectuat a Mallorca, van crear una mena de diàleg entre el tipus d'escolta i de comprensió terminològica que, a part de resoldre l'esmentat problema de terminologia, van ajudar a comprendre millor l'ideari estètic que acompanyava les manifestacions²⁵. Val a dir que el problema terminològic es mostrava més complexa a Mallorca, amb una sèrie d'expressions que definien l'estètica del cant com no es podia fer d'altra manera. No obstant, els exercicis van sorgir el seu efecte i he de reconèixer que els seus resultats van acabar essent de gran utilitat. Les cançons emprades van ser les següents:

- "Cavallet quan eres jove"
- "Jo llaurava amb en vermell"
- "Segador, bon segador"
- "M'agrada s'espigolar"
- "Malanat de cavador"
- "Madona que l'amo m'envia"

25 AYATS, J.; VICENS, J.; SUREDA, M. A. (2005) "Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de "tonades de feina" de Mallorca" Actas del VIII congreso internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Nasserre. Revista Aragonesa de Musicología, XXI.

- “ Un dia anant en es pou”
- “Bon arbre és es garrover”
- “Tot es dia va darrera”
- “Per batre en el món no hi ha”
- “Sa berganta d'aquest lloc”
- “Una figa per ser bona”

7. Exercici de memòria 2: Per a acabar, cantar als entrevistats la tonada de feina que ja en la primera entrevista em van cantar na Pilar Pons de Binixabó i en Miquel Ametler per veure si la coneixien, si la cantaven o si l'havien sentida i saber de qui l'havien sentida.

Una vegada acabats els enregistraments, els vaig analitzar per tal de fixar les característiques musicals de les tonades i les possibles diferències i similituds amb manifestacions musicals properes. Per al tractament de tot el material i l'assimilació de la informació així com per a la meva relació amb els informants, crec que va ser bo el meu punt de vista com a investigador, que era una mena d'híbrid entre èmic i ètic: sens dubte, la cultura de la que em parlaven no m'era del tot aliena, algunes cançons les havia sentides tot i que no amb la mateixa interpretació; i els informants i jo no teníem cap barrera important com podria ser la de la llengua. No obstant, les seves narracions remetien a una època passada sense massa relació a l'actual. Els seus cicles vitals, el seu ordre de prioritats, els seus valors... Poca cosa queda ja d'aquella Menorca d'economia eminentment agrària i la meva òptica en aquest sentit s'assimilaria més a la d'un un individu comú de qualsevol dels països de l'occident globalitzat, que no a la d'aquelles persones crescudes en un àmbit considerablement més regional. Considero que aquest fet va ser positiu a l'hora d'adoptar certa distància respecte a l'entrevistat i d'aquesta manera poder analitzar amb més perspectiva cadascuna de les coses que m'explicaven.

4. MEMÒRIA DEL TREBALL DE CAMP

Després d'iniciar el treball bibliogràfic em vaig disposar a cercar informants per a començar el treball de camp. Com he comentat en el capítol anterior, els informants podien complir tres perfils diferents, però els que més m'interessaven eren els informants directes: gent que hagués fet feina al camp, que hagués desenvolupat tasques com segar, batre i llaurar (que a priori, segons l'estudi fet a Mallorca eren les feines en les que majoritàriament tenia lloc la manifestació musical), i que no estessin influïts per aquest corrent folklorista que en bona part podia esbiaixar o com a mínim subjectivar el seu testimoni sobre les situacions de feina i els seus cants.

La primera persona amb la que vaig contactar va ser el glosador Miquel Ametler, del qual a través del professor Jaume Ayats, havíem tingut les primeres notícies que a Menorca també es cantaven tonades de feina com a Mallorca. Aquest primer informant reunia les condicions d'haver fet feina al camp, amb l'al·licient afegit que son pare i l'avi també hi havien treballat. Aquest factor és realment interessant en un estudi d'aquest tipus, ja que l'informació obtinguda pot referir a un període històric més ampli i descriure diferents generacions. L'únic fet a tenir en compte era el perfil folkloritzat del senyor Ametler, la consciència de la necessitat de recuperar i de preservar els elements identitaris de la nostra cultura que rau en el glosat, que l'havia empès a fer tan encomiable tasca ja en els anys setantes. No obstant, prèviament ens havia comentat que hi havia un parell més de persones que podien cantar tonades de feina i coneixent el perfil de l'entrevistat ens podíem adreçar a fer la primera trobada.

Per aquest primer contacte, que va tenir lloc dia vint-i-vuit de Juliol, en Miquel Ametler va voler comptar amb la presència de na Pilar Pons, una migjornera que havia fet feina al camp amb son pare (a Binixabó, un lloc entre Migjorn i Es Mercadal devora la carretera). Tot i que na Pilar no havia participat en feines com les que he esmentat anteriorment, se sabia les tonades de feina i ell va voler que ella les cantés. Conseqüentment, na Pilar no es sabia les tonades per haver-les cantades durant la feina, sinó que les havia apreses anys més tard,

escoltant Sa Traginada²⁶ i aprenent a glosar amb en Miquel Ametler. Aquest origen folkloritzat ens havia de fer desconfiar del que ens va cantar, encara que pel testimoni històric de n'Ametler ho poguéssim donar per valid. Així, en aquesta primera entrevista vam poder adquirir una bona idea del cicle de feines del camp (en Miquel Ametler havia estat a diferents llocs per la tramuntana de Ciutadella) i de quines feines es feien cantant, així com enregistrar per primera vegada les tonades de feina i descobrir que presumptament, només hi havia una tonada de feina que, segons la feina, es cantava amb uns textos o amb uns altres. En aquesta primera trobada a més, vam aprendre qüestions sobre l'aprenentatge de les tonades (eminentment oral fins a l'època en que van proliferar els grups folklòrics) vam solucionar alguns problemes de terminologia relacionats amb els conceptes de cançó (text), mot (vers) i tonada (melodia) i recopilar algunes cançons. Amb ells dos, vam quedar per a veure'ns un altre dia amb alguns cantadors més, per a veure de quina manera canta cadascún i donar fe de com, segons n'Ametler, la forma de cantar de cadascú, du el seu segell, la marca de la seva personalitat.

Així ho vam fer, i al cap d'una setmana, dia quatre d'Agost, em vaig trobar amb en Miquel Ametler, na Pilar Pons, en Nanis Fortuny i uns quants glosadors més, que em van fer cinc cèntims sobre l'art de glosar a part de cantar-me a la seva manera per a comprovar aquestes subtiletes identitàries en el cant que n'Ametler m'havia comentat. Aquesta trobada no podria ser considerada entrevista, ja que amb tanta gent era mal de fer establir un guió. Em vaig limitar a escoltar i a fer unes quantes preguntes a gent concreta, els que havien fet feina al camp. No obstant, l'encontre va servir per a percebre algunes consideracions sobre l'estètica del cant del glosat, que si bé més tard vaig comprovar que era lleugerament diferent que la de les tonades de feina, és l'estètica més similar pel que a material folklòric respecta.

La segona entrevista va tenir lloc l'endemà, després d'haver treballat amb la bibliografia i d'haver fet un replec de cançons de feina que em servien per a reformular el model d'entrevista incloent-hi els exercicis de memòria. Prèviament m'havia trobat per primera vegada amb la meva tutora, na Pilar Vinent, la qual em va ajudar a contactar amb alguns dels informants sobre els

26 Sa Traginada: "Camins de Menorca" (Blau 1062)

que a continuació escriuré. El primer d'ells va ser Cristòfol Capó, un ciutadellenc que va fer feina al camp a Ciutadella (Son Guillem i s'Almudaina) tota la seva vida i que a més, va escriure un parell de volums sobre feines i costums del camp de'n primer. Tot i que es repetia en el perfil de l'entrevistat aquesta consciència de la recuperació del patrimoni cultural, aquest no havia estat involucrat en cap associació ni grup musical, per la qual cosa vaig pensar que els seus judicis sobre el fet musical serien més innocents (en tant que menys influenciats pel constructe folklorista) que els de'n Miquel Ametler. Amb Cristòfol Capó i el seu veí, en Llorenç Moll (sonador a un grup folklòric que també va participar en l'entrevista) vam poder corroborar que es cantaven tonades per unes feines concretes a més de començar a esboçar la idea de les situacions híbrides. Aquesta idea refereix a aquelles situacions que si bé no podem considerar en context de feina, tampoc són de caire festiu i reuneixen característiques d'ambdues. Per exemple, quan anaven i tornaven de llaurar o dalt s'era quan havien acabat de batre. També em van parlar dels missatges mallorquins que solien venir llogats a jornal durant el mes del segar i van insinuar que potser l'origen d'aquestes tonades estava íntimament lligat amb aquest fenomen demogràfic.

El mateix dia em vaig trobar amb en Toni Bonet, conegut col·laborador del Diari Menorca i autor també d'un parell de llibres sobre feines, eines i costums del camp²⁷. Bonet també va participar en l'elaboració dels volums dotzè i tretzè dels quaderns de folklore, que versen sobre el mateix tema. L'informant va fer feina al camp pràcticament tota la seva vida en llocs de la tramuntana (Son Abeurar) i el migjorn ciutadellenc, fins que per circumstàncies econòmiques va haver de deixar-lo. Amb ell vam parlar del cicle de feines (que recordava amb tots els detalls) i de cantar en situacions de feina. Coneixia el cas de Mallorca i em va explicar que a Menorca no es cantava ni per a llaurar ni per a tondre a diferència del que passava a la illa major, però sí que es cantava per a segar i sobretot, per a batre. També em va dir, com havien fet els quatre primers entrevistats, que a part d'aquestes tonades i principalment, dalt s'era es cantaven fandangos i jotes. De fet, quan li vaig plantejar l'exercici de memòria, moltes de les cançons que havia trobat com a cançons de feina, ell les havia

27 BONET BOSCH, A. (1988) *Menorca pagesa. Maó: Consell Insular de Menorca* i BONET BOSCH, A. (1998) *Menorca pagesa II. Maó: Editorial Menorca*.

sentides amb la tonada del fandango. Una altra cosa que em va cridar l'atenció, va ser que en parlar de contextos de feina i contextos de festa, l'informant diferenciava clarament les situacions pel que fa a comportaments, tasques, etc., però no ho tenia tan clar quan parlàvem de música: recordar les músiques feia que el seu record passés d'un context a un altre sense distinció.

L'endemà vaig anar a veure na Natàlia Sans, musicòloga fornellera i per tant, informant de tercer nivell. Na Natàlia Sans esta portant a terme un treball d'anàlisi dels romanços, els cançons narratives i vaig pensar que em podria ajudar a contextualitzar una mica el tema d'estudi, a buscar textos en arxius o bibliografia i sobretot, a trobar informants, donat que sabia per a la seva recerca, també va emprar l'eina del treball de camp. Parlar amb ella em va ser de gran ajuda per acotar una mica el tema i les seves diverses àrees temàtiques. A més, em va permetre l'accés a les seves bases de dades que em van facilitar l'adquisició de més cançons de feina. Per a acabar, na Natàlia em va donar el telèfon d'un parell de contactes que ella havia emprat per a la seva recerca: En Joan Enrich i en Rafel Marquès, ambdós del grup folklòric Arrels de Sant Joan de Ciutadella. Els dies següents vaig emprar-los per a transcriure aquest primer gruix d'entrevistes i per a sondejar alguns informants més. La sort no m'acompanyava, ja que van ser uns quants els que em van fer saber l'estat d'oblit o la desconexió sobre les tonades de feina. Tant en Bep Portella, com en Damià Bosch així com en López Casasnovas em van dir que no em podrien ajudar, o bé perquè ells no en sabien prou sobre tonades de feina, o bé perquè no coneixien informants per a entrevistar, o bé perquè, com em va comentar el senyor López Casasnovas, en aquesta tradició Menorca era deutora de Mallorca i no hi havia massa cosa per a cercar al respecte.

Però no em vaig desanimar i tenint en compte el poc atractiu que les tonades de feina havien suscitat als folkloristes, vaig decidir que havia d'aprofundir en els informants de primer nivell i tal vegada així, obtindria informacions més profitoses per al treball. Així, dos dies després d'estar amb na Natàlia Sans vaig quedar amb el meu avi, en Cristòfol Alzina de noranta-un anys. Tot i que el meu avi no va treballar de pagès, va anar a temporades a llocs d'Alaior devora la carretera de Son Bou i a les plantacions d'arròs del prat de Son Bou (sa marina). M'interessava saber si coneixia algú del poble amb

qui pogués parlar però també veure si a les plantacions d'arròs es cantaven cançons de feina, com era el cas de diversos llocs del País Valencià. Tot i que la memòria de l'entrevistat no és del tot fiable, em va assegurar que per a sembrar arròs no es cantava, que anaven per feina i no tenien temps per a despistar-se. Conseqüentment, la tonada de feina no li va sonar.

Ja la setmana següent, dia tretze d'Agost, vaig anar a veure en Guillem Genestar, un ciutadellenc afincat a Maó des de fa molts anys, que ha treballat tota la vida al camp, primer a diversos llocs tant a la tramuntana (Ets Arjupets i Son Rat) com a la part de migjorn (Parella) de Ciutadella, com a mitjania (Llibertó Nou) abans de venir a Maó a Sa Vinya Gran i a l'Argentina com a vergeter. Hi havia dos al·licients a priori en aquest informant. El primer era que, segons n'Ametler, en Guillem Genestar havia cantat dalt s'era i se sabia una tonada de feina que li havia cantat. En segon lloc, que hagués fet feina a tants llocs (tant de missatge, com amb son pare, com més tard com a pagès o com a vergeter pel seu compte) i sobretot a punts diferents de la geografia agrària menorquina feia que pogués donar testimoni de diverses maneres de fer les coses, ja que com vam saber, moltes vegades per a un missatge, baratar de zona suposava un canvi similar al que avui dia suposaria canviar de país: aprendre una altra vegada una sèrie de costums i de procediments indestriables de la vida quotidiana. El testimoni d'en Guillem va resultar ser revelador, tan per les seves descripcions del cicle de feines com per la clarividència amb la que destriava situacions de feina amb situacions de festa parlant de música. La seva narració de les situacions de feina i de com cantaven va resultar ser de les millors que vaig poder captar i l'informant es va referir amb profunditat a gairebé tots els aspectes que m'interessaven: estètica, corporalitat, fandango vs tonada de feina, etc. L'únic que no vaig poder captar va ser el seu cant. Tot i que en Guillem em va assegurar que de jove era considerat un bon cantador, es va empegueir i a pesar de la meua insistència, no em va voler cantar. Això sí, va reconèixer la tonada de feina de na Pilar.

L'endemà, vaig quedar amb en Paco Bagur, membre fundador del grup folklòric Sa Traginada que havia posat veu al tema "Cançons de llaurador" que apareix a l'àlbum "Pels camins de Menorca". En Paco Bagur ha estat sempre ficat en projectes musicals més o manco lligats ambn la recuperació i la

reinterpretació del repertori tradicional menorquí i tenint en compte que la tonada que em va cantar na Pilar i la que ell va cantar al disc eren la mateixa, volia demanar-li d'on havia tret aquesta tonada i si sabia d'algú que me la pogués reproduir. Amb ell vaig tenir una interessant xerrada sobre qüestions folklòriques i de la pagesia, però la meva sorpresa va arribar quan, en preguntar-li sobre la tonada en qüestió, em va respondre, no sense abans dubtar una mica, que després de parlar amb alguns pagesos, se l'havien inventada segons com pensaven que hauria de ser. Jo li vaig comentar que aquesta tonada ja me l'havien cantada igual i que un pagès (vaig voler respectar la intimitat dels informants) m'havia assegurat que aquesta era la tonada que cantaven el seu pare i el seu avi, però ell va insistir en que així com la cantava ell al disc, la tonada se l'havien inventada i que els que cantaven la tonada de fer feina a Menorca eren tots morts. Vaig pensar doncs, que el que havia de fer és preguntar a tots els informants si es coneixien la tonada de feina i en el cas contrari, cantar-la per si la recordaven d'algun familiar, per tal de comprovar si en Paco Bagur havia compostat la tonada, o si pel contrari – i pel que semblava més probable- era en Miquel Ametler qui deia la veritat.

Dos dies més tard, el setze d'Agost, em vaig trobar amb en Toni Pons, anomenat en “Toni de Sa Cavalleria” per ser aquest el lloc on havia passat gran part de la seva vida. En Toni Pons va ser, a part de fill de l'amo, missatge i pagès, batle d'Es Mercadal i sempre ha estat interessant en no perdre els signes d'identitat del camp menorquí. Darrerament ha estat involucrat en els actes lúdics i concursos que s'han organitzat a Es Mercadal al voltant de la pagesia d'en primer. Tot i que l'informant no se sabia la tonada de feina i no li sonava, em va explicar coses interessants sobre el cicle de feines i el camp menorquí i vam parlar dels cants en les situacions de feina, que ell recordava lligats a la tonada del fandango i de la jota. Vaig pensar que si -com ell havia dit- la seva família havia passat cent setanta anys al lloc de Sa Cavalleria i no li sonava la tonada, vol dir que segurament per aquells rodòls no es devien cantar tonades de feina. Finalment, en Toni em va recomanar anar a veure en Fermín Gomila, un mercadalenc de noranta-dos anys que havia fet feina al camp i que, a més, feia gloses per escrit.

El mateix dissabte va arribar el doctor Jaume Ayats, professor meu d'etnomusicologia que va participar en l'estudi sobre les tonades de feina a Mallorca, per a ajudar-me amb la recerca. Només podia fer quatre dies a l'illa, així que havíem d'aprofitar. L'endemà vam anar a Ciutadella, on el grup Soca de Mots feia un glosat. En acabar el glosat, vam xerrar amb en Miquel Ametler i na Pilar Pons als quals en Jaume els hi volia fer unes quantes preguntes. A més, vam tornar a enregistrar la tonada de feina (per comprovar si la cantava diferent de la primera vegada, característica dels cants de tradició oral) i un parell de cançons de feina amb la tonada del fandango i vam tornar a posar sobre la taula la qüestió de l'origen de la tonada que ens va cantar na Pilar, obtenint la mateixa resposta per part de n'Ametler, que ens va insistir que aquella era la tonada que cantaven son pare i el seu avi per a batre i, en ocasions, per a segar. Podíem pensar al manco, que a la part de tramuntana de Ciutadella s'havia cantat aquella tonada entre la segona meitat del segle XIX i mitjans del segle XX, però seguíem tenint la necessitat de corroborar la dada amb més informants.

L'endemà mateix ens en vam anar cap a Ciutadella per a trobar-nos amb en Toni Barceló, un home que havia fet feina amb en Guillem Genestar a la tramuntana ciutadellenca i havia estat a diversos llocs com Es Caragolí o Son Carrió i que, a part d'haver cantat fent feina, havia format part durant gairebé vint-i-cint anys del grup folklòric Sant Isidre. Parlam amb ell del cicle de feines i prest abordam el tema dels cants de treball. Ens diu que ell per a fer feina cantava fandango i nega que per a cantar fandango s'improvisés, cosa que no concorda amb el model de les tonades de feina que ens havien descrit en Miquel Ametler, en Toni Bonet i en Cristòfol Capó. Vam pensar llavors, que podia ben ésser que aquestes tonades i el fet d'improvisar en moments concrets de la feina (per a segar i per a batre) o en situacions híbrides (per a anar i per a tornar del lloc), s'haguessin anat perdent al llarg del segle XX i que calia entrevistar individus d'edat el màxim d'avançada possible. A part, vam parlar de la qüestió de gènere, tant pel que fa a les feines del camp com a les manifestacions musicals, per acabar repassant l'evolució dels grups folklòrics a Ciutadella al llarg del segle XX. Aquest darrer fil argumental que a priori hagués rebutjat, cobrava de cada vegada més importància per a saber per què

aquestes tonades (la del fandango, la jota i tot el folklore cultivat pels grups sorgits a partir dels anys vint) havien substituït les tonades de feina i per tant, havien “mutat” del seu context festiu originari, al context i a les situacions de feina. En acabar, vam parlar amb en Toni per què volíem entrevistar n'Esteve Barceló, el seu germà major, que és glosador i també va fer feina al camp. No obstant, com que ell ens va recomanar parlar amb son pare, vam intentar concertar una cita amb aquest pel mateix dia. Hores més tard érem a ca seva.

El pare, n'Esteve Barceló, de vuitanta-dos anys i una mica fràgil de salut, se'n recordava de prou coses. Curiosament, dies més tard, llegint les memòries de les missions de recerca que Baltasar Samper i Andreu Ferrer van fer després d'estar a Menorca l'any 1932, vaig esbrinar que el pare de n'Esteve, l'avi de'n Toni Barceló, havia estat un dels entrevistats i fins i tot els havia cantat una cançó sobre un cavaller enamorat, però cap tonada de feina²⁸. Amb el seu fill (que havia estat a Son Saura i a Son Piris) i amb la dona d'aquest (que havia estat amb son pare a Son Jover, Son Blanc, Rafal, i Son Piris) vam xerrar de les feines però sobretot de folklore. Ens vam endinsar en el tema de l'estètica del cant, matisant els conceptes de veu prima, veu gruixada i veu plena i per a acabar ens va dir un parell de cançons. Quan li vaig cantar la tonada de feina va assegurar que “per la manera de la tonada”, li va sonar que fós de Mallorca, cosa que em va semblar curiosa ja que tot i que és ver que hi va haver immigració mallorquina en l'època del segar durant molts anys, les tonades de feina de Mallorca se semblen bastant poc a la que na Pilar ens havia cantat i n'Ametler i en Guillem ens havien corroborat. Les tonades de Mallorca són molt melismàtiques i moltes vegades tenen més de quatre mots. Aquesta en canvi és molt sil·làbica i té uns característics allargaments amb elaboració fonètica i caigudes en forma de *glissando* a final de mot, a més d'uns moviments iodèlics de la veu en síl·labes concretes durant el mot. Podia ser que n'Esteve Barceló digués que li sonava a mallorquí perquè li sonava, però l'exotisme que aquell cant li evocava el remetés a una terra relativament llunyana com podia ser per a ell Mallorca. El que és clar, és que durant el

28 *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya* vol. XV, “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Andreu Ferrer a Menorca del 17 al 29 de Juliol de 1932, per comanda de l'obra del cançoner popular de catalunya” p. 42. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

temps que en Jaume Ayats i el seu equip de recerca van investigar a Mallorca, no es van trobar cap tonada que s'hi assemblés.

Una estoneta després, vam anar a veure na Maria Antònia Moll, que és professora de l'IES Josep Maria Quadrado i ha fet diversos treballs sobre el folklore ciutadellenc entre els quals caldria destacar la seva aportació al tom dedicat a la música popular i tradicional de l'*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*²⁹ i el seu llibre *Folklore musical de Ciutadella. Instruments i balls típics*³⁰. Parlàrem d'instruments, de folklore i de la música tradicional, però no ens va poder ajudar gaire amb les tonades de feina, l'estudi de les quals va considerar quelcom molt dificultós donat la poca gent que quedava que ens les pogués cantar. No obstant, ens va atendre molt amablement i ens va facilitar el contacte amb en Joan Enrich i en Rafel Marquès, dos ciutadellencs que ja van participar en l'estudi dels romanços portat a terme per na Natàlia Sans i que ella mateixa ens havia recomanat.

Per a acabar la jornada, vam anar a Ferreries, on feien un glosat en motiu de la imminent celebració de les festes de Sant Bartomeu. Allà vam poder gaudir de diferents maneres de cantar (com ens havia comentat en Miquel Ametler), ja que els participants no eren tots del col·lectiu Soca de Mots i per tant, deixebles de'n Miquel Ametler, sinó que dos d'ells havien glosat tota la vida (n'Esteve Barceló i un ferrierenc anomenat Jaume Janer) i els altres dos tenien un timbre i un moviment melòdic prou particular i interessant. Sorpren la diferència entre per exemple, la manera de glosar de n'Esteve Barceló, amb un ritme molt lliure, una dicció poc clara i una veu bastant aspre i trencada i l'estil de n'Ametler, amb una veu més tremolosa però fina i aparentment educada i una dicció més clara. En acabar el glosat m'adreço a en Jaume Janer, que ens han dit que va fer feina al camp i potser ens pot ajudar. M'assegura que va fer feina al camp i que va cantar per a segar i per a batre dalt s'era i tot d'una quedam per a fer-li una entrevista passat Sant Bartomeu. Sembla un testimoni interessant que potser ens ajudarà a entendre perquè a Ciutadella les tonades de feina han

29 VVAA Coord. AVIÑOÀ, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62.

30 MOLL SEGUÍ, M.A. (1994) *Folklore musical de Ciutadella. Instruments i balls típics*. Ciutadella: Ajuntament de Ciutadella, Consell Insular de Menorca i Sa Nostra.

desaparegut en detriment d'aquest segon estrat folklòric compost pel fandango i la jota (el primer estrat estaria format per les gloses, les codolades i les tonades de feina). Pensem que tal vegada aquesta escissió va ser provocada, com a altres punts dels territoris de parla catalana, per l'assumpció d'aquest últim model de folklore per part de la burgesia emergent a finals del segle XIX. Aquest folklore evocava una imatge moralitzant i civilitzadora, a l'hora que era quelcom més modern i implicava una relativa professionalització de la tasca musical: abans tothom podia cantar i en aquest nou estadi, es necessitava una habilitat adquirida per a sonar un instrument en un grup folklòric i una veu educada segons un model per a cantar com se suposava que s'havia de cantar el fandango o sa rondella. Aquest fenomen és més propi de nuclis urbans importants i va ser coetani a la fundació d'associacions burgeses com casinos i orfeons. Ciutadella bé en podria ser un exemple, però això ho haviem de corroborar en les següents entrevistes. Si així fós, sens dubte hauria comès un error en centrar-me excessivament en Ciutadella per a la recerca.

Dimarts dia dinou era l'últim dia que en Jaume Ayats era a Menorca, i vam quedar amb en Fermín Gomila, el mercadalenc del que en Toni Pons ens havia parlat, per a fer-li una entrevista el més completa possible donat l'avançada edat de l'entrevistat, noranta-dos anys. En Fermín havia nascut al camp al Lloc Nou de Sant Nicolau i havia estat a diversos llocs per la zona de tramuntana de's Mercadal, com Sa Binidonaida o Sant Nicolau. Recordava la mar de bé les feines que feia al camp així com les diverses situacions en les que es cantava: en les vetlades, per a anar i tornar del sementer, per a munyir, per a batre i en ocasions, per a segar. Inevitablement, també vam parlar dels missatges mallorquins ja que el seu besavi era un mallorquí de Bunyola que va venir a fer feina durant el mes de segar i s'hi va quedar a viure. Pel que fa a l'exercici de memòria, li sonen totes les cançons recitades i li sonen tant amb la tonada del fandango i la jota, com amb altres tonades que diu que hi havia. En cantar-li la tonada de na Pilar, diu que l'ha sentida, però que fa molta estona i no la sabia cantar. Com que és un home gran, no l'insistim molt a cantar: el seu testimoni té prou valor i en tenim prou en saber que l'ha sentida en el context de feina, començant a sustentar seriosament la hipòtesi de la tonada de na Pilar com a una, potser l'única, tonada de feina exclusiva de Menorca. En

acabar, en Fermín ens comenta d'anar a visitar en Bartomeu Pons Florit, en “Tolo de Santa Teresa”, que tot i que “només” té setanta-nou anys, pensa que ens podrà explicar coses sobre les cançons que cantaven al camp. Aquest mateix dia en Jaume embarca cap a Barcelona i jo em dedico durant uns dies a transcriure l'important quantitat de material recopilat durant aquests dies de frenètica activitat.

La mateixa setmana dia vint i dos, vaig trobar-me amb en Joan Enrich a Ciutadella. Aquest antic pagès de setanta-set anys, havia fet feina al camp gairebé tota la seva vida en llocs de la tramuntana (Sa Marjeleta, Bini Atramp) i de la part de migjorn (Torre Petxina, Son Olivari i Son Olivaret) de Ciutadella, i als anys setantes havia fundat el grup folklòric Sant Joan “antic” amb en Rafel Marquès, abans de formar amb el mateix, el Grup Folklòric Arrels de Sant Joan. Precisament, vaig poder concertar una cita amb el seu company al dia següent. Amb en Joan Enrich vam poder parlar sobre l'evolució dels grups folklòrics a Ciutadella i datar l'aparició del primer grup folklòric en els anys vint. També vam comentar com feien les feines del camp, i vam abordar la qüestió de gènere. Va recordar el cant en les diverses situacions (tant en el context originari com en els posteriors contextos folkloritzats) i estètica del cant, tan per a cantar fent feina com dalt un escenari. La tonada de na Pilar la va reconèixer tot d'una: va dir que li sonava dels segadors, que la solien cantar durant tot el mes del segar, en l'època que el fandango encara no havia revifat (recordem que el ball de fandango està documentat a Menorca al menys des del segle XVIII)³¹.

L'endemà vaig tornar a Ciutadella. El matí havia de veure en Jaume Benejam, de malnom en “Met de's Banyul”, recomanat per Toni Barceló per ser una mica més gran que ell i per què segons aquell, cantava bastant bé quan feia feina al camp. Pel capvespre m'havia de trobar amb el company de fandangos de'n Joan Enrich, en Rafel Marquès, més conegut com en “Fel de Son Morro”. El primer dels dos, que tornava a ser una mica més jove del que segurament ens hagués interessat, ens va donar no obstant bon testimoni sobre les feines del camp, especialment sobre la feina de collir ametles, un interessant aparador social de les diferències de rol entre homes i dones. En

31 El primer document històric que parla del fandango a Menorca no el trobem fins al 1782. Vegeu VVAA *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* Barcelona: Edicions 62 vol. VI, p.234

Jaume Benejam va fer feina gairebé tota la vida a “Es Banyul”, el lloc de la platja de Son Saura, on els seus pares i els seus avis ja hi havien fet feina. Va explicar-nos que per segar cantaven i va donar-nos bon testimoni de les músiques populars que agradaven per ser més modernes, com la jota aragonesa i les ranxeres. Es clar però, el fet que hagués estat influenciat per aquestes músiques que arribaven per mitjà de les primeres ràdios justificava que no conegués la tonada de feina, tot i que rallava d'antigues tonades que hi havia al camp però que es van perdre. La llàstima és que no s'en recordava de cap.

Hores més tard vaig anar a ca'n Rafel Marquès per a fer-li l'entrevista pactada. En Rafel, per a batre i segar, també cantava “folklore nostro”: fandangos i jotes. Me'n va parlar una bona estona de com cantaven, però sobretot. Amb orgull, em va narrar la fundació i història dels seus grups. Vam parlar de la proliferació dels grups folklòrics a Ciutadella, des del primer grup (integrat per Rafel Taltavull, en Tofol de Son Roses, i l'amo en Tomeu de Ses Corterades entre d'altres) fins a les últimes aparicions. També va ser interessant el seu judici sobre l'estètica del cant, però clarament, la seva lògica pertanyia al model folkloritzat i no al context originari del camp. Pel que fa a la tonada de feina, va dir, no massa segur, que pe's Mercadal i as Migjorn Gran la cantaven, però que ell no l'ha cantada mai. Això em va fer pensar, que tal vegada hauria de començar a entrevistar algú d'aquell poble, de Migjorn Gran. Reconegut sempre com a un dels bressols del folklore menorquí i d'on encara no havia entrevistat ningú, Es Migjorn oferia noves possibilitats donat que a Es Mercadal, en Toni Pons no havia reconegut la tonada i en Fermín Gomila l'havia coneguda, però deia que era molt antiga i no s'en recordava de cantar-la. Tal vegada a Migjorn, aquesta escissió es pogué produir més tard.

Dimarts dia vint-i-sis vaig partir cap as Mercadal per a entrevistar en Bartomeu Florit, l'home a qui m'havia adreçat en Fermín Gomila. Es tractava d'un home bastant més jove que en Fermín (setanta-nou anys) que recordava fins al mínim detall totes les feines que feien al camp. En Bartomeu va estar a Santa Teresa, l'últim lloc abans d'arribar a Cavalleria. Recordava sobretot jotes,

però també ranxeres i altres músiques populars que anaven arribant durant el segle XX. Quan li vaig cantar la tonada, li sonava una mica, però va negar haver-la cantada i que la cantassin a Es Mercadal. Va trobar que tal vegada la cantaven a Ciutadella o a Palma. “Es mallorquins”, segons diu, “cantaven coses d'aquestes” per a fer feina. Ja he comentat que en cap lloc de Mallorca es va trobar una tonada similar a Mallorca. Crec que potser el que a en Tolo li va sonar, va ser el fet de cantar per a fer feina una melodia tan simple comparada amb la del fandango o la jota, amb una estètica del cant diferent i que parlés de temàtica camperola. El suggeriment d'un context va ser el que l'informant va identificar en la meua interpretació. És clar que els segadors mallorquins no van poder canviar el seu cant en el poc temps (un mes) que passaven a l'illa. El que si pot ser, és que els segadors mallorquins portessin un tipus de cant, amb uns textos i una manera de fer particular i que els menorquins ho adaptessin de forma més o menys inconscient a la seva manera de cantar de llavors, que s'assimilaria més al glosat. En certa manera, això va passar durant el segle XIX i el segle passat amb el fandango, una música que va popularitzar-se en la major part del territori estatal, però que presenta diferències significatives en cada regió a causa de l'esmentat procés d'aculturació.

L'endemà vaig anar a Ferreries a entrevistar en Bartomeu Febrer (vuitanta-vuit anys) un home que havia fet de missatge a Ferreries (a Sant Joan, a prop del Barranc d'Algendar) i de pagès a Maó (a Sa Torre Blanca), a part d'altres feines comuns de l'època com la de carboner o paredador. Vaig pensar que entrevistar algú més de Ferreries podia ser profitós i més si també ens podia donar informació sobre el camp de la part de llevant, d'on encara no teníem masses dades i al final seria la zona on menys aprofundiríem (a part de'n Bartomeu, només vam tenir en Guillem Genestar com a testimonis). L'entrevistat se'n recordava bé de les feines del camp i també ens va fer interessants confessions sobre el fet de cantar els homes o cantar les dones. Per a cantar fent feina però, recorda cantar fandangos i tonades similars. Diu que n'hi havia d'altres però ja no se'n recorda. Tampoc recorda la tonada que li vaig cantar en l'exercici de memòria. El que més em va sobtar, va ser que tot i la seva edat, ja sabia ranxeres, i les recordava entranyablement com una música polida i moderna.

Al dia següent, me'n vaig anar a Es Migjorn Gran per a trobar-me amb en Miquel Subirats i la seva dona, na Teresa, que havien estat molts anys al camp i amb els que havia aconseguit una entrevista a través d'una coneguda. Estava bastant interessat en aconseguir contactes al poble. Abans d'anar-hi, vaig establir contacte amb en Nicolau Huguet, un homo de més de vuitanta anys, que havia fet feina una època al camp i que segons deien a Migjorn, sabia moltes coses de folklore. Just començar a parlar amb en Miquel i na Teresa, em parlen de'n Miquel Sintes, "en Pipa", un homo amic de'n Miquel però més gran que ell, que va fer feina al camp i que pel que es veu, era cantador bon cantador. En Miquel no em va saber dir si encara cantava, però assegurava que era bon contador d'històries i que li agradava. Pel que fa als nous entrevistats, en Miquel havia estat llogat a Son Picart, a Es Mercadal i na Teresa havia nascut a Bini Massó (a Ferreries) i viscut molts anys a Sant Pons (a Migjorn). Amb ells vam xerrar de feines del camp, però com que eren més joves que molts dels entrevistats (74 i 71 anys), recordaven més les feines en l'època en que aquestes es van mecanitzar. Pel que fa a la música, na Teresa, que ens va donar un interessant testimoni sobre el paper de la dona el camp, ens va dir que ella al camp no feia feines, però que per a teixir si que cantava amb les seves germanes. Cantaven "qualque boletet, ranxeres i coses noves d'aquelles que arribaven". En Miquel no era massa cantador, però recordà com, batent dalt s'era, cantaven fandangos. També va explicar les vetlades que feien, en les que glosaven i cantaven sense instruments. En l'exercici, va reconèixer la cançó d'espigolar perquè segons diu, era la que cantava la seva àvia, quan anava a espigolar a Ferreries. També va reconèixer la tonada de feina, que ell no cantava, però diu que havia fet feina amb gent major que la cantava. En Miquel havia fet feina al terme d'Es Mercadal, per tant, segons els testimonis de set dels informants (Miquel Ametler, Toni Bonet, Guillem Genestar, Fermín Gomila, Joan Enrich, Rafel Marquès i Miquel Subirats), podíem pensar que en una període de temps concret (entre mitjans del segle XIX i el primer terç del segle XX) i en alguns llocs de les parts de tramuntana i mitjanja de Ciutadella, del migjornet de Ferreries, de's Migjorn Gran i dels endurriols (sud) de Mercadal.

Encara em faltava parlar amb en Jaume Janer, el glosador ferrerenc que tantes expectatives m'havia creat. No va ser fins dia dos de Setembre que em vaig poder trobar amb ell. L'entrevistat havia estat a llocs de la tramuntana de Ferreries (Roma Nou, Son Aguet). En la història de vida, va fer bastant èmfasi en ressaltar les diferències entre el camp i el poble. En parlar del cant tot d'una ho va relacionar amb el glosat i es va posar a parlar de la seva passió. Pel que fa, als cants de feina, en Jaume assegurà que tot el que cantaven era folklore, fandango i jotes i va reafirmar una idea que ja ens havien comentat altres informants: la consciència que els animals els entenien, tan en donar-los ordres verbals, com amb el cant. Me'n vaig anar sense que en Jaume Janer m'hagués pogut donar la certesa que algú havia cantat la tonada de feina a partir del primer terç del segle XX i per tant, cada vegada tenia més clar que si bé l'objectiu del meu estudi es podia aconseguir només amb un anàlisi del material obtingut en les entrevistes, un anàlisi més acurat de l'objecte musical, de les tonades, no seria possible en tenir-les cantades només per tres persones. Aquesta escassetat de material de primera mà no deixa de ser un altre indicador per a les conclusions de l'estudi: A Menorca, si bé va existir al manco una tonada de feina (i probablement n'hi hagués algunes més), el seu ús va anar disminuint paulatinament a principis del segle XX degut a l'auge de músiques com el fandango i músiques més modernes (i consegüentment més atractives a l'oïda d'aquells individus) que anaven arribant a través de la ràdio, el nou mitjà de masses, segurament un dels primers homicidis culturals "inconscients" del procés globalitzador. Tanmateix, els canvis culturals -i per tant els musicals- venen donats per transformacions socials, polítiques o econòmiques. Anys més tard de l'escissió de les tonades de feina a Menorca i degut a factors com la mecanització del camp o el procés d'abandonament, el fandango, les jotes i els seus respectius balls van perdre els seus espais i funcions originàries per a passar a l'àmbit folklòric, dalt l'escenari, com una barreja entre l'entreteniment i l'expressió d'un element identitari diferenciador, d'allò que és nostre i ens dona coherència com a grup dins l'amalgama més o menys homogènia del món occidental.

Donat que en Miquel Sintès, el migjorner amb qui havia de quedar, estava malalt, no vaig poder quedar amb ell ni l'anterior setmana, ni aquesta i

desgraciadament, vaig haver de partir de Menorca sense poder entrevistar-lo. Més o menys el mateix va passar amb en Nicolau Huguet, també de Migjorn, que no li va anar bé quedar i tampoc ho vaig poder aclarir. Fallant aquests dos informants, vaig anar a parlar amb en Toni Florit, també de Migjorn, un home de vuitanta-quatre anys que havia anar llogat a molts llocs per Migjorn Gran (Sa Vall, Albranca Nou, Albrinxella, Sa Torre Vella), a sa mitjania de Ferreries (Son Tem, Alputzè) i a sa tramuntana de's Mercadal (Santa Creu). Va ser interessant, perquè en haver estat a tants llocs, en Toni sabia matisos diferents a l'hora de fer les feines a un lloc o a un altre. En l'aspecte musical, recorda que per a batre cantaven fandango i jota, però amb ell tenim un contratemps: és un home relativament culte i estava educat en el cant coral (va cantar al cor de capella del seminari de Ciutadella) i en la cultura de la Sarsuela i la cançó melòdica més moderna. Va cantar valsos, ranxeres, sarsueles (que representaven a Migjorn durant el franquisme, en català i fetes per un oncle seu) i havaneres i alguna cançoneta popular en català que no figura al replec de Francesc d'Albranca. Tot i així, quan li vaig cantar la tonada, encara que no la va identificar, va dir que per l'estil, se semblava a les cançons que cantaven per a batre quan ell era petit, perquè segons ell, a Migjorn en cantaven unes però no eren les mateixes, i tampoc eren fandangos. Una bona informació, que il·lustra un tret característic de la transmissió oral: la gran diferència en el cant que hi havia entre un lloc i un altre, segons la distància que els separés i segons les famílies que hi hagués.

Com a conclusió, vull ressaltar el fet d'haver enregistrat només una tonada de feina i el petit embolic que ens va comportar esbrinar la seva "autenticitat". Segurament que s'ha recordat aquesta i no altres gràcies al disc de Sa Traginada, però com es va comprovar amb els testimonis de molts dels entrevistats, aquesta tonada existia i no va ser inventada pel grup. Aquest enregistrament devia refrescar la memòria d'alguns i per això se'n recordaven d'aquesta i no pas d'una altra de les que per exemple, comentaré en l'apartat d'anàlisi de les fonts. A més, en el treball de camp vam poder obtenir quantiosa i valuosa informació sobre la vida al camp, sobre el cantar per a fer feina i sobre els interessants processos culturals ocorreguts amb l'assimilació de músiques com el fandango i la jota per part de la pagesia.

5. CANTAR PER A FER FEINA I CANTAR EN PRIMER

Els cants de treball són una de les manifestacions musicals més comunes, no solament en les tradicions de l'àrea mediterrània que aquí ens ocupa sinó en la majoria de cultures abans de la societat industrial. Famosos són els anomenats *work songs* que els esclaus afroamericans cantaven a l'hora de fer feines com recollir cotó o picar per a la construcció de la xarxa ferroviària als naixents Estats Units, que més tard jugarien un important paper en la gènesi del Blues. Ja a la primera meitat del segle XX, etnomusicòlegs com Alan Lomax es van interessar per aquest tipus de manifestacions en els seus treballs de camp. A part de les *Work songs* afroamericanes, Lomax va viatjar per Europa i va enregistrar cançons gaèliques de teixir, filar i batanar llana i cants de collir llúpols de Kent. Una vegada de retorn als Estats Units, va enregistrar les cançons dels constructors de la xarxa ferroviària, cants de les pedreres de Portland. Però de fet, trobem cants de treball en pràcticament tots els indrets del món: els cants de treball xinesos, els cants de treball jamaicans o els *sea shanties*, cants de treball de pescadors anglesos i americans.

Parlem per tant, d'una de les situacions on l'expressió musical és més generalitzada, cosa que avui en dia, amb el paper preponderant de la música com a entreteniment completament estès en el món occidental, no és fàcil de trobar: Si pensem en l'esdeveniment musical d'avui dia, ens ve la imatge d'una actuació dalt d'un escenari, una activitat dissenyada per a entretenir (encara que després compleixi altres funcions de tipus social). Aquesta mateixa imatge d'espectacle es podria donar tan a Menorca com al poblet més petit i remot de Finlàndia. Per contra, en el segle XIX amb les societats preindustrials, quan la cultura dels menorquins era summament regional, les seves manifestacions musicals no eren tan comunes i, el que és més important, no estaven limitades a una única funció, sinó que s'empraven tant en el lleure com en la feina, tant en l'educació com en l'aprenentatge quotidià. Un bon exemple d'aquest cas serien els rituals religiosos, un altre dels usos musicals més estesos. Tot i que moltíssimes cultures empraven la música en rituals d'aquest tipus, hi ha una enorme diferència entre les expressions que es poguessin fer a Menorca (cants en l'església o en celebracions de tipus religiós, com era el cas del cant dels goigs a Migjorn el dia de Sant Cristòfol de's Sant) i per exemple, els ritus vudú

de l'illa de Haití que van sobreviure l'ocupació francesa. En el cant de treball no obstant, l'estructura i la manifestació eren més similars entre Menorca i les plantacions de cotó dels Estats Units. Aquest ús generalitzat del cant en el treball, per a omplir el silenci, trencar amb la monotonia de la feina, esparverar-se en el treball o suavitzar la càrrega de l'esforç, ens fa suposar que aquesta pràctica devia ser molt antiga.

Segons Jaume Ayats³², per a parlar de forma genèrica dels trets fonamentals de les cançons de treballar en els països catalans, cal tenir en compte que el seu repertori, lluny d'estar tancat en una mateixa tipologia, era molt divers, tant com ho podria ser el d'un obrer d'avui dia. Es cantaven cançons l'origen temporal, geogràfic i social de les quals era completament heterogeni, sense consciència de "gènere" o "repertori" ni d'època o lloc. El mateix passa amb els meus informants, molts dels quals no fan distincions entre les tonades de feina, els fandangos o les ranxeres, sinó que engloben totes aquestes músiques dins un mateix paquet, encara que aquestes ocupessin originalment contextos socials diferents. Així doncs, les cançons provinents del record i adequades a situacions concretes no constituïen un repertori tancat i prèviament fixat, ni amb un origen precís. Es recreaven repertoris diversos: des del repertori religiós al repertori de ball o des de l'eròtic al moralitzant. Hi havia una mescla entre les successives modes i el gust de les classes hegemòniques, com la Sarsuela, l'opereta, el Bolero de Machín o el Cuplet de principis de segle amb material creatiu de la zona, influenciat per una línia de precedents, com serien les cançons de gresca o de bulla (a Menorca encarnades pel fandango, les jotes o les cançons de porquetjades) i les que Ayats anomena cançons breus o corrandes, que són les que aquí ens interessen: Cants de solista, breus i melismàtics. També s'anomenen cançons de treball, de treballada, de feines del camp, follies tonades de batre, de llaurar, etc. A part queden les cançons narratives, balades o romanços. Pel que fa als valors d'aquestes cançons, aquests es manifestaven depenent de la situació, però evocaven molt bé la lògica i el pensament de la majoria. La llengua emprada era majoritàriament el català, però moltes vegades trobem versos xapurrejats en castellà, resultat d'una situació de diglòssia. A altres punts del

32 VVAA. Coord AVIÑOÀ, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI "Música popular i tradicional". Barcelona: Edicions 62. pag. 48

territori o en altres èpoques, s'han trobat italicismes i galicismes, també com a conseqüència de vincles econòmics, polítics i culturals.

Una vista a les característiques comunes en les cançons de feina a les Illes Balears, el País Valencià i Catalunya (sobretot a la meitat occidental), ens servirà de model per a més tard, analitzar el cas menorquí. Tal i com explica Jaume Ayats, sembla ser que es cantava principalment per a les feines del cicle de cereals (llaurar, segar i batre) i que en aquestes feines es feia amb un estil molt semblant. En alguns punts, aquesta expressió també es podia donar per a collir olives, figues o ametles i per a altres feines més lleugeres³³.

En l'àmbit formal, trobem que la projecció de la veu busca la veu plena, potent i aguda, amb un timbre incisiu, punyent i tens. Moltes vegades, les línies vocals inclouen moviments melismàtics, tot i que com vorem més endavant, aquesta característica no la trobem tan accentuada a Menorca. El tempo no s'articula a partir de pulsacions mesurades i moltes vegades la temporalitat de la cançó està supeditada al moviment corporal i al ritme de la feina en qüestió. L'estructura del cant consta de quatre, cinc o fins a sis períodes musicals (frases) a partir d'un text en forma de quarteta heptasil·làbica. La rima és en els versos parells o en el model *abba*. Amb freqüència trobem síl·labes d'afegitó a principi de frase (*I, Ai!* o *A*) i s'utilitza la repetició del primer vers com a referència. En algunes parts del territori esmentat, s'utilitza un cant responsorial per a segar, segons el qual s'alternen els cantadors i el grup repeteix el que ha cantat cadascú. Totes aquestes característiques i formulacions estan més o menys diversificades, però són molt habituals a gran part del Mediterrani: a la península ibèrica (en especial a la costa mediterrània), al nord d'Àfrica, al Mediterrani oriental, a l'Itàlia meridional i a Sicília.

La Melodia de les tonades es disposa en una gamma modal i es mou en un àmbit d'una cinquena, una sisena i una setena (tot i que pot arribar fins a una novena) i sol acabar reposant en el grau bàsic de la modalitat. Va alternant uns graus d'entonació estable i uns graus més melismàtics, oferint un model amb centres d'entonació estables al voltant dels quals s'elaboren els gestos vocals d'ondulacions melismàtiques, els *portamenti*, les elaboracions fonètiques, els

33 VVAA. Coord AVIÑOÀ, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI "Música popular i tradicional". Barcelona: Edicions 62. pag. 50

iòdels i els matisos de timbre o de volum. També hi ha una sèrie de graus movibles que poden tenir diverses entonacions alternatives inferiors al semitò. És per això que aquest model d'entonació no es pot reduir a l'afinació de les escales de la música acadèmica.

Pel que fa al tempo, les tonades eren de caràcter lent i calmat i d'estructura molt flexible degut a la funció de regular el trot de les bèsties. Els començaments de vers acostumaven a ser sil·làbics amb algun petit ornament i el cant es tornava melismàtic a la segona part del vers. Els melismes o les modulacions de veu s'acostumaven a efectuar en les síl·labes quarta, cinquena, sisena o setena, però normalment, apareixen en només una o dues d'aquestes síl·labes. Aquests acostumaven a ser descendents i molt elaborats i els cantors els executaven amb molta precisió. En segons quines tonades, s'aturen en la última síl·laba, que s'allarga (com si s'estirés) i el vers pot acabar amb un cop de gola sonor. L'interès expressiu d'aquests cants radicava precisament en aquests melismes, els matisos tímbrics, les modulacions i les elaboracions fonètiques. És el que a Mallorca es denomina "galetjar sa veu".

En principi, les tonades que tenen més melismes són les de llaurar, mentre que per a les tonades de batre (que eren les més agudes), el cantador es podia prendre el seu temps entre vers i vers i fins i tot, llançar consignes a les bèsties perquè fessin la seva feina. Segons Baltasar Samper, que va fer treball de camp a Menorca i a Mallorca entre el 1927 i el 1932, existia una forma melòdica, un esquelet senzill, amb cadències marcades sobre el qual posteriorment cada cantaire realitzava amb molta fantasia una sèrie de variacions que indicaven la seva habilitat en el cant. Aquest gust per a improvisar i crear damunt un model preestablert era el que es transmetia de forma oral. Per això i per la improvisació, hem de dir que les tonades de feina tenien un alt percentatge de creació espontània i de participació per part de qui les cantava.

Els textos de les cançons (les quartetes heptasil·làbiques), servien per a amenitzar la feina, però també constituïen un intercanvi personal i una representació dels valors compartits. La sessió de feina podia començar amb una quarteta, a la qual succeïen una enfilada de textos coneguts o improvisats

que parlaven de la feina en qüestió, després dels quals s'anava derivant metafòrica o denotativament a textos de temàtica amorosa o social.

A banda dels cants de treball, hem de tenir en compte que la pràctica del cant ha canviat bastant la seva fesomia amb les transformacions econòmiques i socials ocorregudes al llarg del segle XX, així com també ha canviat i força la visió que d'aquesta se'n té. Avui dia, degut a la influència dels mitjans, el fet de cantar és considerat una activitat gairebé limitada a professionals, que requereix una especialització i un aprenentatge concret, mentre que antigament el cant era gairebé inseparable de l'activitat quotidiana de pràcticament tota la societat popular, era el pa de cada dia (Ayats, 2007: 11). Cantar era una expressió socialitzant en major mesura del que ho és ara: compartir socialment un espai i uns valors i edificar el grup social en tant que edificar la seva experiència comuna. Cantant s'expressaven unes actituds socials, els problemes de relacions i les interaccions entre les persones³⁴. Mentre que abans hi havia menys coneixement musical però una vasta activitat a tots els nivells, ara hi ha molta (potser massa) informació musical, però els agents musicals (la població) som més passius. Posseim la capacitat de l'escolta al detall, fruit de l'exactitud dels enregistraments, i ens sorprenem poc per la omnipresència del so en la nostra societat. L'escolta d'un individu fa cent anys anava íntimament lligada a la situació en què s'efectuava i era indestruïble el què, del com: on cantaven; qui cantava i qui escoltava; amb qui cantava; quan i perquè. Per això considero tant importants els aspectes contextuais per a l'estudi, no només d'aquesta, sinó de totes les manifestacions de l'anomenada música tradicional.

Pel que fa al sector rural de la població, així ho expliquen també els nostres informants, que coincideixen unànimement en què abans es cantava més que ara. És cert que si al camp ja no hi queda gairebé ningú, és impossible que aquestes tradicions es mantinguin tan vigents com antany. Un dels informants em comentava, recordant el boom turístic, que “quan va entrar es progrés es va perdre es cantar i sa gent del camp se'n va començar a anar (...) Llavor ja no hi

34 AYATS ABEYÀ, J. (2007) *Les chants traditionnels des pays catalans*. Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles.

havia temps per a cantar”. A més, a diferència del que passa avui dia, al camp no es cantava a imatge de cap model provinent dels mitjans de masses i la gent tenia menys vergonya. Un altre d'ells em comenta que “abans cantava tothom i tothom cantava pertot. Ara ja fa un poc més de vergonya, (...) hi ha molts de cantants”. Un altre assegura que “si mos vegessin, més d'un se'n riuria de noltros”. No vol dir que perquè no tinguessin referents externs qualsevol veu pogués resultar polida i tot hagués de valer. Els informants tenien clar qui cantava bé i qui no hi cantava tant, qui “piulava” o qui desafinava, però com que l'estètica del cant l'havien configurat ells de forma compartida, la seva expressió no distaria molt del model general. Un dels testimonis es mostrà del tot revelador en aquest aspecte quan parlava dels temps en què van arribar les ràdios: “cantàvem boleters i ranxeres, d'allò que arribava” i “es qui cantaven bé sabien imitar es de sa ràdio i cantaven a dues veus”. Es clar que abans de la ràdio hi havia professionals del cant, persones que s'hi dedicaven amb exclusivitat o que havien rebut un ensenyament regulat, com podia ser el cas dels cantants d'òpera o els de les capelles religioses. No obstant, cantar era una expressió molt més habitual i no era estrany veure cantar algú en circumstàncies en les que avui dia segurament sí que ho seria, tant en situacions col·lectives (treballs, festes i rituals religiosos) com en la vida personal (treballs individuals, situacions familiars o lamentacions fúnebres).

A part de cantar per feines concretes com segar, batre, munyir o collir ametlles, els informants van reconèixer que solien cantar en molts altres moments i amb altres finalitats. Es cantava per a anar i tornar del sementer -per a alleugerir el viatge o celebrar el final de la jornada- de la mateixa manera que avui dia, un individu escolta música anant en cotxe o amenitza el trajecte cap a la feina escoltant la seva música en el seu iPod. Així ho veu un dels entrevistats: “Llavor sa gent cantava molt, no era com ara. Ara molts duen aparatets d'aquests dins ses orelles, des de que van venir ses ràdios”. També cantaven en vetlades i en festes camperoles (porquetjades, Sant Isidre) situacions en les que, si féssim analogies amb el context actual, voriem com en la majoria dels casos l'esdeveniment musical (la música en directe) ve brindat per algun aparell tecnològic. Així mateix, es cantava en bars i tavernes, un ús que tampoc és gaire comú en la nostra societat. Com em va comentar un dels

participants: “Avui si algú canta en es bar, sa gent se'n riu i el prenen per un borratxo.” Per altra banda, el paper de les dones al camp responia a una completa distribució desigual de rols. Un altre dels informants ens explica que el cant, en les vetlades mateix, “era cosa d'homos i no estava tan ben vist que una dona ho fes”. Però les dones també cantaven. Per a fer feines com rentar, fregar, teixir o emblanquinar. Per la seva part, Ayats ens diu que en la societat preindustrial hi havia cants per a tots els oficis: des de treballs agrícoles a tallers de menestrals, passant per la construcció, l'artesanía, els pescadors o les dones en les feines de casa.

És evident, per tant, que en primer es cantava en molts més contextos que avui en dia, contextos en els quals l'expressió humana ha estat substituïda per la reproducció sonora i manifestacions d'aquest tipus serien considerades actes ridículs o fora de lloc. Nogensmenys, no devia resultar certament ridícul veure a algú alienat escoltant música pel carrer quan va aparèixer el primer walkman? De la mateixa manera, no era estrany veure un personatge parlant sol pel carrer, abans que ens acostuméssim als telèfons amb mans lliures? Senzillament topem aquí amb estructures socials diferents, pròpies cadascuna de la seva societat. El cant es va anar esvaint del camp primerament per la tecnificació agrícola d'entre els anys quaranta i cinquanta, que va canviar totalment el funcionament de moltes de les feines i en va reduir substancialment el número de participants. En segon lloc, la prosperitat econòmica que ofería el model turístic va ser reclam de molts camperols que veien com aquelles feines els donaven més diners i menys mals de cap. Com em comentava un dels informants, “quan va entrar es *progrés* es va perdre es cantar i sa gent del camp se'n va començar a anar (...) llavor ja no tenien temps per a cantar”. Mentrestant, l'aparició d'un mitjà de comunicació d'abast massiu com la ràdio, va provocar un canvi de rumb en les pràctiques i els usos musicals, així com en l'aprenentatge de cultura popular i a la concepció que d'aquesta es tenia.

Avui dia queden espais i situacions en les que el cant amateur hi té cabuda, com podrien ser els estadis d'esports i els concerts de masses, cantar mentre s'escolta música o fer-ho en un karaoke, però moltes de les situacions d'antany reproduïdes avui dia suscitaríen més d'una reacció de sorpresa i en el pitjor

dels casos, de rebuig. Un dels motius pels quals el cant va començar a desaparèixer de les feines va ser precisament el descontent que causava en els patrons el fet que els seus obrers cantessin. Segons ells, el cant distreia els empleats de la feina, però darrera aquesta prohibició s'amaga també l'incomoditat i el disgust que els provocava el component de crítica social que moltes vegades tenien les cançons.

5.1 Els Cants de treball en el marc de les manifestacions musicals de la Mediterrània

Pràcticament a totes les terres de la conca mediterrània han arribat fins als nostres dies cants relacionats amb les feines del camp que equivaldrien a les tonades de feina de les Balears. En les feines del cicle de cereals i, a molts llocs, també en les dels arbres fruiters, se solen cantar unes tonades i un repertori propi de les diverses feines i situacions. Aquests cants han tendit a desaparèixer amb la tecnificació agrícola del segle XX, i també han estat substituïts en molts llocs per les modes cantades de la segona meitat del segle XIX i del segle XX, com passa a Menorca amb el fandango i la jota primer, i amb els boleros, les ranxeres i la cançó melòdica més tard. Sembla ser que antigament, aquestes cants de treball arriben fins a zones prou allunyades de l'estricta territori Mediterrani, com seria el cas de gairebé tota la península Ibèrica (fins a Portugal o Galícia). Tot i el seu abundant patrimoni folklòric, les veïnes Pitiüses no presenten aquestes manifestacions. Curiosament, dins aquesta gran àrea mediterrània, es troben punts, com Eivissa i Formentera, en els quals no es tenen indicis d'aquests cants, és el cas també de l'illa de Sardenya.

Els cants de treball així com el folklore en general, van provocar l'atracció dels músics acadèmics que des del segle XIX es van interessar per la tradició oral: la sensació de llibertat rítmica, els moviments melòdics melismàtics i unes escales diferents de la música tonal i mesurada que havia anat triomfant a tota Europa en els darrers segles, situaven les tonades fora de la música prevista pels models acadèmics. Tot d'una, el gust i l'atracció romàntica per tot allò exòtic va fer que, des dels àmbits urbans, aquests cants

fossin considerats sota el prisma d'una idea que recorria tot el món de l'art i de la cultura burgeses: l'orientalisme, l'exotisme percebut com a sensual i pertanyent a altres cultures o a moments històrics passats. És el mateix toc exòtic que va atraure el Matisse dels nus orientalistes, el Flaubert de *Salammbô* o fins i tot, el Mozart de *Die Entführung aus dem Serail*. En el cas menorquí, trobam aquests arguments en les paraules de Deseado Mercadal, que anota la llegenda següent al costat de la transcripció de la “cançó des cavador”:

“Nótese el estilo gregoriano de las canciones “des cavador” y “des llaurador” y el orientalismo que caracteriza a la “des missatge”. Pedrell ya hizo notar estos cromatismos orientales al referirse a las Baleares, en donde, dijo, “se han encontrado preciosos documentos especialmente en los cantos propios de las faenas agrícolas”³⁵.

La lentitud dels cants, la distribució melòdica per períodes i la particularitat de les escales emprades en les tonades, porten a Mercadal a identificar per una banda, escales distintes de la música acadèmica i una suposada procedència oriental, i per l'altra, les esmentades característiques amb el cant gregorià de l'època medieval. Crec que, més que certeses, Mercadal aporta intuïcions: no és tant que les tonades provinguessin d'una altra cultura oriental, i crec que difícilment la cultura musical de la pagesia menorquina podia ésser influenciada pel gregorià. Més bé, aquesta era la impressió que aquestes qualitats suggerien a l'oient urbà, això si, aliè a aquesta tradició i amb necessitat de catalogar ideològicament aquests fenòmens. Diríem doncs que, com el concepte de música tradicional i la pròpia idea de folklore, aquestes concepcions lligades a les manifestacions musicals de la pagesia són un constructe ideat des de i per al món ciutadà per a entendre els fenòmens que se situaven a la perifèria del seu coneixement cultural.

Des d'aquest punt de vista l'art intentà aprofitar alguns dels elements formals dels folklores o les cultures perifèriques, per a la renovació de la composició. Un bon exemple serien els treballs de Zoltan Kodaly o de Bela Bartok. Ambdós van treballar junts en la tasca de recollir la música folklòrica

35 MERCADAL BAGUR, D. (1979) *El Folklore musical de Menorca* Palma: Sa Nostra. p.166

hongaresa, descobrint que aquesta provenia de la música dels llauradors magiars i no de les melodies zíngares que Franz Liszt emprava en les seves composicions. A part d'enregistrar en cilindres fonogràfics, ressenyar i analitzar tot aquest material sota el prisma de la ciència de la música, n'empraren estructures per a desenvolupar-les seguint les directrius de la música acadèmica i crear així nou material musical basat en una altra estètica. Així, composaven melodies a l'estil del que havien sentit dels camperols magiars i utilitzaven figures rítmiques provinents de la música folklòrica.

D'aquest exotisme de base romàntica se'n va extreure la idea que aquests cants provenen d'un món cultural no europeu, i arran d'això se'ls relaciona amb totes aquelles cultures o èpoques històriques que ens són poc conegudes, però que ens agrada imaginar des d'una clara simplificació. Els cants essencialitzaven allò primitiu i autèntic i se'ls relaciona amb el món àrab, amb el món oriental, amb l'antiga Bizanci, amb la Pèrsia clàssica. El que si que és cert, és que els melismes, les escales no tonals i la disposició del temps no mesurat, són característiques molt comunes i molt utilitzades a tota l'àrea mediterrània, que han retrocedit en els darrers segles dels països de la riba nord per la divulgació del model tonal, mesurat i basat en l'harmonia que ara es considera "el model europeu": la tradició de l'anomenada música clàssica d'entre finals del segle XVII i finals del XIX. Però no disposam de cap estudi mínimament concloent que pugui situar l'origen d'aquestes característiques musicals en un món fora de l'àrea mediterrània, més bé ens trobam davant d'uns elements que, amb infinitat de formes, han estat al centre de l'activitat musical d'aquesta àrea des d'èpoques pretèrites³⁶.

En canvi, hem de tenir en compte que les tonades de feina s'han impregnat a cada lloc d'altres expressions cantades, que podríem qualificar de "modernes" o "a la moda". Penso que, com he comentat, la cultura tradicional no ha de ser entesa com quelcom separat d'altres realitats musicals, sinó que moltes vegades la línia entre l'anomenada música tradicional i altres manifestacions és borrosa (no basada únicament en qüestions d'índole musical) i la visió de la música tradicional com una sèrie de manifestacions

36 AYATS, J. ; SUREDA, A.M. ; VICENS, J. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca. p. 13

autèntiques, ancianes i originàries prové de la visió romàntica idealista del folklore. La música tradicional sempre ha estat en contacte amb altres músiques: amb les músiques de ball, amb els enregistraments, amb els mitjans de comunicació de masses (radio i televisió) i amb el cinema entre d'altres. Així, si a la Menorca dels segles XIX i XX pel que hem vist les trobam en contacte amb músiques com el Fandango, la Jota, la Sarsuela, les ranxeres i la cançó melòdica; a Mallorca les trobam en contacte amb el flamenc i amb la *copla* espanyola i a les comarques del sud de Catalunya i a grans àrees del País Valencià prenen moltes característiques de les modernes jotes. El mateix fenomen el trobaríem també a Itàlia, a Grècia i a molts altres països.

5.2 Les tonades de feina a les Illes Balears: El precedent Mallorquí.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi dels cants de feina de Menorca, és imprescindible parlar de la fesomia que aquests cants prenen a Mallorca, on a través d'un estudi realitzat entre el febrer de 2003 i el setembre de 2004, es va poder detectar una abundant activitat musical en la pagesia en la zona central (Binissalem, Llubí, Sa Pobla, Muro, Maria de la Salut, Sant Joan, Vilafranca de Bonany) i meridional (Calonge, Ses Salines). Com en el present estudi, es van realitzar una serie d'entrevistes per tal de situar l'objecte en el seu context, es van enregistrar tots els cants i posteriorment, es va procedir a l'elaboració d'un DVD per a ressaltar aspectes de tipus corporal³⁷.

Primerament, es va veure que els pagesos relacionaven cada tonada amb una feina concreta, pròpia d'una època de l'any. El fet de cantar una mateixa tonada de forma insistent durant un període de temps i de deixar-la de cantar fins l'any següent, fa que la tonada sigui indestriable del context temporal i espacial i que recordar les tonades, evoqui instantàniament els records de l'època en la que es cantaven. Els informants distingien clarament entre tonades i mai cantaven la mateixa tonada exactament igual. El model de l'aprenentatge oral feia que no aprenessin per imitació com passà posteriorment amb la radio, sinó que ho fessin a partir d'una estructura

³⁷ Per a més informació vegeu les conclusions de la recerca feta a Mallorca per Jaume Ayats i el seu grup de recerca a AYATS, J. ; SUREDA, A.M. ; VICENS, J. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca.

mnemotècnica bàsica sobre la qual ells havien de formular la seva expressió personal. Es van trobar tres tonades que es coneixien arreu, les que corresponen al cicle de cereals i una d'arbres fruiters, però a alguns pobles (Sa Pobla, Muro) arriben a ser una trentena: Aquest fet és degut a que es van adaptar a feines noves (collir patates per exemple) tonades pròpies de feines existents. Amb tot, cal diferenciar aquestes tonades de les tonades de festa, el record de les quals està íntimament lligat als cants de treball, però que pel seu context i funcions, eren molt diferents: és el cas de les tonades de ximbomba i de verema.

Musicalment es va poder constatar que gràcies a l'estructura de la tonada, es poden adaptar molts textos diferents. Les tonades del cicle de cereals, les més conegudes arreu de l'illa, poden servir de model per a analitzar l'objecte musical: temps no mesurat, àmbit vocal que rarament supera una cinquena i afinació amb graus desplaçats respecte a l'escala acadèmica (sobretot els graus segon i tercer). La tonada de llaurar sol alternar el final de cada vers en els graus segon i primer o tercer i primer. Pel que fa a la tonada de segar, aquesta és més curta, amb pregunta i resposta entre dos cantadors (que podien ser homes o dones), molts cantadors acaben els versos en el primer grau, mentre que d'altres, l'acaben de forma molt semblant a com acaben la tonada de llaurar. La de batre per la seva part, és la més coneguda de totes i moltes vegades la més melismàtica. Hi apareix un llarg melisme sobre la síl·laba *Ai*, o bé tot un vers cantat sil·làbicament damunt un mateix grau. Els acabaments de mot solen recaure en el cinquè i el primer grau, o en el quart i el primer, mentre que alguns cantadors finalitzen en el primer grau.

En les tres tonades, la veu sol ser aguda i de gran potència elements que els informants denominen amb l'expressió "tenir bona miula". A l'ús característic de vibrats i finals de frase allargats se'l coneix com "galejar sa veu". Ambdues expressions són imprescindibles per a entendre el concepte de cantar bé i la seva estètica del cant en la feina. Per altra banda, aquestes tonades s'aprenien per transmissió oral, normalment de pares a fills o de llocs on s'hagués treballat a jornal, d'aquí les grans diferències que presenta el cant segons la procedència geogràfica del cantador. Cantar era tan inseparable del treball, que en certa manera, "aprendre a cantar formava part del fet social i corporal

d'aprendre a treballar, amb uns gestos i unes actituds correctes” (Ayats; Vicens; Sureda, 2006: 11).

Aquestes tonades, igual que les gloses (també a Menorca), van passar a formar part dels concursos, les trobades de cantadors i les mostres de feines antigues que sorgiren a partir dels anys setanta del segle XX. Els cantadors prengueren molta més consciència sobre la complexitat i la càrrega identitària del fenomen. La fesomia del cant de les tonades va sofrir a partir d'aquí, canvis evidents per exemple en l'increment de l'ornamentació en el cant, en la escenografia que envoltava aquests esdeveniments o en la preferència de textos en català i que parlessin de les feines. Així, tot i que les tonades es caracteritzaven per la seva variació i la seva llibertat melòdica, el pas d'aquestes manifestacions del context originari al context folklorista -en esdeveniments com els glosats- va fer que la seva estructura s'anés fixant cada vegada més, allunyant-se així d'aquell esquema mínim amb moltes possibles variacions.

Tenint en compte aquest precedent a l'illa veïna i pensant que aquestes tonades formen part del mateix estrat folklòric temporal que les gloses, en les quals hi ha un clar lligam amb Mallorca, podríem pensar que trobaríem similituds en els resultats de la nostra recerca. Així, amb algunes d'aquestes hipòtesis vam començar la nostra investigació.

6. LES TONADES DE FEINA A MENORCA

En el pròleg per al dotzè nombre dels quaderns de folklore dedicat a les eines i feines del camp, Joan F. López Casasnovas ens explica que “fa temps, quan en el camp encara hi havia molta gent, ets homos sempre cantaven mentres feien feina, principalment quan segaven, quan batien i quan venien de llaurar. Per açò trobam una mala fi de cançons que rallen d'aquestes feines”³⁸.

Aquest apartat és un intent per a comprendre, a través de l'anàlisi de la informació obtinguda en el treball de camp, com devia ser aquest cantar de “fa temps”, aquesta mala fi de cançons que es cantaven i les relacions que podem establir entre aquest material i les estructures de la societat d'en primer. Per no emprar aquest terme que podria resultar un tant imprecís, vull matisar el fet que aquest estudi es circumscriu exclusivament a l'activitat musical d'un sector concret de la població -la pagesia- i en un moment determinat de la seva història -de mitjans del segle XIX al primer terç del segle XX-. No debades, aquest és el període de temps que el testimoni dels nostres informants ens ha permès abastar.

I ens hem de plantejar: Fins quin punt aquest sector de la població i aquest període històric són indicadors vàlids per a calibrar l'activitat musical de l'illa? En quina mesura són realment rellevants? Idò bé, pel que fa a la rellevància del col·lectiu camperol en el total de la població menorquina, hem de dir que, en el període històric esmentat, la majoria de la població i l'activitat econòmica eren pageses. Podem considerar que les arrels de Menorca són pageses, donat que aquesta és una de les primeres activitats documentades a l'illa i que, sobretot després de la reconquesta, la producció agrícola passa a tenir cada vegada més importància fins a arribar al model ja ben estructurat a mitjans del segle XIX. Llavors, la població agrícola, el que deim la pagesia tradicional, devia estar formada per un centenar de famílies de parcers i algunes altres famílies de missatges i jornalers; i el camp, abandonat com el veim avui dia, va arribar a veure com la pràctica totalitat del seu territori eren terres conreades³⁹. Des de

38 BONET, A. (1983) “Eines i feines del camp (I)” a Quaderns de Folklore, núm. 12. Ciutadella: Col·lectiu Folklòric de Ciutadella amb el suport del CIME.

39 VVAA (1999) *Enciclopèdia de Menorca* tom. XIV, Antropologia I. Ciutadella: Obra Cultural de Menorca. p. 83-87. Veure el mapa dels llocs de Menorca datat del 1862 a *Idem*. p. 92.

les transformacions econòmiques i socials del segle XVIII, els llocs passen a ser espai de residència i treball per als pagesos (subjectes a contractes nominalment inestables que no obstant, els aportaven cert benestar material) i els senyors s'absenten dels llocs. La producció majoritària de blat i la constant presència de l'activitat ramadera, seran els trets fonamentals de la producció.

Mirant enrere idò, no és estrany que la de pagès fos la feina en la que més es cantava, fins el punt de crear una forma popular com la tonada de feina. Gran part de l'activitat musical quotidiana es devia produir en aquelles coordenades. A banda d'això, cal tenir en compte la seva dispersió en el territori i la situació d'aïllament de la comunitat camperola. Abans de l'arribada dels transports mecànics, els contactes amb el poble es limitaven a una breu visita dominical per anar a missa cosa que centrava l'activitat social al lloc, amb la família i els missatges. Per tot això, la població rural és també el col·lectiu que ha conservat més i millor el folklore. Al "camp" hem trobat l'existència d'una tonada de feina, que segurament es devia emprar per a batre, encara que en alguns punts també s'emprava per a segar i per a munyir amb diferents matisos d'interpretació. A més, hem trobat indicis d'una suposada diversitat de tonades de feina (al manco una per a segar, una per a batre i una per a munyir) i hem pogut constatar el procés a través del qual, aquestes tonades van ésser paulatinament substituïdes per un tipus de folklore més modern provinent d'unes altres coordenades (la festa i els nuclis urbans), el fandango i la jota. L'omissió de les tonades en els revivals folkloristes i l'abandonament del camp, per la mecanització i pel boom del turisme han acabat de soterrar la pista d'aquelles tonades primerenques. Amb les entrevistes també hem pogut aprofundir en qüestions relacionades amb l'estètica del cant i arribar a conclusions sobre aspectes essencials de l'estructura social que donava validesa a aquelles manifestacions, com són la relació entre amo i missatges, els processos d'aprenentatge, el paper de la dona al camp, la figura de l'improvisador o la percepció i la contribució en la creació de la identitat col·lectiva.

Però un gran abisme separa el frenètic *modus vivendi* en la nostra aldea global i la tranquil·la i atemporal existència, molt fermada a la terra i a la naturalesa, d'una Menorca extremadament local com aquella. És per això que

m'agradaria començar repassant el cicle vital de la pagesia, el calendari anual segons les estacions i les feines amb el que es regia el camperol i que determinava igualment les temporades de lloguer dels missatges. No m'entretindrè massa explicant-ho ja que no és aquest l'objectiu del treball i em consta que existeixen treballs específics que acoten el tema amb tota la seva profunditat⁴⁰, però una vista a l'any camperol és necessària per a entrar en context, ja que els records dels informants estan íntimament lligats a aquesta subdivisió temporal de la mateixa manera que els nostres records d'infància s'articulaven en base al curs escolar i a l'estiu o més endavant, a les successives feines que hagem pogut tenir.

6.1 L'any camperol

Podríem dir que l'any camperol, la feina, començava a finals del mes de Setembre, quan ja havien mesurat el blat de l'any anterior, l'havien repartit amb el senyor, havien revisat i deixat el lloc a punt per a començar i, en el cas d'haver de baratar de lloc, havien ocupat el nou lloc. Dia 29 de setembre, el dia de Sant Miquel, començava la temporada anomenada pels pagesos "Santmiquelnadal", que comprenia des de l'esmentat dia (vint-i-nou de Setembre) , fins al dia de Sant Esteve. Per Sant Miquel, era quan alguns missatges es llogaven per fer aquests tres mesos. Durant aquest període, la feina principal era llaurar, que tot i la curta durada del dia de sol, era un dels treballs més soferts. Solien llaurar amb arades romanes estirades per dues besties o amb l'arada borda, estirada per una sola bestia. Les terres que s'havien llaurat (guaretat) uns mesos abans, es tornaven a llaurar, una feina denominada girar. Per Sant Martí (onze de novembre), que es considerava mitjan "Santmiquelnadal", tot havia d'estar aclarit per a sembrar, feina que com a tard es començava per Santa Catalina (vint-i-cinc de Novembre). Es tornava a llaurar i es sembrava primer l'ordi, després la civada i finalment el blat, que era el que més es sembrava. Altres feines que podien tenir lloc en el "Santmiquelnadal" podien ser les de collir monyacos (per Sant Miquel),

40 Vegeu VVAA (1999) *Enciclopèdia de Menorca* tom. XIV, Antropologia I. Ciutadella: Obra Cultural de Menorca. p. 130-240 i BONET, A. (1983) "Eines i feines del camp (I)" a *Quaderns de Folklore*, núm. 12. Ciutadella: Col·lectiu Folkloric de Ciutadella amb el suport del CIME.

alimentar el bestiar (una feina continuada), matar orugues, cavar el trébol, o arraconar pedreny que feia nosa per a llaurar.

Després de Nadal, començaven “es cinc mesos” fins a dia vint-i-cinc de Maig aproximadament. Durant el mes de Gener, l'activitat es centrava en cuidar els animals (alimentar-los amb branca d'ullastre, munyir-los i més tard fer-los criar) i portar a terme una serie de feines al voltant del lloc, com cavar, tallar llenya i replegar-la per a fer foc i en definitiva, preparar el lloc per la llarga temporada de feina. El mes de Febrer començaven a guaretar (llaurar el sementer que quedaria sense sembrar) fins el Març, una feina que resultava bastant feixuga. També era el mes de les Porquetjades, festa camperola, quan s'aplegaven amo, família i missatges i, juntament amb alguns veïns dels llocs del voltant, mataben el porc i feien bulla, cant i ball. Pel Març ja anaven a eixercolar i començaven a llaurar la terra per sembrar l'estivada al mes següent (melons, síndries, patates, carbassons, monyacós, cigrons, guixes, escarxofes, tomàquets i eventualment, raïm). A aquesta tercera llaurada la denominaven traçar. Per Pasqua, en acabar de traçar, feien les primeres formatjades i com que hi havia més estona de sol, descansaven de llaurar i feien la bereneta. Des de mitjan Abril fins al mes de Maig, binaven, feina que consistia en tornar a llaurar, ara en sentit perpendicular a la darrera llaurada, per tal que la terra quedés més remoguda. Se celebrava la festa de Sant Isidre, quan es feien les toses i també feien un convit. Dia vint-i-cinc era el dia que acabaven “es cinc mesos” i havien d'haver acabat de llaurar i preparar-se pel mes de segar.

El mes de segar era l'època amb més feina i possiblement la més dura, juntament amb les altres feines que coincidien amb l'estiu. També era l'època que hi havia més gent al lloc, ja que com que hi havia grans extensions per a segar i es tractava d'una feina que havien de fer en el menor temps possible (quan el blat esta sec si no es sega tot d'una, es fa malbé), els llocs solien llogar segadors. En solien llogar un o dos, del vint-i-cinc de Maig fins a Sant Pere (vint-i-nou de Juny), però en els llocs de la tramuntana de Ciutadella, considerablement més extensos (Ses Troqueries, per exemple), en podien arribar a llogar una desena. Com molts dels informants expliquen: “pagaven un bon jornal i feien moltes hores”. Generalment, els segadors solien ser homes que durant la resta de l'any es guanyaven la vida replegant llenya per la

marina, paredant, com a carboners o fins i tot com a sabaters. Durant el mes de Juny, amo, fills, missatges i segadors treballaven, acotats i amb el falçó, de sol a sol fins a Sant Joan. Una vegada van arribar les màquines de segar (a partir dels anys cinquanta del segle passat), estirades per la bèstia i que estalviaven i facilitaven molt la feina, el nombre de segadors i la duresa de la feina va disminuir considerablement. Després de segar, feien una darrera passada pel sementer per tal de replegar les espigues que haguessin pogut caure, feina que s'anomenava espigolar. Aquesta tasca, desenvolupada principalment per dones i en ocasions, per dones de poble (a vegades, el pagès deixava que la gent del poble anés a recollir espigues per a fer-se un poc de pa), crearà un interessant estadi per a la manifestació musical de les dones en context de feina. Però d'això ja en parlaré més endavant.

I com diu la dita, si “p'es Juny, sa falç en es puny”, “p'es Juliol, ses garbes dalt s'era i es bous en es sol”: quan havien recollit tots els cavallons, tocava batre, feina que durava fins entrat el mes d'Agost. Per batre el lloc es buidava de segadors i quedaven els familiars i els missatges. En la feina, que consistia en fer girar el bestiar (que normalment duia cucales) damunt s'era perquè aquest trepitgés les espigues i després poguessin separar el gra de la palla, hi participaven al manco tres homes: Un, que regia les colles de besties (collades i agafades amb una corda) des del mig de l'era i altres dos o tres homes que, amb pales i forques, giraven la palla perquè quedés tota ben batuda. Degut a la desigualtat d'esforç que requerien les tasques, els homes s'anaven tornant en els seus papers. Mentrestant, el bestiar batia a pota o ajudat per un batedor de fusta, de pedra o de ferro que estirava una d'elles, normalment un cavall o un “matxo”. Amb la tecnificació agrària, va arribar la màquina de batre i el funcionament d'aquesta feina va mutar de forma radical.

Quan havien acabat de batre, recollien tot el gra i feien les mesurades, una altra festa camperola, en la que també hi prenia part el senyor. Es comptava el gra obtingut i se n'hi donava una part. Normalment feien meitat per cadascú, però abans del primer terç del segle XX, el senyor emprava el contracte del delme, que consistia en fer deu parts de la collita, de les quals sis se les quedava el senyor i quatre eren pel pagès. La resta del mes d'Agost, s'acabava de fer feina d'estivada (regar, cavar i collir) i es portaven a terme

diverses tasques per a preparar el lloc per a tot l'any: recollir fusta, eixermar i espedregar. Amb “ses aigos”, les primeres plogudes que solien ser per Sant Bartomeu, es tornava a llaurar (per a llevar possibles arrels i fulles de trèbol que haguéssin pogut reviscolar) i es sembrava gra de bestiar. I una vegada acabades aquestes feines, tornava a començar el “Santmiquelnadal” i amb ell, el cicle vital de la pagesia.

És important tenir en compte aquests factors contextuals, ja que escoltant el testimoni dels meus informants, aquest cicle és part fonamental dels seus records i de les narratives que empren per a parlar d'aquella època: de l'explicació subjectiva que li donen en la seva memòria. A part d'aquest cicle vital, altres factors de caire històric són imprescindibles per a entendre el testimoni d'aquests homes i dones. Podríem citar-ne tres de prou importants: la guerra civil, que no va afectar tant al camp com als nuclis urbans, va portar pobresa i precarietat i pel que sembla, un nou caire a les relacions entre pagès i senyor. Els horrors i les incerteses de la guerra i l'aturada per a fer el servei militar són un punt d'inflexió per a la majoria d'entrevistats majors de vuitanta anys. En major grau, la mecanització del camp és un lloc comú en els parlaments dels entrevistats. Amb sentiments contradictoris, veuen com per pragmatisme van acceptar un dels primers factors pels quals el camp va començar a quedar paulatinament despoblat de persones i de bestiar. Però sens dubte, el fet històric que més ha repercutit en l'evolució del camp i dels seus protagonistes, va ser el boom turístic dels anys seixantes i setantes, el que ells en diuen “es progrés”. Aquesta (juntament amb l'entrada de productes alimentaris industrials), són les causes principals de l'abandó del camp, ja que als mateixos camperols, els va començar a sortir més rentable anar-se'n a treballar de manobre, de cambrer o simplement, “emigrar” als nuclis urbans.

D'aquesta manera, amb l'èxode de la pagesia, tota l'activitat musical que només aquelles coordenades espai-temps feien possibles, es va anar extingint, canviant de repertori o passant a altres contextos i adoptant altres funcions.

6.2 Un problema terminològic

Com he explicat en el capítol cinquè, un dels trets fonamentals de la cultura camperola era la diversitat del seu repertori. Molts dels meus informants no feien distincions entre les tonades de feina, els fandangos o les ranxeres, sinó que englobaven totes aquestes músiques dins un mateix sac ideològic, encara que aquestes desenvolupessin altres funcions i ocupessin contextos socials diferents. És veritat que han estat moltes les músiques que han sortit al llarg de les converses mantingudes amb els informants, però les que més m'interessen per a aquest estudi són les que Jaume Ayats anomena cançons breus o corrandes: Cants de solista, breus i generalment melismàtics que a Menorca es corresponen amb les tonades de feina (de les quals només n'hem pogut enregistrar una) i amb la reinterpretació del fandango en situacions de feina de la pagesia. En diferents punts de la geografia catalana, aquestes cançons breus també reben els noms de cançons de treball, de treballada, de feines del camp, follies tonades de batre, de llaurar, etc. Aquesta diversitat terminològica la trobem també en el vocabulari tècnic referit a la pròpia música, a les qualitats del so i a altres aspectes. És per això que crec oportú dedicar un apartat per a definir el marc terminològic en el que ens mourem.

Primerament, hem de parlar dels termes que s'empraven per a designar text i melodia. Al camp de Menorca, parlar d'una "cançó" era referir-se a un text versificat d'entre quatre i sis versos, sense cap referència a la melodia que l'acompanyava. De fet, una mateixa cançó, o sigui, un mateix text solia ser interpretat amb diverses melodies, sobretot amb el ressorgiment dels repertoris de fandango i jota. Les cançons solien estar formades per versos heptasíl·labs amb rima *abba* o excepcionalment *abab*:

“Jo llaurava amb en Vermell
I amb en banya-revoltada
I feia més bona arada
Que l'amo amb es seu parell”

Aquestes cançons es podien recitar i es cantaven amb qualsevol tonada de feina, però també amb les diferents tonades del fandango i de les jotes, repetint un o dos mots respectivament. També hi havia noms més precisos per a

matitzar si un d'aquests textos era de quatre o de sis versos. A les “cançons” de quatre versos, que són les que es cantaven amb la tonada de feina que vam escoltar, també se les denominava “quartetes” o “cançons botxetes”: al pròleg del seu recull folklòric, Andreu Ferrer parla sobre les “cançonetes de quatre o cinc mots (versos), que el poble menorquí canta amb la denominació de cançons botxetes (...) són els elements folklòrics que abunden més; (...) Si anam pel camp, de per totes parts se senten els cants dels llauradors, segadors i altres terrassans que obliden la feixuguesa de la feina i adormen el cansament de llur cos amb hermoses i variades tonades que inclouen una cançoneta”. D'altra banda, els informants es referien a una “glosa” o a una “poesia” si la cançó tenia sis o vuit versos.

En comptes de versos, hauríem de parlar de “mots”, ja que aquesta era la paraula amb la qual anomenaven cadascuna de les frases de la cançó. Aquest terme, que fa extensible el significat de la paraula sola a tot un vers, és més comprensible aplicat als glosadors, ja que a hora de glosar, una idea, una paraula, sol ser la que fa néixer i dona forma a la resta del mot. Igualment però, referit a les tonades de feina és especialment indicador de com emprant poques paraules, amb pocs elements, s'establia una significació tan gran entre aquests textos i la realitat dels seus cantors.

Pel que fa a la melodia, l'estructura melodicorítmica amb la que es podia interpretar qualsevol de les cançons es denominava “tonada”. Aquest terme es podia referir tant a la veu humana, com a un instrument (és correcte dir “una tonada de guitarra”) i per a definir el mateix concepte també es podien emprar els termes “to”, “entonació” (accepció que en ocasions també fa referència a l'interpretació o comporta un element que ens hi remet) o “cant”. Aquesta darrera denominació, no era tan emprada pels entrevistats (tot i que en coneixien l'existència) com pels folkloristes a l'hora de donar nom a aquestes manifestacions, suposem que pel seu registre més elevat⁴¹.

Les característiques de la veu també es calibraven amb adjectius completament diferents dels que en l'àmbit musical podríem emprar avui dia.

41 Veure FERRER, A. (1981) *Cançonetes menorquines*. Menorca: Edicions Nura. p. 174 i CAMPS I MERCADAL, F. (2007) *Folklore menorquí de la pagesia. Tom I*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 4). p. 13.

Tenir una “veu prima” volia dir cantar agut i amb intensitat i per contra, qui tenia una “veu gruixada”, “fosca” o “apagada”, cantava en una tessitura més greu i el seu timbre no era tan brillant. Més endavant, amb el paradigma estètic de músiques com la opereta, la Sarsuela o la música acadèmica, la idea de “veu plena” va substituir en un context folkloritzat aquelles concepcions primerenques per a designar el nou model de veu, una veu masculina i potent, amb semblances a la veu impostada de la tradició acadèmica europea.

6.3 Cantar fent feina, cantar en la festa i cantar en situacions híbrides

Abans de començar a destriar les diferents tipologies de tonades, crec que és precís separar les manifestacions musicals en tres àmbits, tres contextos en els quals, la utilització de la música i la pròpia fesomia de la interpretació mostraven trets prou particulars. Diferenciarem entre situacions de feina, situacions de festa i situacions híbrides.

En les primeres, el cant responia a la finalitat d'animar als segadors, i d'acompassar la feina (aprofitant i suavitzant així l'esforç), en el cas del segar, i a la d'entretenir als homes i regular la velocitat del trot del bestiar (que anava amb cucales), en el cas del batre. A diferència del que passava a Mallorca i segons el que em van explicar els informants, per a llaurar no se solia cantar ja que, segons ells, era una feina molt feixuga i el cant hauria pertorbat la concentració de les bèsties. No obstant, sembla ser que abans del segle XX, i en alguns punts concrets en el primer terç del segle passat, si que s'hi havia cantat. Cantar per a segar tampoc era un fet generalitzat, però n'he trobat molta més constància, almenys abans de l'arribada de les màquines de segar. Amb aquestes, la feina de segar es va tornar molt més bona de fer i no es van haver de menester tants homes per a portar-la a terme. A més, la qualitat del cant amb la sincronia en els moviments de la feina ja va deixar de tenir sentit. En tot cas al camp menorquí, en la feina de segar, no trobem el mateix cant d'estructura responsorial que trobem a Mallorca. Per a segar cantava, com a mínim, l'amo i el fill, però generalment cantava tothom. El cant era com un joc, que requeria als homes estar atents per quan els hi toqués el torn. Cantaven una cançó (un text versificat de quatre mots) per hom i ho feien per torns, de

forma que quan un cantava, el del costat l'havia de respondre. Com que per a segar, els homes es col·locaven fent una "horda" (una fila d'homes un al costat de l'altre), el cant anava passant d'un costat a l'altre de l'horda i incentivava el treball i la concentració dels segadors.

Però sens dubte, la feina en la que es cantava més era la de batre, una feina no tant feixuga com les altres (tot i que tampoc era massa aguantador regir les bèsties dalt l'era davall l'agressiu sol del mes de Juliol) i en la que a part de fer passar el temps de forma més amena, es tenia plena consciència que el cant feia que les bèsties fessin millor la feina, donant una cadència determinada al seu trot. El cant a més, s'estenia a les estones que seguien la feina, per a celebrar que aquesta havia acabat, en el que anomeno situacions híbrides. Per a batre, l'home que regia les bèsties des del mig de l'era era el que cantava i ho feia durant tota l'estona (una mitja hora generalment) que li tocava voltar la corda. Per contra, els altres dos o tres homes que giraven la palla amb una forca, no cantaven, sinó que cridaven ordres per a animar les bèsties ("Volta, volta!", "Ala petits!", "Ala vés!", o "Ara va bé!") i no cantaven fins que els tocava canviar de tasca i passar al mig. Aquest fet fa que mitjançant el cant, puguem notar la jerarquia en el treball ja que aquesta jerarquia es tradueix en la jerarquia que la manifestació musical adopta: Qui cantava era qui feia la feina principal i els altres, creaven amb els seus crits, un coixí sonor que servia de teló de fons (i per tant, d'element subordinat) per al cant solista. Un informant ens va comentar que quan encara cantaven per a llaurar, qui cantava era qui sembrava, qui tirava les llavors. De la mateixa manera, per a collir ametlles l'estructura del cant també responia a la jerarquia en el treball: mentre uns (generalment homes) picaven l'ametller amb garrots perquè caïessin les ametlles, els altres acotats, replegaven les ametlles que havien caigut a terra i les posaven dins sacs. En aquest cas, qui cantava era evidentment qui picava l'ametller, aprofitant també la seva posició molt més còmoda pel cant. En molts llocs, aquesta jerarquia es presentava de tal manera, que en feines com segar, només cantaven l'amo o el fill. Podem comprovar així fins quin punt, les estructures sonores que formen la música estan humana, social i culturalment construïdes.

Aquestes eren les feines més cantades, però també hem trobat que es cantava per a munyir (per a calmar l'animal i que donés més llet), per a l'esmentada de collir ametlles (per a distreure's ja que no era una feina extremadament feixuga) i per a espigolar (amb una funció molt semblant a la dels segadors), una feina portada a terme generalment per dones (moltes vingudes del poble) que feien una passada pel camp segat, a la recerca d'espigues que haguessin pogut caure als segadors. A diferència del que passava a l'illa veïna, tampoc es cantava per a tondre i per a veremar, qüestió que suposo, respon al fet que a Menorca no hi ha tantes parres com a Mallorca o més bé, no n'hi ha en extensions suficientment grans com per fer d'aquesta feina, un escenari per a la manifestació musical.

Pel que fa a les situacions de festa, aquesta és la denominació que empraré per a referir-me a vetlades, balls, serenades i festes camperoles (com les porquetjades) en les quals la música i la dansa s'empraven en un context d'entreteniment i esbarjo. Tot i que en ambdues situacions hi ha un fort component de socialització (ja sigui per a cohesionar el grup de treball en una o per a socialitzar amb joves dels llocs del voltant en l'altra) en la funció que acaba acomplint el fet musical, la utilització conscient de la música per a obtenir resultats diversos fa que sigui necessari crear una categoria diferent per a parlar de les músiques que sonaven en aquell àmbit. Val a dir que aquest tipus de celebracions, eren els moments més "conscientment musicals" (moments en els quals realment es tenia la consciència de fer música i no pas com en el cas del cant de feina, una activitat que no gaudia de tant reconeixement, per ser tan comú i quotidiana) de la pagesia. Se solia interpretar música de ball, repertori de fandango i jota (però també valsos i posteriorment músiques més modernes que anaven arribant, com les ranxeres), per part d'uns sonadors que eren amics o contractats i que per tant, tenien una formació musical (a l'hora de sonar un instrument) que no tenia tothom, cosa que no passava amb els cants de feina que situaven tothom en el mateix nivell.

Per últim i sobreposant-se a aquestes dues categories però constituint-ne al cap davall una de ben diferent, podem destriar les situacions híbrides,

aquelles situacions com els viatges d'anada i tornada al sementer, l'estona que aturaven de llaurar per a fer la bereneta, els fosquets dalt l'era en haver acabat de batre o el final del dia al lloc, que no eren exactament situacions de festa tot i el seu caire relaxat, així com tampoc ho eren de feina, encara que moltes vegades fossin conseqüència d'aquesta. En aquest context, la relaxació després de la jornada condicionava la interpretació dels cantadors i a part de glosar se solia cantar, com en les situacions de festa, repertori de fandango i jota, cantat segons els informants "d'una forma més alegre". Igual que en les situacions de festa, les músiques populars més modernes es van acabar adaptant al nou context. Es cantava sobre la feina feta i donant gràcies per haver acabat. Igual que en la feina, en aquest context també s'improvisava i es cantava per torns (sobretot en el viatge d'anada i de tornada cap al lloc), normalment entrant en el joc de la competició amb els companys i tractant temes amorosos en major mesura.

Una vegada acotades les situacions en les que la gent del camp es manifestava musicalment, podem endinsar-nos en el nostre objecte d'estudi, el cant en les situacions de feina.

6.4 Feines i tonades

Sembla ser que en tot el segle XX no es coneix cap tonada exclusiva de cap feina en concret, i que la tonada de feina que hem trobat s'emprava tant per a segar, com per a batre o per a espigolar, per les quals de cada vegada més i ja des de principis de segle, també es van passar a emprar el fandango i la jota (tot i que amb una particular entonació, condicionada per l'aprenentatge oral i pel moviment de la feina). No obstant, tot fa suposar, i les fonts així ho indiquen, que en l'època de la revifada d'aquestes músiques hi havia unes quantes tonades de feina diferents i que al manco, les feines de segar, de batre i de munyir -aquesta última tenia una tonada única i molt popular- en tenien com a mínim una d'assignada exclusivament que anava baratant segons el lloc d'aprenentatge dels seus cantors i la seva situació geogràfica. Aquestes diferències d'interpretació és poden escoltar en el cd il·lustratiu, sobretot en les

tonades de fandango, si comparem les interpretacions en les pistes 15, 16 i 17, de la cançó “Cavallet quan eres jove”.

Si donem una ullada a les fonts, trobem unes quantes tonades que, tot i que presenten molts paral·lelismes amb la tonada de feina que hem enregistrat, no s'hi adequen exactament. Així, com comentaré en l'apartat referent a les fonts, podríem parlar de quatre tonades de feina que d'alguna manera reuneixen moltes de les característiques que presenta la nostra tonada, i d'una que, si bé no és de la mateixa tipologia, s'emprava per a fer feina i ofereix uns trets prou particulars com per a poder-la diferenciar del fandango i de les tonades de feina. Per la seva banda, molts dels nostres informants no recorden aquestes tonades, però troben comprensible aquesta varietat, tenint en compte que segons un d'ells explicava “sa feina mateixa ja te diu com ha de ser sa tonada (...) ha d'anar en es seu ritme”. Així, una tonada de segar havia d'anar sincronitzada amb els moviments de la feina i una de batre havia d'activar les bísties i, en paraules d'un altre dels informants, “anar bé amb el seu trot”. La tonada d'espigolar era més ràpida, així com més ràpida i lleugera era la feina, i la tonada de munyir era lenta i pausada, perquè el que es buscava era serenar l'animal i pausats eren també els moviments de la feina.

En el cas de les tonades de fandango i jota (que primer s'empraven en feines menors i més tard es van mesclar i van anar substituint les tonades de feina en les situacions de treball del cicle de cereals), la interpretació de la tonada també estava sotmesa a la finalitat del cant i al context en que es produïa, a part d'estar modelada rítmica i melòdicament pel moviment de la feina i per suposat, per l'aprenentatge. Per exemple, si s'emprava la mateixa tonada per a diferents feines, per a munyir es cantava d'una forma molt més “relaxada” (tant en els intervals melòdics de la tonada, que eren menors, com en la potència que s'imprimia a la veu) que per a batre, quan s'executava amb major intensitat i cridant i donant ordres a la bèstia. Per contra, si la mateixa tonada de fandango es cantava en una vetlada, el cantador l'interpretaria amb un tempo més accelerat i mesurat amb la pulsació dels instruments i segons en quin context hagués après a cantar, la tonada traçaria més clarament els graus de l'escala tonal (en el cas d'haver-la après en un context urbà o folkloritzat) o es preocuparia més per a projectar una veu potent. Per altra banda, en tornar

del lloc, quan la vergonya s'aixuplogava en la negra nit, els cantadors es preocuparien més de cantar fort per a fer-se sentir fins i tot en els llocs veïns. En qualsevol dels casos, si el cantor camperol havia apres la tonada d'un familiar o fora del context urbà, aquella tonada no seria exactament igual a la tonada original del fandango o de la jota, sinó que presentaria substancials diferències rítmiques i melòdiques i una similitud amb les tonades de feina en la forma d'interpretar-les (de forma més intensa i no tant acurada rítmica i melòdicament), degut a l'influència de l'estètica del cant tradicional de la pagesia. Aquest fet queda pal·lès si escoltem les interpretacions del cd que acompanya aquest treball. Si ens fixem amb l'estil de conduir la veu en el fandango "Jo llaurava amb en Vermell" en les pistes 18 i 19 i les comparem amb la interpretació de la pista 20, veurem que aquesta última és molt menys definida melòdicament i que canta fent embrenzides, cosa que recorda el moviment i l'esforç de la feina.

Si tenim en compte aquests matisos interpretatius, trobem que podem diferenciar entre les tonades exclusives de fer feina (la tonada de feina que vam trobar, les tonades aparegudes en les diverses fonts i les suposades tonades de feina exclusives de segar i de munyir) i les tonades compartides, la de fandango i la jota. No obstant, hem de tenir clar que aquesta és una classificació que fem per a facilitar l'estudi i la comprensió del fenomen, però que en cap cas era a la ment dels nostres informants: com a fet musical, concebien tot el material com a una unitat. Aquest fet queda exemplificat en les paraules d'un dels nostres entrevistats: "Ara a lo millor ho veig més separat, però abans per jo era tot lo mateix, (...) no distingia entre ses tonades que cantàvem en sa feina i ses de ses bulles o ses serenades".

Si haguéssim d'atribuir aquestes tonades a zones concretes, podríem dir pel que hem esbrinat en el treball de camp i referint-nos al període entre mitjans del segle XIX i el primer terç del segle XX, que la tonada de feina es cantava en les zones rurals de Migjorn, Es Mercadal (en la part de Les Planes), Alaior, Ferreries (as Migjornet) i a la tramuntana de Ciutadella. Creiem que en les zones rurals del llevant menorquí, aquestes tonades haurien pogut esvaïr-

se abans degut a l'influència urbana: "l'eclosió militar i comercial de Maó en el segle XVIII implica la proliferació de vinyes i horts i la desaparició dels llocs periurbans com Lluçmaçanes, Mussuptà o Binifadet. (...) aquests procés cap al minifundisme no afectà més que la perifèria maonesa i, en certa manera, l'alaïorenca"⁴².

6.5 Característiques musicals

A partir de la tonada de feina que vam enregistrar en el treball de camp, podríem traçar uns trets formals significatius que, tenint en compte també el material trobat en les fonts escrites, serien comuns a la majoria de tonades de feina. Com ja he comentat, les tonades de feina es cantaven individualment i de forma repetitiva. En el context de la feina de batre, aquesta tonada estava secundada pels crits que els homes que giraven la palla dedicaven a les bèsties. Aquests crits, que servien de coixí sonor i ajudaven a ocupar l'espai no només física sinó també sonorament, no són exclusius d'aquestes manifestacions. En la música flamenca, s'empra el terme "jalear" per a designar el paper dels acompanyats que animen i acompanyen ja sigui picant de mans o cridant posats i expressions referides a les interpretacions principals i creen així una espècie de teló de fons sonor. És molt significatiu però, que els "jaleos" flamencs anessin destinats a intervencions d'altres cantants o sonadors i que els crits dels cantors de tonades anessin dirigits a les bèsties, que eren les vertaderes protagonistes de la feina.

La repetició incessant de la tonada seguint el moviment de la feina, fa que l'estructura d'aquesta sigui lliure, no mesurada per una pulsació constant sinó sincronitzat amb la cadència del treball. De la mateixa manera, una tonada de fandango o jota, cantada en el context de feina per algú que l'havia apresada en aquell mateix context, adoptaria en bona part la forma no mesurada de les tonades de feina.

L'estructura del text, actuava com a patró mnemotècnic bàsic, a partir del qual cada cantor tenia un marge per a la creativitat, tant melòdica com textual. En el

42 VVAA (1999) *Enciclopèdia de Menorca* tom. XIV, Antropologia I. Ciutadella: Obra Cultural de Menorca. p. 91

cas de la melodia, es respectaven unes síl·labes principals i els acabaments i els finals de mot i a partir d'aquí, cadascú “reflectia la seva personalitat” en les diferents variacions respecte al model. Tot i aquest marge de creativitat, les tonades de feina de Menorca no presenten una tipologia de cant tan melismàtica com les mallorquines. De fet, mentre que moltes tonades de Mallorca comencen el mot de forma més sil·làbica i es tornen melismàtiques a la segona part del mot, en el cas menorquí aquestes són majoritàriament sil·làbiques i el que trobem a la segona part del mot són més bé elaboracions fonètiques (allargaments i projeccions de la veu), vibrats, cops de gola, petits iòdels i altres matisos melòdics. Val a dir també, que aquests matisos en el cant no es presenten mai de la mateixa manera i són part del treball creatiu de cada cantant, que en la utilització dels diferents elements, mostrarà fins quin punt és bon cantador. Un altre element característic i que tot d'una crida l'atenció de l'oient i és l'allargament de l'última síl·laba del mot, que a més, acaba o amb un cop de gola, o amb el més característic *glissando* descendent, que els mateixos cantors atribueixen al moviment corporal de la feina: “l'allargada que té la tonada la devien fer quan s'alçaven o quan s'acotaven, per agafar alè”. A més, les tonades es cantaven amb un timbre prou particular pel que estem acostumats a sentir, un timbre potent, punyent i incisiu, que s'escapava dels models contemplats per la tradició musical acadèmica europea de la qual, ara ja si, som hereus.

La melodia no sobrepassa l'àmbit d'una quarta, tot i que donant un cop d'ull a les fonts, trobem tonades que arriben a una cinquena o fins i tot a una setena. Com a Mallorca, també trobem que en aquesta melodia hi ha graus de l'escala que es presenten com a fixes, breus o de relació sil·làbica i altres poden quedar desplaçats com a graus “volants” o ser objecte dels esmentats gestos melòdics. En el cas de ser graus desplaçats, trobem aquest efecte en el segon grau i l'interval respecte a la nota del grau és inferior a un semitò, cosa que augmenta l'esmentada sensació “orientalisme” de les tonades. Ho podem veure en les interpretacions de la tonada de feina amb la cançó “Bon arbre és es garrover” en les pistes 6 i 7 del cd..

Troblem també que el primer mot acaba en el tercer grau. El segon acaba en el segon grau i com he dit la seva afinació mai és exactament igual, sinó que es

mou en una diferència inferior a un semitò. Els mots tercer i quart acaben en el to fonamental.

Les síl·labes “Ai!” i “Ou”, que apareixen amb freqüència en les tonades de Mallorca moltes vegades com a onomatopeies dirigides a la bèstia i destinades a l'elaboració melismàtica, no apareixen en les tonades a Menorca. Pel que fa a la segona, els nostres informants no en tenien cap constància. La primera, aquest “Ai!”, la trobem com a característica de la tonada de fandango de Ciutadella, al principi del darrer mot, el mot de repetició, però sense aparença melismàtica, sinó com una nota aguda i intensa que enllaça amb la repetició i té intenció estètica i interpretativa. Com em va comentar un dels entrevistats parlant de la manera de cantar el fandango, “s'Ai! l'han de fer, perquè dona força, ajuda a fer tremolar es mot i sempre cau bé en es mot. És polit de sentir”. Aquest mateix “ai” és el que se sent en les pistes 15, 19 i 23. Nogensmenys, si donem una ullada més detinguda a les fonts veurem que potser si que antigament es van emprar aquests recursos. En la següent cançó transcrita per Francesc camps i Mercadal trobem la repetició de la síl·laba “Ou” després de cada dos mots, davall una figura rítmica que, com veurem en el següent apartat, bé podria referir-se a un melisme:

“Que et recordes s'any passat
com jo i tu anàvem a llenya,
i ara ou, ou, ou, ou
a s'uiastre socorrat
cantàvem la malaguenya,
i ara ou, ou, ou, ou”⁴³

Posteriorment, Deseado Mercadal transcriu la mateixa tonada però a l'hora d'escriure la cançó, en comptes de la síl·laba “Ou” veiem que empra la síl·laba “Yu”⁴⁴. Mercadal assegura haver recollit la cançó a partir d'un text d'Andreu Ferrer, que la va transcriure cap al 1911 o 1912. Podria ser doncs, que la utilització d'onomatopeies per a l'elaboració melismàtica s'anés extingint abans i tot d'aquelles dates. Abans i tot que Camps i Mercadal transcrivís per primera

43 CAMPS I MERCADAL, F. (1987) *Cançons populars menorquines*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 7) p. 13

44 MERCADAL BAGUR, D. (1979) *El Folklore musical de Menorca* Palma: Sa Nostra. p. 174

vegada la tonada: el fet mateix de recollir una cançó o una tonada, ja evidencia una consciència de que allò s'estava perdent i una necessitat de preservació.

Pel que fa a l'afinació, els cantors interpretaven la tonada sempre afinant en el mateix grau, cosa que podem veure exemplificada en el cd, en les tonades cantades per un mateix cantor. Aquesta qüestió respon al fet de repetir una feina de forma reiterativa durant un període de l'any: així com, a base de repetir i repetir els moviments de la feina, aquests quedaven interioritzats en els treballadors i es reproduïen de forma gairebé mecànica, la nota fonamental de la tonada, la vibració corporal, era memoritzada pels cantors, que buscaven la vibració que els anava bé amb la posició corporal i amb el moviment de la feina i la interioritzaven com a part de la mateixa feina. Per això els cantors sempre cantaven en la mateixa afinació. Si donem un cop d'ull al capítol dedicat a l'anàlisi de les fonts, veurem que moltes de les tonades, especialment les que més s'assemblen a la tonada de feina que vam enregistrar, estan escrites en fa major (amb el si bemoll a la clau), cosa que lluny de constituir una convenció etnomusicològica sobre la transcripció de tonades, ens aporta una bona prova sobre aquest grau fixe d'afinació, corresponent amb el moviment i amb la vibració corporal.

Tenint en compte la relació entre música i gestos (i corporalitat), val a dir que estar en posició i recordar els moviments de la feina, feia recordar millor les tonades a alguns informants. Baltasar Samper ja apuntava en els anys vint que “els pagesos mallorquins la senten tan naturalment aquesta relació, que no sabrien considerar el cant com una cosa estranya a la feina (...) sinó que per a ells és quelcom de consubstancial amb la mateixa feina”⁴⁵. Com he comentat, aquest fet està íntimament lligat en el component de corporalitat que rau en la constitució de les tonades. Recordem la devallada en *glissando* dels finals de mot de la tonada, que atribuïem al moviment d'alçar-se o acotar-se per a segar. Recordem també la sensació de llibertat rítmica que les tonades adquireixen a la nostra oïda acostumada a la pulsació regular, cadències que anaven

45 Per a més informació vegeu les conclusions de la recerca feta a Mallorca per Jaume Ayats i el seu grup de recerca a AYATS, J. ; SUREDA, A.M. ; VICENS, J. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca. p. 12

sincronitzades amb el moviment de la feina en qüestió. Certament, el moviment i les postures corporals condicionaven la interpretació. Els informants m'ho van explicar de forma molt gràfica: un d'ells em comentava que “es balanceig de sa feina anava bé amb es cant”. Un altre m'explicava que una vegada havien arribat al sementer i s'havien posat en situació, les cançons i les tonades venien soles, com podia passar amb les gloses en un glosat. És difícil a vegades fer una glosa fora de situació. En canvi enmig d'un glosat, quan algú acaba de fer una glosa que segurament va dedicada a algun dels presents i quan segurament fa una bona estona que es repeteix la feina mental de l'improvissació, improvisar una glosa resulta molt més “normal”. De la mateixa manera, deia, “allò -les tonades i les cançons- venia tot sol, (...) un es trobava més amb sa feina i ses tonades començaven a sonar amb es moviment i es ritme de sa feina”. En el cas de munyir, com ens comentava un dels informants: “munyiem i cantavem fluixet, en es ritme de ses mamelles”.

Igualment, el cant també condicionava la feina -els moviments corporals- que s'estava fent. Com matisava un dels cantors, “per a batre cantàvem (...) i així no passàvem tanta pena”, al·ludint al fet que cantar alleugeria el pes de la feina i la duresa d'estar llargues estones exposat al sol. Cantar era també un indicador de la destresa del treballador. Qui podia cantar i podia cantar bé, amb destresa, veia aquella destresa corresposta amb la seva manera de treballar. Dit amb altres paraules, qui no anava massa fluït amb la feina no podia -no sabia- entretenir-se a cantar i aquell que era destre en l'art de segar, o de regir les bèsties, aprofitava per a cantar, activitat amb la qual a més, acompassava els seus esforços, fent retre més la feina i al mateix temps, sincronitzava el seu rellotge biològic amb el de la música i per això, el temps li passava més ràpid. En relació a aquest fet, un segador em confessava el següent: “jo mai he estat massa cantador: es segar era molt feixuc i no era lo mateix que cantar dalt s'era. (...) Jo no se com podien cantar, així, arrufats. Però mira, cantaven”.

Ramón Pelinsky aporta una interessant reflexió sobre l'element corporal intrínsec en la música⁴⁶. L'autor ens comenta que aprendre a sonar un

46 PELINSKY, R. (2005) “Corporeidad y experiencia musical” a Revista transcultural de Música <http://www.sibetrans.com/trans/> <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm> (consultada el 2-IX-08)

instrument, “musicar”, ballar, improvisar, dirigir i escoltar, són pràctiques en les que els processos cognitius en els que les capacitats corporals estan constitutivament implicades juguen un paper important. Pelinsky diu que en les pràctiques musicals, la nostra percepció actua de forma no conscient (“prerracionalidad y preconceptualidad”) en la formació d'hàbits motors, esquemes corporals d'acció i imatges auditives. Seguint amb aquesta perspectiva corporal sobre la nostra capacitat de comprensió i d'acció, l'autor introdueix el concepte de corporitat i el compara al de corporalitat. Per ell, corporalitat es refereix al cos biològic, com una estructura buida i mecànica accionada pels estímuls cerebrals. Amb el concepte de corporitat, es refereix al “cos viscut”, no com una caixa buida, sinó com un mecanisme amb memòria. Aquesta memòria (a partir de la qual efectuem els nostres moviments, les nostres posicions) prové de l'experiència i per tant dota de contingut l'estructura corporal buida des de l'inconscient, un inconscient en el que, en el nostre cas, també hi entra en joc la música. La corporitat desenvolupa un paper decisiu en la producció de significats musicals primordialment viscuts en l'experiència musical subjectiva oberta a l'entorn social i natural. I si inconscient és la nostra adquisició de postures i moviments, inconscientment inseparable é l'atribució a aquest moviments, d'unes músiques concretes i anant més enllà, d'unes “postures vocals” concretes. Amb tot, l'aprenentatge d'una feina anirà estretament lligada a l'aprenentatge d'un repertori concret i a una forma ben particular de cantar aquest repertori. Qui és bon cantador, serà bon treballador -i segurament, serà també bon ballador- i a l'inversa.

Tanta és la relació que guarden cant i moviment, que de la mateixa manera que una cançó ens pot recordar una situació concreta que en el nostre ideari, tinguem identificada amb la aquesta, el moviment de la feina és com una palanca que acciona els records de les tonades i les cançons. Això es fa evident en les paraules d'un segador, que m'explicava que “no és que sabés moltes tonades, (...) simplement quan estava en sa situació, me sortia i ja està. (...) Es mateix moviment te feia recordar sa cançó quan normalment no te'n recordaves, ben igual que quan qualcú conta un acudit i tu comences a recordar-ne d'altres”.

Aquesta qualitat no era exclusiva a l'àmbit rural, sinó que també la trobem en els nuclis urbans. Si al camp cantaven a la vegada que feien la falçada, que feien voltar les bèsties, o com ens va comentar molt gràficament un informant: “en es ritme des xisclet de sa roda des carro i ses trepitjades de sa bístia (...) damunt açò cantàvem”, a la vila les filadores que filaven i cantaven al ritme que imprimien cada vegada que trepitjaven el pedal de la màquina, els sabaters a la vegada que picaven la pell, els pescadors, etc.

6.6 Anàlisi de les fonts

Ara que he enumerat i explicat les característiques musicals que el nostre exemple de tonada de feina presenta, penso que és interessant aturar-nos a analitzar les fonts que, sobre tonades de feina, trobem en la literatura folklòrica menorquina. Com he explicat en el capítol referit a feines i tonades, tot i que només hem pogut enregistrar una tonada de feina i que alguns dels nostres informants no solament no se'n recordaven d'aquesta, sinó que asseguraven no haver-la sentida mai, no creiem descabellada la idea que hi haguessin altres tonades. Així ens ho comenta bona part del sector de més edat de la nostra mostra de població. Tot i que el fet que no recordessin aquestes tonades pot fer sospitar sobre la veracitat d'aquesta afirmació, la premissa adquireix bastanta més consistència si donem un cop d'ull a les fonts, en les que trobem quatre tonades que podríem qualificar com a tonades de feina i altres tantes, que si bé no responen a les mateixes característiques que aquestes i que la tonada enregistrada, ofereixen prou elements com per a ser diferenciades de les tonades de fandango, ja sigui per qüestions melòdiques o d'interpretació. Les fonts es redueixen a un “Cant de batre” recollit per Francesc d'Albranca, una “Tonada de feinejar” i una “Cançó de batre”, transcrites per Baltasar Samper i Andreu Ferrer en les seves missions de recerca a Menorca el 1927 i altres sis peces incloses en l'inventari folklòric de Deseado Mercadal.

La primera d'elles (figura 1), és el “Cant de Batre” transcrit pel Doctor Camps⁴⁷. La tonada, que abasta l'àmbit d'una cinquena, no té indicació de

47 CAMPS I MERCADAL, F. (1987) *Cançons populars menorquines*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 7) p. 13

tempo, però veiem clarament com els valors s'allarguen en la darrera síl·laba de cada mot.

The image shows a page from a musical score. At the top, it is numbered '- 13 -' and titled 'CANT DE BATRE'. There are two staves of music. The first staff has lyrics underneath: 'Que et recordes s'any passat, com jo i tu anàvem a llenya, a s'hiestre socorrat cantàvem la malaguènyia, ara ou, ou, ou, ou.' The second staff has lyrics: 'Que et recordes s'any passat, com jo i tu anàvem a llenya, a s'hiestre socorrat cantàvem la malaguènyia, ara ou, ou, ou, ou.' Below the staves, the lyrics are repeated in a larger font: 'Que et recordes s'any passat, com jo i tu anàvem a llenya, a s'hiestre socorrat cantàvem la malaguènyia, ara ou, ou, ou, ou.'

Figura 1: Cant de Batre

A falta d'altres símbols per a transcriure els matisos del cant, aquest valor llarg remet probablement als allargaments vocals de la tonada. A més, l'últim compàs presenta un fa4 amb un calderó que se surt totalment de l'àmbit de la tonada i apareix entre un *crescendo* i un *decrescendo*, o sigui, una pujada i una baixada d'intensitat en el darrer grup melòdicorítmic culminat en aquesta nota. Aquest fet, sumat a que en el penúltim compàs la melodia canvia i adopta valors més llargs per a pronunciar les síl·labes "ou, ou, ou", podria fer-nos pensar que ens trobem davant un passatge amb matisos vocals o elaboracions fonètiques. La penúltima nota del sistema, aquest fa4 agut amb el calderó podria significar l'execució d'un iòdel, que la tonada arribés fins a aquesta nota aguda, una nota punyent i interpretada amb intensitat, allargant-la fins a fer-la morir en l'última nota, el fa3, que podria ser un cop sec de gola a l'octava baixa per a concloure el cant. Aquest darrer crit onomatopèic de la tonada, probablement un grau destinat a l'improvisació melòdica, aniria dirigit

decididament a la bèstia per tal d'incentivar el seu trot dalt l'era. L'únic element que divergeix respecte la tonada de feina que teníem com a mostra, és el fet que al començament, la melodia no es mou per graus conjunts com fa aquella, sinó que s'inicia amb uns salts intervàlics de quarta que són prou peculiars per aquest tipus de tonades. No obstant, crec que aquesta peça reuneix les condicions per a pensar que ens trobem davant del que devia ser una tonada de batre que es cantava, però que segurament ja s'estava perdent a finals del segle XIX (quan Albranca va fer aquest recull).

Els següents exemplars els trobem en els reculls de les missions de Baltasar Samper a Menorca el 1927⁴⁸. La primera que hi apareix és una “Cançó de Batre” (figura 2) molt similar al “Cant de Batre” de Francesc Camps i Mercadal, cosa que ens fa pensar en la possibilitat de l'existència d'una tonada de batre que anés variant en la geografia i segons el context d'aprenentatge. Les similituds més significatives respecte la tonada de batre del Doctor Camps són els curiosos intervals de quarta a principi de mot, que a més estan cantats amb la mateixa afinació (o al manco així hi estan transcrites). L'àmbit però, arriba fins a una setena. Els valors també són relativament llargs i s'allarguen més a final de mot, quan a part d'això, veim una coma indicant pausa entre mot i mot, una pausa significativa que no queda ben definida. El tempo és lent, com en les tonades que havíem vist. Per primera vegada trobem una cèl·lula rítmica inusual, la negra amb punt i corxera cosa que fa suposar que aquesta tonada no era tan “gregoriana” com les que Deseado Mercadal va escoltar. Una altra vegada, els valors llargs a final de mot en les síl·labes “nou, nou, nou” i la repetició de sons onomatopeics ens fan pensar en síl·labes llargues de projecció vocal i elaboracions fonètiques destinades a condicionar el rendiment de les bèsties. La cançó va ser anotada a partir dels cants de Miquel Pons, en “Fumeta”, que era fill d'un conrador de Migjorn de qui devia haver après la tonada.

48 MASSOT I MUNTANER, J. *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya* vol. VIII, “Memòries de missions de recerca per J.J. Roma; Joan Amades i Baltasar Samper. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Pàgines 364 i 370.

53. CANÇÓ DE BATRE

Lent

Dalt ses pe-nyes de Sant Bou
hi ha-vi-a du-es mi-lo-ques, a-la
nou, nou, nou; van es-ser hi-es at-

les qui can-ta-ven d'ac-ne nou, a-la
nou, nou, nou

Dalt ses penyes de Sant Bou
hi havia dues miloques,
a la nou, nou, nou.

Van esiet dues allotes
que cantaven s'aire nou.
A la nou, nou, nou.

Cantaire: Miquel Pons, (a) Jaumeta, Migjorn Gran.

Figura 2: Cançó de batre

Per contra, la segona tonada que apareix al treball de Samper i Ferrer a Menorca és una “Tonada de feinejar” la melodia de la qual s'assimila més bé a les de fandango, amb aquests ornaments cada final de mot (figura 3), i amb figures que bé ens podrien recordar aquella tonada (figura 4). L'àmbit de la tonada arriba fins a la setena i Samper a més, anota el següent al final de la transcripció: “Cançons d'espigolar, que s'usaven també feinejant, però que s'han ja perdut. S'anomenaven *cançons de fandango*”. No obstant, tenint en compte aquestes evidències, pertorba el fet que el tempo de la tonada sigui lliure, la llarga pausa (de cinc compassos de 2/4) entre mots i els canvis de compas. La pulsació del fandango és tan constant com el rascat de la guitarra,

i Mascaró, més coneguda com na “Verra”. Tanmateix, sabem que en aquella època Antoni Barber Vidal, “Es Conquet”, ballava fandango a Migjorn i ell mateix es va encarregar d'impulsar aquest ball en les dècades posteriors, cosa que fa dubtar sobre la desconeixença d'aquesta música al poble.

Figura 4: Tonada de Fandango de Ciutadella⁴⁹

L'últim treball en el que trobem transcripcions de tonades de feina és en el compendi folklòric de Deseado Mercadal⁵⁰. La primera d'elles s'anomena “Cançó des cassador” (figura 5) i ens torna a recordar una mica els elements de la tonada de feina que vam enregistrar. De fet, el text emprat -la cançó- és un dels que vam enregistrar amb la tonada de feina (pistes 3 i 4) cosa que ens fa pensar que aquesta podria ser una variant geogràfica o “familiar” de la que figura en el cd que acompanya el treball. Nogensmenys, la tonada de la “Cançó des cassador” té un àmbit de setena i tot i que és totalment sil·làbica i fa les

49 Transcripció original de M^a Antònia Moll a VVAA. Coord AVIÑOÀ, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI “Música popular i tradicional”. Barcelona: Edicions 62. pag. 236

50 MERCADAL BAGUR, D. (1979) *El Folklore musical de Menorca* Palma: Sa Nostra. p. 166-175

allargades de mot que hem vist a totes les tonades, la melodia és extranyament tonal. Bé podria ser que això es degui a una “traducció” de la melodia al sistema tonal per part del transcriptor per a facilitar la seva comprensió i escriptura. De fet, la indicació de tempo de la tonada ens remet al llatí “Ad libitum”, cosa que indica que el temps era lliure, o a l'aire de qui la cantés. La petita nota entre parèntesi que trobem just després de la nota llarga amb la que finalitza el tercer mot, podria indicar un iòdel o un cop de gola. Aquesta tonada va ser cantada per un alaiorenc anomenat Juan Pons (en Joan des Mils), per la qual cosa hem atribuït tonada de feina a aquesta zona en el capítol pertinent, tot i no haver-ne trobat indicis en el treball de camp.



Figura 5: Cançó des cavador

La següent tonada, que Mercadal va obtenir a través del mateix cantor, és la "Cançó des llaurador", que per la melodia, sembla ser una variació de l'arxiconegut fandango "Jo llaurava amb en Vermell" (figura 6). El tempo torna a ser "Ad Libitum" i l'àmbit arriba a una vuitena. Tot i que no és exactament la tonada de fandango, pensem que amb aquesta tonada podria haver passat un cas similar al de la "Tonada de feinejar" recollida per Samper i Ferrer: una tonada que passa de l'àmbit urbà a l'àmbit rural i que canvia molts dels seus trets conservant, això si, l'estructura fonamental. De fet, la captació de la

tonada està datada de 1933, epoca en la qual el procés de transculturació descrit feia temps que s'estava produint.

108 *Cançó des llaurador*

Ad libitum

Jo llau ra en amb en vor mell - - - i amb en dan
 Jo vol dir a es ser ci ya - - - ta es mes de

ya Re vol ta - - - da i fe ia mi llor a ra
 Oba tri se gar - - - pe es ta ra s'om bria can ton - -

da que l'a mo amb es seu pa rull - - - ta
 - an el món no hi ha mes ga - - - ta

Figura 6: Cançó des llaurador

A continuació trobem la “Cançó des Missatge” (figura 7). Com l'anterior, aquesta tonada amb un àmbit d'octava, mostra una melodia que recorda a la tonada de fandango, tot i que no és exactament igual. El tempo torna a ser “Ad libitum” i cada final de mot trobem un calderó sobre una nota llarga exclamant la síl·laba “ah”. Parlariem del mateix perfil que en les peces anteriors.

109 *Cançó des missatge*

ad libitum

d'a mo de Jon Je re ni ah ah! ah ah! jo sa sa

pan xa en es sol ah ah! ah ah! con fi a que si Déu

vol ah ah! ah ah! bo na an ya da ha de te nis ah ah! ah ah!

bo na an ya da ha de te nis ah ah! ah ah!

Figura 7: cançó des missatge

La següent transcripció correspon a una “Cançó d’espigolar”, de melodia bastant tonal i amb uns elements que concorden amb la tipologia de tonada que hem vist (figura 8). El tempo “Moderat” encaixa amb una feina que era menys feixuga i més ràpida i sobten especialment les figures rítmiques inusuals en les tonades de feina, com els tresets o el grup corxera amb punt i semicorxera. La seva variant (figura 9), té la mateixa fesomia a excepció d’aquests inusuals grups rítmics, que aquesta altra tonada canvia per figures regulars.

110 *Cançó d'espigolar*

Moderat $\text{♩} = 76$

A fan ye't aès pi go lar a fan ye't a' n'plo garès
pi gues ca da ma na da que lli gues pen sa que'és un tros de
pa ca da ma na da que lli gues pen sa que'és un tros de pa

12

Figura 8: Cançó d'espigolar

111 *Cançó d'espigolar*
Variant

Moderat $\text{♩} = 76$

So he comptat un ca pell per a nar a'és pi go
lar al lo ta'em vols ba ra tar u na - ro sa'amb un cla
vell al lo ta'em vols ba ra tar u na - ro sa'amb un cla vell na Ma

Figura 9: Cançó d'espigolar (variant)

Aquestes tonades venen seguides d'una "Canço des segar" (figura 10), que resulta ser una altra tonada de feina. La tonada, l'escriptura de la qual ens torna a remetre al sistema tonal (tot i que no presenta el perfil *cantabile* de la tonada d'espigolar de Samper i Ferrer), té un àmbit d'una cinquena i la indicació de tempo diu que s'ha de cantar "amb serenitat". Tot i que els trinos i les apoiatures ens recorden al fandango, els valors llargs indiquen la típica allargada vocal a final de mot i llegint-la, veim que no s'assembla a la tonada de fandango. Possiblement es tractés d'una antiga tonada provinent d'un altre context, no ho se. El cas és que reuneix característiques de tonada de feina i tot i la seva aparença tonal, crec que aquesta podria ser una de les tonades destinades exclusivament a la feina de segar. En la mateixa pàgina, Mercadal inclou altres cançons de segar i al costat especifica que totes aquelles "se cantan con la música de fandango". Suposem que si aquells textos s'haguessin cantat amb la tonada transcrita com a "Cançó des segar", Mercadal hauria emprat unes altres paraules per a aquesta inscripció, i per tant, això és una mostra de que passat el primer terç del segle passat, aquestes tonades ja s'estaven perdent en la feina en detriment d'aquest altre folklore que caracteritzava les situacions lúdiques: el fandango i la jota.

112 Cançó des segar

Amb serenitat $\text{♩} = 66$

Sue ri qui qui te ri a les - - - que ja ha
a ca tal de sa gar - - - a ca ba rem de di
gar - - - i fa rem ses a ca ba es - - -
- - i fa rem ses a ca ba es - - - sui no te

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The title is '112 Cançó des segar'. Below the title, it says 'Amb serenitat' followed by a tempo marking '♩ = 66'. The music is written in a single system with four staves of notes. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some longer notes. There are trills and grace notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating long notes. The lyrics are: 'Sue ri qui qui te ri a les - - - que ja ha', 'a ca tal de sa gar - - - a ca ba rem de di', 'gar - - - i fa rem ses a ca ba es - - -', and '- - i fa rem ses a ca ba es - - - sui no te'.

Figura 10: Cançó des segar

L'última de les peces incloses al replec de Deseado Mercadal (figura 11) és el mateix “Cant de Batre” transcrit pel Doctor Camps. És interessant com, tan Mercadal com el Doctor Camps empren la paraula “cançó” per a referir-se a les tonades més desenfadades i que per ells, no són exclusivament de feina i en canvi, es refereixen a les tonades de feina com a “cants”, un terme que dota l'objecte d'una aurèola extra d'autenticitat i primitivisme. La tonada està transcrita exactament igual, però canvia al final, en el qual Mercadal introdueix aquesta diagonal ascendent que ens indica que per a passar del fa3 al fa4 el cantor feia un *glissando* ascendent. Fins a aquest moment només ens havíem trobat el *glissando* descendent a final de mot en la tonada enregistrada, que segons em van comentar els entrevistats, concordava amb el moviment d'alçar-se o acotar-se. Curiosament, en segons quines tonades de batre de Mallorca trobem aquest mateix gest melòdic, l'ús del qual segurament respongués a la voluntat de cridar l'atenció del bestiar i que voltés més ràpid.

Figura 11: Cant de Batre

Així, una vegada analitzades totes les fonts, podem dir que hi ha fins a quatre tonades de feina documentades (el “Cant de batre” d'Albranca, la “Cançó de batre” de Samper i la “Cançó des cavador” i la “Cançó des segar” de Mercadal), a part de les altres, que si bé no podríem considerar-les tonades de feina seguint aquest mateix patró, si que ens permeten observar el fenomen

d'apropiació cultural del fandango en situacions de feina per part de la pagesia (“Cançó des llaurador”, “Cançons des Missatge”) i fins i tot, pensar en l'existència de tonades de feina que, sense deixar d'estar lligades “corporalment” a la feina, presenten característiques prou diferents a les observades en les altres tonades (“Tonada de feinejar”, “Cançó d'espigolar -variant-”).

6.7 Processos culturals i altres músiques

Les consideracions anteriors feien referència a una època que no sobrepassa els anys trenta del segle XX, quan la suposada diversitat de tonades de feina va començar a extingir-se en favor d'un nou tipus de folklore i feines com llaurar i segar van deixar de ser cantades. Perquè de fet, la desaparició de les tonades de feina no es deu ni a la mecanització del camp, ni al boom del turisme. Tot i la coneguda situació d'aïllament que caracteritzava la vida camperola i l'hermetisme dels seus protagonistes, la porositat cultural que presenta la pagesia menorquina durant els darrers dos-cents anys explica una mica què va succeir amb les tonades de feina.

Bé és sabut que fins la popularització dels transports mecànics, molt pagesos no tenien contacte amb el poble -i amb la gent- més que en la breu visita dominical per a anar a missa i en el dia o dos que duraven les festes patronals. A part, hi podia haver visites excepcionals per qüestions familiars (casaments, enterraments), o econòmiques (estims, mesurades, compra-venda de productes, etc.). L'únic lligam important que es podia crear de forma comuna entre una persona del camp i una de poble, era la relació entre un pagès i un missatge que vingués de la vila. No obstant, als textos de les tonades de feina trobem prou referències a la menestralia, al clergat i a la vida urbana en general. Com veurem a continuació, tot i ser un col·lectiu a priori més conservador (i de fet, el material cultural tradicional s'hi ha conservat millor), aquestes referències troben la seva analogia en l'àmbit musical en les músiques de fandango i jota, unes músiques l'assumpció de les quals no es podria entendre sense tenir en compte el contacte amb el poble.

A l'hora de fer la recerca, em vaig sorprendre quan en parlar de tonades de feina, molts dels informants em remetien a músiques com el fandango o la jota, que constitueixen el repertori principal dels grups folklorístics menorquins però que pel que jo pensava, en cap cas tenien res a veure amb aquestes tonades lligades rítmica i melòdicament a la feina. Resultava que alguns d'ells, no només no recordaven la tonada de feina que jo els cantava, sinó que asseguraven que per a fer feina, les tonades que es cantaven eren les de fandango i jota. Només els majors, o alguns fills de pagès van reconèixer que antigament es cantaven unes cançons “molt antigoses, molt pobres”. Pobres es clar, en comparació a un conjunt de fandango, amb guitarrons, tibles, guitarres, castanyoles i més n'hi hagi. Aquestes músiques que avui escoltam i veim a les “ballades a sa plaça” interpretades per persones vestides d'època, eren la proposta musical més atractiva i per a molts, el repertori cantat en la feina.

El primer document històric que ens parla del fandango data del 1712. Segons J. Crivillé, la primera notificació que tenim d'aquest ball és un document escrit en llatí pel dean del Cabildo d'Alacant l'any 1712. Es tracta de la següent descripció del Fandango de Cadiz: “Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sinó también por las mujeres más honestas y de posición elevada”⁵¹. A Menorca no el trobam documentat fins a l'any 1782, quan pel que es veu, alguns ciutadellencs van obsequiar el Comte Cifuentes per a donar-li la benvinguda al poble. De la jota menorquina, que també es ballava a tota l'illa, se'n tindria constància ja en el mateix període. Si tenim en compte l'origen urbà d'aquestes músiques (i no el suposat origen camperol del que des d'un punt de vista idealista s'havia parlat) que amb una o altra fesomia es van estendre més o menys en el mateix període per gran part de la geografia espanyola i la qualitat conservadora de la pagesia, arribarem a la conclusió de que a partir del primer terç del segle XX, la pagesia conservava amb recel, allò que el poble ja estava perdent, allò que s'havia de preservar perquè era antic i perquè deia molt de la identitat col·lectiva. Si situem hipotèticament l'origen de les tonades de feina

51 CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1983-1) *Historia de la música española, vol. 7: El folklore musical* Madrid: Alianza Música. p. 222

coetani a l'origen de la glosa, amb la qual guarda similituds d'índole musical i el paral·lelisme amb l'illa veïna, parlariem de temps anteriors al segle XVII, que es podrien remuntar fins i tot a l'època del repoblament de Menorca posterior a la reconquesta⁵². Per tant, no és improbable que aquestes tonades urbanes substituïssin els antics cants rurals.

Els camperols van assimilar, van absorbir i es van fer seves les tonades de fandango, per a acabar prenent el màstil de la bandera identitària que aquest repertori constitueix avui dia. Al poble, on aquestes músiques haurien gaudit de bona salut durant el segle XIX, començarien a substituir fandangos i jotes per l'allau de músiques populars que anaven arribant amb la progressiva obertura a l'exterior duita a terme durant el nou segle: des de valsos i boleros, fins a les ranxeres i la cançó melòdica. Per a la pagesia, aquell repertori, més virtuós i elaborat que les tonades de feina i les "cançons botxetes", oferia un nou estatus i una consciència de modernització i d'aparellament amb el nivell ciutadà, fins al punt que durant el segle XX, l'impuls i la proliferació de grups folklòrics i la recuperació i extensió del repertori (bolero, peteneres, sa rondella, fandango de dalt, fandango per onze, jota de dalt, jota de baix, jota retxada, re si mi), corre a càrrec exclusiu de la pagesia. Cal no oblidar a més, que el fandango i la jota eren músiques que encaixaven perfectament en el pessebre folklòric que el franquisme va articular i instrumentalitzar en el seu pla per a integrar les diverses regions en un estat unitari. El fandango i la jota simbolitzaven les diferències ètniques i culturals dels menorquins, o al manco, les que comptaven amb el beneplàcit del franquisme. El segon premi obtingut per part de l'antic grup folklòric de Ciutadella "Grupo de coros y danzas de la sección femenina de la falange de Ciudadela" al Concurs Nacional de Balls Regionals celebrat a Madrid el 1952 n'és una bona prova. A partir d'aquí, no és estrany que hi hagi aquesta consciència sobre la propietat, l'exclusivitat i el contingut identitàri d'aquestes músiques si a més tenim en compte que molts dels informants que s'identificaven amb aquestes (pertanyents a una generació posterior a aquells que van començar a reimpulsar el folklore), les van començar a aprendre de petits i hi van conviure tota la seva vida.

52 VVAA. Coord AVIÑOÀ, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI "Música popular i tradicional". Barcelona: Edicions 62. pag. 240

I aquí és on ens toca parlar del Noucentisme. El moviment cultural del tombant de segle al que Menorca, amb figures com Francesc d'Albranca i Andreu Ferrer, no n'era en absolut aliena, promulgava certs valors civilitzadors i modernitzants -urbans en definitiva- que els portaven, entre d'altres coses, a recollir folklore com a material cultural de la pagesia (aquell col·lectiu “primitiu” i “silvestre”, “autentic” i “originari”) les manifestacions de la qual els servien per a crear una identitat pròpia en contraposició a l'altre grup. El moviment noucentista també promou la creació de grups folklòrics, casinos, orfeons i publicacions de tipus cultural. Creiem que el primer grup folklòric de Menorca fou el que integraven Pepe Pons, Joan Pons, Antoni Pons, Guillem Torres, Tòfol Llorens (En Tòfol de Son Roses), Mestre Antoni Villalonga, Tomeu Pons (l'amo en Tomeu de Ses Corterades) i Rafel Taltavull, grup fundat a Ciutadella a finals de la primera dècada del segle XX. Aquest grup, estaria destinat a recuperar el folklore perdut durant els primers anys d'influències externes importants. Per altra banda, Andreu Ferrer, que arriba a Migjorn el 1906, funda el quinzenari en català “Llum nova” (portaveu de la societat cultural Minerva, fundada també per ell) on aparegué el seu primer recull de rondalles menorquines, i funda també l'Orfeó Migjorner. El 1905 també es funda l'Ateneu Científic i Literari de Maó, que prest convocarà el Concurs de Folklore en el que, com Francesc d'Albranca, Ferrer va participar. Situaríem aquests successos doncs, en el si del corrent noucentista que influencià gran part del territori de parla catalana.

A part d'introduir noves idees polítiques, a conseqüència dels esmentats valors moralitzants i civilitzadors el Noucentisme es posiciona a l'extrem oposat de les expressions més arcaiques i visceral. És per això que Francesc d'Albranca va “silenciar” cançons de temàtica poc moral per a l'època o d'altres que estaven en llengua castellana, ja que segons ell, no concordaven amb l'ideal de pagesia que el seu recull havia d'identificar. Com sabem, aquests arguments no s'acaben d'ajustar a la realitat de la literatura camperola, en la qual trobem textos en castellà fruit del fenomen diglòssic i moltes de les anomenades “cançons picades”. A les memòries de recerca de Samper i Ferrer trobem cites interessants al respecte d'aquest mecanisme de rebuig: demanant tonades al mosso d'un sabater de Ciutadella, Samper li diu: “Però les que canta deuen

esser en menorquí, com se suposa?”. I l'altre li contesta: “Ja ho crec i ben en menorquí, així en la nostra llengua, sap”. I insta al seu company a cantar: “Hala, prova-ho, canta-los aquella, saps: *Dichosa es la niña*, o aquella altra: *Mi corazón amargado*”. Samper continua sorprès: “Quedam de pedra, i ni ganes de sentir-lo tinguérem. -Però això és lo que canta? Així, tot en castellà?”. I l'altre li respon: “és clar, tot lo que cantam aquí són *corus* d'aquests”⁵³. Les mostres de rebuig de Samper a les cançons en castellà no acaben aquí. Més endavant, quan parla amb la velleta Aguiló de Santa Clara, en trobem una altra constatació: “No la vàrem treure de corrandes i en foraster, i si insistíem que havien d'ésser *en pla*, ens deia una glosa sense interès o bé alguna corrande ja apuntada i tengué disgust de veure que res li escrivíem. Ens deia: “Encara que jo les digui en foraster, les escriguin vostès en pla”⁵⁴. Per altra banda, un dels meus informants ens comentava que sabia unes quantes cançons de quan ell “era al·lot i sentia els majors que les cantaven” i a continuació va afegir: “N'hi ha dues o tres que estan en castellà, no se si et deuen interessar, però bonu”.

Veiem fins quin punt els propis membres de la pagesia havien interioritzat aquest constructe. Clar que a Menorca rallam menorquí i que si es tracta de valorar un material per l'autenticitat o l'antiguitat del seu origen, les peces que estan en pla tindran un valor superior. Però els textos en castellà són imprescindibles per a definir aquesta cultura i per a explicar el contacte entre la llengua autòctona i la llengua imperialista. La pagesia s'hauria aferrat a aquestes premisses i hauria supeditat els arcaics cants de treball a aquest nou material més elevat. En referència al rebuig cap a un folklore ordinari i visceral, un altre dels entrevistats em comentava que “es mallorquins eren més *bastos*, açò de ses cançons picades i es sexe en sa cultura popular era més cosa seva”. Potser si que els segadors que venien de Mallorca eren, com diuen molts dels informants, gent més ruda i ordinària, però precisament un dels al·licients de tota cultura popular, és que tracta els temes i les preocupacions que afecten la immensa majoria del col·lectiu, sense excepcions.

53 VVAA *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya* vol. XV, “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Andreu Ferrer a Menorca del 17 al 29 de Juliol de 1932, per comanda de l'obra del cançoner popular de catalunya” Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. p. 39

54 Idem. p. 47

Aquesta identificació de Menorca i dels menorquins amb el folklore de fandango i jota, l'atribució d'aquest valor identitari simbòlic per part dels noucentistes, ens presenta aquestes músiques com a músiques etnicitàries. Una música és etnicitària quan conté una sèrie d'atributs predominantment d'ordre sociocultural que fan que es pugui relacionar amb una etnia concreta. Les minories ètniques han vist debilitades considerablement les característiques objectives diacrítiques que les dotaven de personalitat com a grup diferenciat durant bona part del darrer segle, a mesura que s'estaven integrant en l'estructura de la resta de l'estat i com a conseqüència del procés de globalització a escala internacional. Aquest procés va ser un important generador de diferències simbòliques entre col·lectius, per a donar-se significat en relació als altres i com a conseqüència, de productes musicals descontextualitzats per tal de poder oferir-los en l'escenari a un públic ansiós per a conservar i gaudir de les seves diferències⁵⁵. Un bon exemple, que guarda analogies amb el cas menorquí, seria el de la sardana. A mitjans del segle XIX, la sardana era un ball típic empordanès, però la intel·lectualitat urbana va veure el seu potencial etnicitari i la va consagrar com a símbol de la identitat catalana. No va passar el mateix amb un altre dels materials folklòrics catalans, les havaneres. El mateix podríem dir de Menorca. En ambdós casos, aquest fet no és casual si pensem que les havaneres són també populars a altres indrets del territori espanyol i per tant, perden el component d'exclusivitat. Així doncs, aquest constructe simbòlic no defineix un col·lectiu, sinó que constitueix una imatge costumista que remet a temps passats però que, com a tal, mai va existir.

I aquesta idea entronca amb el concepte de folklorisme. Com ens explica Josep Martí⁵⁶, el folklorisme és l'aprofitament de la cultura perduda per part de la societat moderna: l'activitat cultural que reinventa el Folklore dotant-lo d'un valor afegit que dona una finalitat al producte i per tant, el desposseeix de la seva finalitat intrínseca i primària. El Folklore com a tal pertany a un àmbit sociocultural que a Europa va començar a desaparèixer a finals del S. XIX per

55 MARTÍ, J. (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial. p. 135

56 MARTÍ, J. (1996) *Folklorismo; Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel. Col. Fin de siglo. Capítol 2.

a donar pas a un model de societat basada en la cultura urbana. Així, el producte que ofereix el folklorisme és un producte reformulat, que té una altra funció, uns altres actors i que fins i tot i en ocasions, canvia d'espai. Ja no és l'exponent d'una forma de vida, sinó un instrument de la nova societat que respon a finalitats estètiques (una espècie de *revivals*), econòmiques (a funcions lucratives econòmiques) o ideacionals (idees, actituds i valors), però que ja no existeix per ell mateix. Però el més important, el que fa que ja no estiguem parlant del mateix producte és el fet que amb el folklorisme es trenca la idea de continuïtat del folklore. Els pas del temps és sinònim de canvi i per tant de canvi en la cultura, entenent aquest canvi com a lineal i progressiu. El Folklore com a tal es va acabar perquè es va acabar la seva evolució i entre aquest i les manifestacions culturals normalment immobiliàries que anomenem Folklorisme, hi ha un considerable bot en el temps.

Tan a la regió Mediterrània com a tot el món -i Menorca n'és un bon exemple-, aquesta pràctica acostuma a respondre a la voluntat de reivindicació de minories ètniques en relatiu perill d'extinció, però allò que pretén evocar una tradició, en ocasions irònicament la suplanta, idealitzant certs col·lectius per a facilitar aquest procés.

A banda d'això i tornant a la suposada substitució de les tonades de feina per aquestes músiques ètnicitàries de context folklorista, vull fer una reflexió al voltant del concepte d'aculturació. En antropologia, es denomina amb el terme aculturació al procés de canvi cultural per contacte amb una altra cultura. Aquest procés sol comportar una pèrdua dels trets propis i una assimilació de la nova cultura, que ocupa respecte a l'anterior una posició dominant. El procés que provoca l'aculturació s'anomena transculturació. En el nostre cas, no se si és pertinent parlar d'aculturació dins una mateixa cultura per a referir-nos a un fenomen que parla de l'influència de l'àmbit urbà en l'àmbit rural, però el que és clar és que la cultura de la societat agrària va evolucionar cap a la cultura de la societat industrial i així fins a la cultura de la societat del coneixement (un clar procés de transculturació), amb els processos i els canvis culturals que això va comportar. Si bé aquest procés no devia ser agressiu, hem de tenir en compte

que a Menorca es pogué haver donat amb molta més facilitat que, per exemple, a Mallorca, donada la proximitat entre els pobles i les zones rurals i l'absència d'un territori rural "profund", com és el Pla mallorquí.

Sense entrar a sospesar els pros i els contres d'aquesta minorització cultural, voldria ressaltar la importància d'aquest contacte entre músiques en l'aparició de noves figures culturals de significació social. Són molts els informants que m'han comentat que, una vegada assumides totes aquestes músiques, es considerava hàbil i destre -es reconeixia socialment- aquell cantador que sabia combinar els mateixos textos amb diferents tonades. Pensem que la mateixa quarteta d'una tonada de feina encaixa amb el fandango repetint un mot i amb la jota repetint-ne dos. Recordem també que, com veiem amb les cançons de segar en el recull de Deseado Mercadal, molts dels textos de les tonades de feina van passar a les músiques de fandango i jota una vegada es va deixar de cantar en la feina en qüestió. Doncs bé, qui podia cantar aquestes diferents melodies sense errar i anar-les combinant amb els textos, gaudia de cert prestigi entre els membres de la comunitat, com segurament l'hauria tingut en el paradigma anterior, un home que fent feina tenia facilitat per improvisar bons textos i matisos vocals creatius i més tard en va tenir el ser bon ballador o bon esportista. Un altre vegada veim com hem d'entendre els canvis socials per a comprendre l'abast i tots els significats de la "vida musical" d'un col·lectiu.

Per contra, aquest contacte entre músiques i els constructes socioculturals que en deriven provoquen alguns mecanismes de rebuig, així com els pertinents discursos d'autenticitat. Com ens explica Josep Martí, La història musical d'un país, d'una cultura o d'un grup humà en general no es dedueix només a partir de les realitzacions concretes (instruments, estils, obres creades, etc.), sinó que també a partir del que no es fa, del que es silencia o del que es rebutja⁵⁷. Els patrons de rebuig formen part de l'evolució de tot sistema cultural, el qual pot explicar-se a partir de la confrontació dialèctica que es produeix a tots els nivells entre patrons de rebuig i patrons d'afirmació. Aquests patrons no es refereixen només a preferències culturals, sinó que

57 MARTÍ, J. (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial. p. 95

indiquen valors, actituds, significats i funcions sobre el model musical d'una cultura concreta. Normalment, per a emetre aquests judicis se solen contraposar valors com vertader i fals, artístic i no artístic, moral i immoral i propi i aliè (en tant que nacional i estranger).

A Menorca, per una banda, trobem l'assignació dels valors d'autenticitat a les tonades, un model essencialitzat en les paraules de Deseado Mercadal que corroborava Felip Pedrell en parlar de l'estil gregorià i de l'orientalisme de les tonades de feina. El paradigma posterior, que abraça i s'identifica amb la cultura del fandango, rebutja aquestes tonades com a seves, precisament per aquest component arcaic i primitiu. S'estableix la relació entre la poca elaboració de la melodia bàsica de la tonada i un suposat element d'incivilització, que els informants identificaven amb altres zones de l'illa o anant més enllà, amb els segadors mallorquins. Un dels informants em deia en sentir la tonada de feina que vam enregistrar que “açò és lo més antic, (...) se sembla a nes moros. A Menorca no me sona haver-lo sentit. (...) Jo som més des Fandango, des folklòric, que sonava més modern i més alegre que aquesta i va agafar fort. Era més polit i més pintoresc que aquella tonada antigosa i pobre”. Però no era l'únic que rebutjava aquella simplicitat d'elements en detriment d'una cultura aparentment més complexa: “sa lletra tenia poca gràcia com ses altres. A jo m'agradaven ses més modernes, que sa lletra era més llarga i deia més coses”.

Com he comentat, aquest primitivisme incivilitzat remetia molts dels entrevistats a altres zones de l'illa, especialment a Migjorn i a Mercadal, que són els termes que més s'ajustarien a la idea de “Menorca profunda”. Alguns dels informants en sentir la tonada i no conèixer-la amb exactitud ens remetien per intuïció a aquests pobles, que potser han conservat millor el folklore, però en qualsevol cas, no més que un gran nucli urbà com és Ciutadella. Contràriament al que molta d'aquesta gent podia pensar, he trobat que a Migjorn, als anys trenta i quaranta del segle passat, no només no es cantaven tonades de feina de forma generalitzada, sinó que a la vila es representaven Sarsueles composades pels propis migjorners. A pesar d'això, hem de dir que van ser migjorners els que, ja als anys trenta, van cantar a Baltasar Samper i a Andreu Ferrer, les tonades de feina que figuren entre els seus materials de camp.

Referent al mite que les tonades provenen de Mallorca, un informant em comentava que la tonada no li sonava, però li semblava que devia ser de Mallorca, “per la manera de la tonada”. Molts d'ells creien que l'origen de les tonades deuria estar lligat als cants dels mallorquins que van venir a treballar a jornal durant el mes del segar. Pensem que el fenomen demogràfic dels mallorquins es produïa ja al segle XVIII i va arribar fins a la guerra civil i la posterior tecnificació agrícola, que va reduir substancialment els llocs de treball. De fet, el més ancià dels nostres informants, un home de noranta-dos anys d'edat, ens explicava que “venien segadors de Mallorca (...) abans de sa guerra. Un besavi meu (en Fullana) va venir a segar des de Bunyola, es va casar i va quedar a Menorca”. Altres havien segat amb mallorquins o havien vist segar-hi als seus pares i si tenim en compte les paraules d'un d'ells, potser si que hi ha part de veritat en el la imatge ordinària que se'n tenia: “eren gent un poc ordinària, que no tenien feina per allà i venien aquí que en sobrava. Durant sa resta de s'any feien feines a sa marina o altres feines. A Ciutadella, es posaven a Ses Voltes i esperaven que es pagès els anés a cercar. Escopien en terra i no tenien masses modals”. Tot i que la definició no suscita dubtes, no sabem fins quin punt aquesta descripció està influenciada pel xovinisme illenc. Dit això i havent pogut constatar la influència mallorquina en els textos de les cançons de feina i de fandango (la cançó “Jo llaurava amb en Vermell” està igualment generalitzada a Mallorca amb la seva respectiva tonada de feina, que a Menorca amb la tonada de fandango), hem de negar terminantment la possibilitat que les tonades de feina de Menorca (tant la que vam enregistrar com les que hem comentat en l'ànàlisi de les fonts) provinguin de Mallorca. Si escoltem les tonades mallorquines i les comparem amb les de Menorca, veurem la enorme diferència entre les tonades notablement melismàtiques de l'illa veïna i les tonades sil·làbiques, relaxades i “gregorianes” que es cantaven a Menorca.

Deixant de banda el tema dels mallorquins i reprenent l'esmentada dicotomia rural – urbà, he de comentar la curiosa atribució d'instruments o papers musicals a un i altre dels col·lectius. Mentre que era normal que un pagès cantés, podia ser corrent que sonés la guitarra, però en cap cas sonaria

el violí, un instrument que antigament s'emprava en el fandango però que es va deixar de fer servir davant la falta d'instrumentistes i en vistes que qui aprenia a sonar violí, ho feia segons unes normes que provenien de la música acadèmica, un paradigma llunyà al fandango. “Els violins no eren per pagesos”, sentenciava un antic pagès. El violí, considerat un instrument urbà, va desaparèixer del conjunt folklòric quan aquestes músiques van passar a ser interpretades exclusivament per gent sortida del camp.

Per a acabar aquest capítol, vull dir que el fandango i la jota no van ser les úniques músiques que es van filtrar en l'àmbit rural. Com en altres àmbits, la integració de les diferents regions en l'estructura unitària de l'estat espanyol i la progressiva globalització cultural van fer que músiques com la sarsuela, les ranxeres i els boleros causessin impressió en la pagesia, sobretot d'ençà que en la dècada dels cinquanta arribessin les primeres ràdios al camp. Una informant ens contava com son pare les feia cantar sarsueles a dues veus a sa mare i a ella quan tornava cansat de fer feina. Ja hem comentat que als anys quaranta s'organitzaven sarsueles “populars” a Migjorn i també incrementava el gust pel cant a dues o tres veus. Altres músiques que sonaven abans i tot que les sarsueles eren els valsos i els pasdobles, potser de caire més popular que aquelles o cançons populars com “Na Dolores tenia un novio”. L'arribada de la radio comporta sobretot l'arribada de músiques en castellà que atreien pels atributs de modernitat que desprenien. Era el cas de les ranxeres de Jorge Negrete, del bolero d'Antonio Machín o de la cançó melòdica més lligada a la tradició del festival de San Remo. Algunes d'aquestes músiques es poden escoltar cantades per alguns dels informants en el tercer bloc de músiques del cd que acompanya aquest treball.

6.8 Estètiques del cant

La concatenació i superposició de tradicions musicals explicada en el capítol anterior i la progressiva assumptió per part de la pagesia d'aquestes músiques ens porta a parlar de tres models estètics ben diferents que van lligats respectivament a les tonades de feina i gloses, al fandango i la jota i a

les músiques populars de masses que van arribar posteriorment. Aquests models estètics influiran notablement en la concepció que es tingui en cada època de les diferents músiques i en els elements que es valoraran, i que ajudaran a fonamentar alguns dels constructes d'afirmació o de rebuig sobre unes i altres.

Pel que fa al primer dels models estètics, el que va lligat a les tonades de feina, aquest assumeix la música com quelcom no solament lúdic, sinó també susceptible d'emprar en la feina, pel seu poder catàrtic i per les seves propietats (tant en els animals, com en les persones). L'estètica de les tonades de feina valora una veu potent i punyent i el cantar fort està lligat al fet de cantar bé. Un informant comenta aquest fet parlant d'un home que treballava amb ell: "ho cantava amb una veu molt potent i feia gust escoltar-lo". Moltes vegades, el cant se sentia dels llocs del costat i s'identificaven perfectament les cançons, les tonades de les quals normalment variaven d'un lloc a un altre. Es diu que per a cantar tonades de feina "havien d'espavilar amb sa gargamella" i havien de tenir bona veu: cantar amb intensitat. Aquesta qualitat es solia descriure amb les denominacions "donar força" o "donar aire": "A vegades es cantador li dona una miqueta més d'aire, perquè a aquella se la sent més. (...) Sa feina més feixuga provocava cantar amb més sentiment".

La tonada de feina, amb els seus valors llargs que s'estiraven amb la interpretació, donava una sensació de relaxació, aquesta qualitat "gregoriana" de la qual ens parlava Deseado Mercadal. Aquesta relaxació trobava la seva representació en el cant en els allargaments a final de mot. Comparant la tonada menorquina amb la mallorquina, una cantora ens comentava que "aquesta tonada és més brusca que sa nostra, noltros som sempre som més relaxats, (...) ells marquen més". Un altre dels entrevistats ens va aportar un interessant testimoni de quan el seu avi li ensenyava la tonada de feina que es cantava antigament i feia especial èmfasi en aquesta allargada: "Allarga molt – me deia-, allarga fins que puguis i es darrer mot, més encara. Havia d'allargar fins que s'acabés s'alè. (...) mon pare o l'avi me deien: "Allarga, allarga maldament t'ofeguis". Tot seguit va explicar que per a ell, aquella allargada anava lligada al moviment de la feina: agafar i amollar tot l'alè, com quan es respira a fons de forma regular per a fer esport i gestionar els esforços, però

així mateix, aquella prolongació de la nota fins a perdre l'alè evocava la relaxació després de la feina.

Aquest paradigma estètic també valorava els molts matisos que els cantors imprimien a aquestes notes llargues: lòdels, elaboracions fonètiques, *portamentos*, *glissandos*, melismes, etc. Aquests matisos també tenien una particular denominació en alguns indrets de l'illa, pel que hem pogut comprovar, sobretot a Ciutadella. Ornamentar el cant amb aquests matisos era “donar un ramellet” a la “veu” o a “l'entonació” (un terme que recordem, es refereix a la tonada -a la melodia- però també a la interpretació). Per contra, l'absència d'aquests matisos que descobria un cant pla, de valors llargs, es denominava amb la gràfica expressió “cantar llis” o fer la tonada “llisa”. Aquests matisos fonètics no estaven fixats en absolut, sinó que com he dit, en les tonades hi havia una sèrie de síl·labes destinades a l'execució de gestos melòdics que cada cantor conduïa de forma diferent segons l'origen d'aprenentatge i les seves dots d'improvisador. Així, no es valoraven tant aquests detalls melòdics en si, sinó el fet que eren improvisats i el grau de destresa amb la que el cantor els situés en el patró bàsic de formulació melòdica que era la tonada. D'aquesta manera també, el cant resultava un símbol identitari del cantor i tot i que tothom cantava, ningú ho feia de la mateixa manera. Dos dels nostres informants ho recorden dient que “tothom tenia un cantar més particular que ara” i “cadascú té una entonació diferent, cadascú té lo seu”. Un altre va més enllà i ens diu que “en s'entonació queda reflectit es seu *modo* de ser, es seu *modo* de sentir”.

Pel que respecta a les qualitats de la veu, si veiem que els valors d'intensitat de la veu estaven associats a qualitats com la força (donar més o menys força era cantar amb més o menys volum), veurem que les qualitats d'alçada de la veu, el que seguint la tradició acadèmica europea solem anomenar agut i greu, tenien la seva analogia en els atributs de prim o gruixat. Aquests adjectius aportaven a l'hora una matís sobre la qualitat tímbrica de la veu. Així, tenir una veu prima volia dir cantar en un registre agut i posseir un timbre brillant. Per contra, una veu gruixada era una veu greu i fosca o apagada. Pel testimoni dels nostres informants, sabem que la veu prima era la

més valorada per als cantors, no tant la veu gruixada que segurament no es projectava de forma tant espectacular com la prima en els contextos de feina.

El segon model estètic és el relatiu a les músiques de fandango i jota. Val a dir que aquest model, no remet a l'època (segles XVIII i XIX), en que ambdós fenòmens musicals coexistien de forma més o menys "pacífica", sinó que descriu les idees i les actituds adoptades des de la perspectiva urbana folklorista, gestada en el romanticisme i que arriba a Menorca en el terreny del folklore amb Francesc d'Albranca, Andreu Ferrer i el Concurs de Folklore. Això és, la idea de folklore com a símbol identitari i la consciència de necessitat de recuperació. Aquest és l'ideari que va passar a la pagesia, que a partir dels anys vint i durant tot el segle XX, es va encarregar de recuperar tot el repertori de fandango i jota i escenificar-lo (representar-lo) en públic. Per als cantadors o sonadors de fandango, el més important no era cantar fort, sinó cantar al ritme del guitarró i imitar l'afinació de la tonada en qüestió. Cantar fort no era una qualitat especialment reconeguda, ans al contrari, moltes vegades es contraposava la idea de cantar fort amb el fet de tenir una veu educada. Un informant m'explicava la seva lògica: "Si cantes fort i no tens sa veu educada, més prest t'escanyes (...) forçar una veu que no sigui "s'autèntica", sa natural, llavor passes pena i te la carregues". Un altre em comenta recordant el seu període d'aprenentatge, que el seu mestre li aconsellava "que mai aprenguéis d'un que cantés molt fort", sinó que havia de cantar "per sa veu que jo tingués, però que cantés bé, sense desafinar". Segons ell, a les persones que cantaven fent feina o en tornar cap al lloc damunt el matxo, "els sentien d'un lloc a un altre, però a vegades desafinaven, eh". Aquest distanciament ens recorda algun dels mecanismes de rebuig que he comentat en el capítol anterior.

Aquesta darrera cita ens porta a un altre dels valors estètics d'aquest altre model, la qualitat innata de la veu. Aquell mestre instava al nostre interlocutor a cantar amb la veu "que ell tingués". Un altre informant recordava que forçar una veu que no és "s'autèntica", és exposar-se a fer-la malbé. Si a l'anterior paradigma, tothom podia cantar perquè tothom tenia una veu, en aquest nou estadi la qualitat vocal es percep com quelcom innat i aquest fet, sumat a l'arribada de les ràdios (i l'arribada amb elles de nous models, tant diferents

com atractius, amb els que comparar-se), fa que el cant comenci a ser tasca d'uns més que d'altres. Un dels entrevistats em va recitar una cançó feta seva, que descriu de forma encertada aquesta consciència d'innatisme:

*Sa veu és des qui la té
No des qui la vol tenir
Jo cantaria més bé
Si tot fos tant bo de dir.*

*Cantadors com en Perico
No se si n'hi ha cap més
Jo firmaria tot d'una
Cantar com tu si pogués.*

És clar que no acabava d'entendre la meua pregunta sobre si preferia un cantor amb una veu prima o es decantava més bé per un de veu gruixada. Lògicament, ell defensava que “són valorats es dos perquè són ses veus naturals per a cadascú”. Potser el seu ideal de veu s'acostaria més a la veu prima que a la gruixada, donat el registre agut de tonades com Sa Rondella, o el mateix fandango, però el que de ver es valorava en aquest nou model era tenir una “veu plena”. Aquesta expressió refereix a una veu masculina “amb cos” i amb qualitats tímbriques i d'intensitat que s'acosten a les veus impostades de la tradició acadèmica. El cantor a més, estaria més ben valorat en la mesura en que pogués adaptar-se al so del conjunt instrumental, com explica aquest informant parlant de la veu ideal per a cantar Sa Rondella: “han de tenir sa veu plena, com tenien ets homos. (...) Una veu prima supòs que la podria cantar, però millor tenir sa veu plena i anar amb ets instruments, adaptar-se a n'es so. Molt gruixada tampoc va bé”.

L'últim paradigma, que el trobem ben entrat el segon terç del segle passat amb l'arribada de la ràdio i de les músiques populars de masses esmentades en el capítol anterior, porta uns altres valors que en molts àmbits, es mesclen o substitueixen definitivament (en el cas ciutadà) els anteriors. Com que en aquest nou context l'aprenentatge s'efectua per imitació d'un model fixat, o sigui, copiant la música que se sent en les emissores, l'ideal és una veu que s'assimili a les veus de la ràdio, que sapi imitar. Hom és bon cantador en la

mesura en que mimititza millor o pitjor amb la veu dels cantants famosos. Per tant, comencen a ser valorades habilitats com cantar a veus (“cantàvem ranxeres i es que cantava bé era es que sabia cantar a dues veus”), cosa que ens mostra una estètica cada més complexa. La música es torna quelcom més inusual perquè no tothom canta. S'escolta en la ràdio, en espectacles públics o quan algú s'anima a cantar: “Es que en sabia, sabia copiar sa veu de sa radio. Si cantaven dos o tres ja havia de ser casualitat, però era lo més polit”. El cant a veus també va començar a causar sensació a través de les sarsueles. A través d'aquestes, la ràdio també va introduir conceptes de la música acadèmica, fins al punt que alguns entrevistats estaven familiaritzats amb la terminologia acadèmica referida a la veu i no parlaven ja de veu prima o de veu gruixada, ni tan sols de veu plena, sinó que ho feien de la veu del tenor, del baríton, de la soprano o del baix.

6.9 Aspectes socioculturals

Parlar de tonades, de cançons i de moltes de les manifestacions folklòriques implica parlar també de tots aquells elements socioculturals que van lligats a aquests fenòmens i que són imprescindibles per a entendre'ls i per a comprendre les lògiques dels seus protagonistes. Primerament, recordar el cantar per a fer feina portava als meus interlocutors a recordar les situacions de festa, evidenciant el lligam que el fet musical establia amb aquestes situacions que avui dia veim com totalment diferenciades. Però són molts altres els records que anaven sortint en el treball de camp, a mesura que anàvem “estirant la llengua” dels informants, la majoria dels quals els transportaven a través de la música a la seva infantesa i la seva joventut.

Els informants entren en contradicció quan parlen de quan eren joves, ja que per una banda recorden quan dura era la feina i la vida en general al camp, però per l'altra i sobretot en contraposició al model turístic i a l'abandó del camp, tenen una mena de remembrança idíl·lica de la seva joventut. Si que és veritat, que al camp s'estalviava molt i que tot ho aprofitaven, perquè tot i que cobrien les necessitats bàsiques, la vida era un tant precària. Una informant ens diu que “moltes vegades els fills eren els missatges per què els amos no

tenien prou doblers per a pagar-ne. (...) Estalviaven en tot i per no comprar més menjar, duien es bestiar de passeig per sa carretera”. Acte seguit, ens dicta una cançó que versa sobre el fet que els amos feien conrear fins al darrer trosset de terra, per a aprofitar-la i treure'n el màxim rendiment possible.

*Malanat de llaurador
Que no conra ses voreres
Es blat li torna porqueres
I sa farina segó*

I afegeix: “Llavors un tros de terra era sagrat i ara ho tenen tot abandonat”. El cas és que tot i aquesta situació gairebé de pobresa, menjar no n'hi faltava mai. Els nostres informants recorden que al camp es menjava bé i que durant la guerra i sobretot, la postguerra, viure al camp era l'única manera de tenir cada dia el plat a taula. “Més val que mos faci mal que no que quedi” és una expressió bastant recurrent al respecte. De fet, alguns dels informants que no havien nascut al camp recorden que de petits van haver d'anar al camp “per a menjar, no per negoci. (...) En es poble no hi havia feina”. El que no podem posar en dubte en cap cas és la duresa dels treballs agrícoles a la que si li sumem la despòtica actitud de molts senyors, obtenim un panorama bastant complicat. No obstant, quan els informants entren a comparar la situació actual, hereva del boom turístic dels anys seixanta i setanta, amb aquella, és quan cauen en alguns tòpics. Lloen la tranquil·litat de la vida camperola en oposició al frenetisme urbà i recorden de forma entranyable com tenien molt més temps i paciència per a fer les coses.

També critiquen els factors que van provocar l'abandó del camp: “amb ses màquines, es llocs de Menorca van quedar buits d'animals, abans estaven plens de bestiar de cabestre i feia gust”. Curiosament no adopten el mateix parer quan els hi pregunto sobre si les màquines van facilitar la feina. Llavors agraeixen l'ajuda de la maquinària i reconeixen que aquells aparells els van llevar molta feina. Així mateix, s'oposen a les importacions de materials com la llana, la roba, però també la fruita “que duen verda, vinguda de fora i és més cara i és més flaca”. Això és inadmissible per a algú per qui “el camp és sa mare de treure sa menjua, és es pa de ses persones”. A aquest model hi contraposen la seva idea del camp, un camp amb els llocs polits, sembrats i

florits, amb bestiar que pasturava: la identitat del camp menorquí que ells van conèixer, l'absència de la qual provoca llàstima i malenconia als informants.

Més relatiu a l'objecte d'estudi són els mètodes d'aprenentatge que es feien servir a l'època. Com hem vist, les tonades i l'habilitat d'improvisar tant textos com gestos melòdics es transmeten de forma oral. Bona part de la població rural era analfabeta i molts dels informants no havien anat a escola més que un o dos anys, abans d'haver d'incorporar-se a les tasques agrícoles familiars, o d'haver de llogar-se a algun lloc. Per tant, aquestes tonades s'aprenien "amb es cap", com diuen molts d'ells, i de pares a fills o d'amos a missatges. És per això que trobem tantes diferències en la forma de cantar de cadascú depenent del lloc on hagués fet feina o del terme municipal al que pertanyés. Un dels informants ens ho explicava d'aquesta manera: "Per a batre i per segar (...) cadascú feia sa seva tonada, açò passava un poc de pares a fills. Jo agaf sa que emprava mon pare". És més, la majoria dels informants, quan els esmentava una tonada i no la coneixien, ho corroboraven dient que tampoc l'havien sentida dels seus pares i dels seus avis, cosa que evidencia que l'aprenentatge del cant era bàsicament oral i en l'ambient familiar o de treball (en el cas d'estar llogat a jornal). Fins i tot l'aprenentatge instrumental s'efectuava de forma oral: un dels entrevistats ens explicava com l'amo li va mostrar a posar els dits a la guitarra i a fer la posició adequada a cada passatge de la tonada. Tornant al cant, és sabut també que hi havia un repertori que si bé no era exclusiu dels més petits, s'emprava per a ensenyar-los a cantar. És el cas de la següent cançoneta.

*Cavallet quan eres jove
Que hi anaves de pentinat
I a aquest punt has arribat
que de magre no pots córrer*

Si escoltem aquesta cançó en el CD il·lustratiu podrem notar les esmentades diferències entre les interpretacions, segons la procedència del cantor.

Però si parlem d'aspectes socioculturals lligats a les manifestacions musicals, hem de parlar sens dubte de la veu i del seu valor social simbòlic.

Com comenta Miquel Sbert, la veu és un element amb el qual ens reconeixem sense ni tan sols saber el contingut de les paraules. Els individus ens identifiquem amb la veu, que estableix un nexa social entre els que canten que fa reconèixer-nos com a semblants i a l'hora ens mostra la nostra particularitat dins el grup. Era el cas dels camperols que ja a les fosques, tornant cap als llocs, identificaven els cants dels veïns més propers o dels segadors que cantaven una cançó per hom. A més, la veu té un component emocional, que també podríem atribuir a la feina de batre, sobretot referit als animals. A la feina de segar, en la que es feien bromes entre els segadors i es creava una mena de competició no només en la feina sinó també en el cant (en cantar per torns anant-se responent i haver d'estar atents per quadrar en l'estructura col·lectiva), podem trobar-hi el component lúdic, així com en la de batre, on aquest es fa més evident.

A part, hem de tenir en compte l'estatus social que atorgava la condició d'improvisador. Tot i que com comenta un dels nostres entrevistats "improvisar per a fer feina no tenia el mateix component lúdic que en el glosat, no hi havia tanta picardia", aquesta era una pràctica recurrent en la feina (i més si tenim en compte les bromes i la competició entre els segadors per a acabar la feina), i sobretot en les situacions híbrides d'anar i tornar al sementer. Un informant em va explicar que un dia, quan tornaven cap a casa damunt el matxo, un missatge fa improvisar la següent cançó en haver-se de baixar per a obrir una barrera:

*"Mula vella i macho aquí
que ja voltam sa darrera
que som prop de sa barrera
i haurem de debaixar a obrir"*

Improvisador no ho podia ser qualsevol i la seva figura només és comparable al valor que va atorgar posteriorment, saber combinar textos amb diverses tonades, la del fandango, la de la jota, la de feina, etc. Com ens comenta un altre dels informants, "Tothom podia improvisar, però no tothom era ràpid, acabava bé sa glosa i tenia sa *xispa* i s'ironia de saber aprofitar es moment". L'improvisador sabia llegir les situacions i essencialitzar tot el que suscitaven en quatre versos. Posseïa l'intel·ligència innata i la saviesa i l'habilitat adquirides.

En el cant, es tractava de ser original sobre un patró bàsic en l'execució de gestos melòdics damunt la tonada de feina. En l'aprenentatge d'aquesta qualitat de forma oral, es treballava a més un dels continguts més importants en el procés educatiu, que s'inscriu en dues de les quatre habilitats bàsiques de l'aprenentatge de la llengua: escoltar i parlar⁵⁸. Així, podem dir que a través del cant improvisat es transmetien uns ensenyaments, uns valors i unes normes de conducta i que per tant, a part de les funcions informatives i lúdiques, la improvisació també desenvolupava una enorme funció educativa. El cant és aquí portador d'unes normes de conducta que estan d'acord amb el sistema de valors d'una determinada societat o col·lectiu i com dèiem en la introducció d'aquest treball, a través d'ell podem saber molt sobre els valors i les estructures d'aquesta societat.

Un fet cultural que també m'agradaria comentar és la relació que s'establia entre l'amo o el missatge i les bèsties. El bestiar era qui més feina feia, per llaurar o per a batre, estirant les pesades arades o les màquines de segar i trotant llargues estones dalt l'era. Es tenia plena consciència que mitjançant el cant, es dominava la part emocional de la bèstia, que es tornava més alegre i espavilada, dominant així el seu trot en favor de la feina. De la mateixa manera, per a llaurar no es cantava, perquè segons molts informants, les bèsties s'haguessin despistat o esvalotat amb els cants i no haguessin fet bé la llaurada. Per a munyir, com ens explica un d'ells, "si es bestiar sentia cantar, es bestiar era més dòcil (...) i ses vaques donaven més llet, perquè es relaxen". Així mateix, també es tenia consciència que els animals indicaven quan plouria i que tenien sentit del temps, quan per exemple, feien un bram al migdia per a dir que era hora d'aturar de llaurar. El bestiar era considerat sens dubte de gran importància, el motor del lloc. Tots els animals tenien nom -"Na Rossa", "Na Moreta", "En Moro", "Na Peluda", "En Telo"- i en tenien molta cura. Hi havia el cavall preferit, el matxo bo per a batre i la vaca que feia més llet. Com explica un dels entrevistats: "en acabar la feina les abeuraven i els abocaven una ració de menjar a sa grípia (...) amb el blat els hi recompensaven sa feina que havien fet aquell dia. Llavors els amollaven dins sa palla, en es pallús, on patinaven i es bolcaven per llevar-se sa picor de tot es dia". En altres llocs simplement els

58 MUNAR I MUNAR, F. "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: Un reto de futuro" a bertsozale.com http://www.bertsozale.com/topaketak2003/testua_203.pdf p. 116

alimentaven, els llevaven la sella i els deixaven pasturant per la tanca. D'altres llocs costaners, fins i tot, duïen el bestiar a rentar si tenien la mar a prop. Aquest tracte té paral·lel en altres països Mediterranis: a l'Atlas Mitjà, els berebers en acabar de batre acaricien la bèstia i abans de rentar-la li reciten una oració d'agraïment a l'orella perquè perdoni el sofriment que els humans li han fet patir⁵⁹.

Per a acabar amb aquest capítol, vull fer esment del lloc que les tonades han ocupat en el context folklorista, és a dir, en els esdeveniments públics que inclouen manifestacions musicals de folklore menorquí tretes de context i dotades d'un element museístic, que aconsegueixen la funció de ritus ètnic, un mirall identitari on els seus membres s'identifiquen en veure's reflectits com el que són, d'on venen i on pertanyen. La veritat és que tot i que a Menorca si que s'estilen els concursos i les mostres de feines antigues i hi ha una allau de grups folklòrics que cultiven les músiques de fandango i jota, les tonades de feina brillen per la seva absència en el repertori folklòric menorquí. Lluny de pensar que les tonades s'han perdut degut a aquest factor, crec que si més no, la consciència ètnica folklòrica col·lectiva s'ha desviat cap a un folklore molt més virtuós i elaborat com és el fandango i si prou "perdudes" estaven les tonades, aquest bandejament no ha fet més que tirar terra per sobre. A Mallorca la situació és ben diferent. Si bé la inclusió de les tonades de feina en aquest tipus d'esdeveniments les ha fetes perviure i fins i tot n'ha augmentat el número, la seva característica forma amb multitud de variacions ha quedat fixament immobilitzada per la tradició en una tonada molt més estable. Els mateixos valors d'antiguitat, d'autenticitat i d'identitat que s'atribueixen a les tonades a Mallorca, són els que a Menorca atribuïm a músiques com el fandango i la jota.

6.10 La qüestió de gènere

Tot i que la qüestió de gènere és un tema que per la seva índole hauria d'anar inclòs en l'anterior apartat, he pensat que donada la importància de la

59 AYATS, J. ; SUREDA, A.M. ; VICENS, J. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca. p.12

figura de la dona i la significació que aquesta figura té a l'hora de valorar una societat concreta, aquesta qüestió es mereixia un capítol per si sola.

Com explica Josep Martí, el sexisme de la nostra societat pot aparèixer en qualsevol de les seves diferents manifestacions culturals. Així, per exemple, les estratègies del llenguatge femenines s'adapten al rol subordinat i no agresiu que s'atorga a la dona en la societat occidental. Com a llenguatge simbòlic (que construeix la "veritat" d'una societat enfront la inconsciència dels seus agents), la música és un dels instruments socials que ajuden a mantenir aquest dimorfisme sexual i és molt efectiva en aquesta tasca, ja que afecta directament l'inconscient i pocs oients poden explicar com la música crea els seus efectes. Les pràctiques musicals femenines dependran en cada cas, del rol social que cada societat les atorgui.

La societat camperola menorquina era un col·lectiu amb importants desigualtats de gènere i en la que home i dona tenien rols ben diferenciats. En la feina, només si s'era filla de l'amo s'haurien fet feines com segar o cavar. En aquest cas, les dones segaven ferratges i cavaven la collita de l'estivada i en cap cas llauraven, segaven o batien. Un dels entrevistats va ser molt explícit quan, parlant d'una dona que era coneguda en el terme de Ciutadella per segar i llaurar, em va dir que era "una excepció, allò més que una dona era un matxo". Les dones solien fer feines de casa i no es movien del lloc tret de per anar a poar, la seva sortida més habitual. Cuinaven, cosien, feien trenat de sabates, feien net i de tan en quant emblanquinaven. Altres feines podien ser anar a l'hort a collir queviures per a fer el menjar, ererar, garnar dalt l'era, espigolar, formatjar, plegar gavelles després que els homes haguessin segat i collir ametlles. En aquesta darrera feina, és interessant el repartiment de rols que evidencia clarament aquesta diferència de gènere: L'home, dret, picava l'ametller amb un garrot i la dona, acotada, replegava les ametlles i les guardava dins un sac.

Lògicament, aquestes diferències es tradueixen en el cant i en el fet de cantar. Hi haurà un repertori (tonades de feina) i unes situacions cantades (llaurar, segar, batre) exclusives dels homes i d'altres exclusives de les dones. Així ens ho explicava un dels entrevistats: "En ses tonades però, només cantaven ets homos (...), ses dones cantaven però no a ses feines d'homos". A

més, la veu masculina era clarament més ben considerada que la femenina, cosa que m'han confirmat la immensa majoria dels meus informants i que queda pal·lesa en la següent afirmació: “A jo m'agrada més sa veu dels homos. Ses dones cantaven més piulant. No era gent educada per a cantar”. O d'aquesta altra: “Un homo sempre ha tingut més veu que una dona (...), tenen sa veu més potent i han cantat més fort”. La situació es reproduïa sorprenentment en les situacions de festa, on les dones solien estar a part del grup d'homes i no solament no cantaven, sinó que molts cops ni tan sols podien escoltar els cants masculins. Un antic pagès ens ho explica així: “Aquí sa dona estava molt marcada i marginada. Sa dona escoltava segons a on: a sa vetlada de ses porquetjades si que escoltaven però altres vetlades no”. Un altre informant remata l'argument amb sinceritat en dir que “era mal vist si -les dones- feien coses d'homos i que s'anessin a seure amb ets homos. Normalment eren ells els que cantaven”.

Succeeix doncs, que les dones del camp menorquí no cantaven? És clar que cantaven, però ho feien en situacions en les quals socialment estava ben vist que ho fessin: quan estaven en grup, reunides en la intimitat i ocupades en menesters propis de la seva condició. Cantaven quan rentaven, quan teixien, quan anaven a poar i sobretot, per a espigolar, com he comentat en el capítol 6.6 en analitzar la tonada d'espigolar recollida en les memòries de recerca de Samper i Ferrer. El que era més comú era que les dones ballessin, tot i que en això també, els millors balladors solien ser homes. En el ball, com explica una informant, les dones havien de ballar “més finetes, fent passes més curtes i mirant en terra”.

Per a acabar amb aquest capítol, vull fer esment d'una curiosa expressió adoptada pels sonadors de fandango que constitueix la enèsima demostració d'aquesta repartició desigual de rols. La guitarra del segle XIX, denominada també guitarra romàntica, se sostenia fent reposar la caixa damunt la cuixa però en posició més vertical, com si es tractés d'un guitarró. Aquesta era la posició originària per a sonar-la. La guitarra espanyola actual, es sol sostenir fent reposar la caixa damunt la cuixa, no per la part de baix, sinó per la corba que traça al mig, fet pel qual la guitarra adopta una posició més horitzontal i

descansa més, lliurant el sonador del seu cos més voluminós i el seu pes superior. Doncs bé, pels sonadors de fandango del segle passat (i presumptament l'expressió és bastant més anciana), la forma descrita primerament es denominava sota l'expressió "sonar sa guitarra d'homo" i la segona s'anomenava "Sonar de dona".

7. TEXTOS

Pel tipus d'estudi i donada la poca importància que el seu contingut anecdòtic té pels protagonistes, no era el meu objectiu tractar el tema dels textos. Nogensmenys, donada la prematura fixació d'aquests textos i l'estretíssima vinculació entre uns textos concrets (les cançons breus) i unes tonades concretes (tonades de feina, fandango, jota) que establien molts dels entrevistats, no volia acabar aquest treball sense incloure un inventari dels textos que he trobat relacionats amb tonades i amb situacions de feina.

Aquests textos versificats, de quatre versos heptasíl·labs i rima consonant *abba* o excepcionalment *abab*, es podien cantar amb qualsevol tonada però també podien ser recitats. Generalment eren apresos en sentir-los d'altres cantadors o a vegades improvisats a l'instant. Si en el lloc algú sabia escriure i una cançó havia agradat molt, l'escrivien, però no tant per a fer feina com sobretot a les vetlades. Segurament per això han quedat més cançons d'aquest context que no pas de temàtica camperola o millor dit, de situació de feina. Moltes de les cançons són idèntiques a cançons que també canten a Mallorca, cosa que els informants atribueixen a la vinguda dels segadors mallorquins.

El contingut de les cançons no estava sempre relacionat amb la feina o amb el camp, tot i que del camp i de feines són els tòpics de les cançons més antigues. Segurament, en èpoques pretèrites la temàtica de les cançons fos només de feina, però pel que sabem, es començava cantant sobre la feina i s'acabava amb cançons picades, incloent-hi també temes referents a la menestralia i al poble. De la mateixa manera, cançons sobre segadors van passar al fandango o a la jota quan es va deixar de cantar per a aquesta feina. Avui dia, vistes amb perspectiva, les cançons són bastant evocadores d'aquella època, dels seus valors i d'aquella realitat o com diu un dels informants, "explicaven molt bé la vida del camp". Quan s'improvisava, la temàtica de les cançons sovint era "picada", amorosa degut a la presència femenina, fruit de la competició o l'enfrontament entre treballadors, o en relació a l'amo. En aquestes darreres, el contingut del text esdevé molt més important pels

cantadors, que valoren l'element de picardia que veiem també en la improvisació del glosat.

En la inmensa majoria dels casos, els textos estan en llengua catalana, però hi ha algunes excepcions en llengua castellana, citacions de textos de moda o popularitzats a través del fandango o la jota, que donaven compte del “domini” d'aquesta llengua per part dels cantadors. Aquesta circumstància va incrementar amb l'arribada massiva de músiques en castellà a través de la ràdio a partir dels anys trenta i quaranta del segle passat i degut també al fenomen diglossic. Els informants ho tenen molt clar: “Antigament no se'n cantava cap en castellà, açò va ser a partir de quan van voler rallar es castellà, que a sa gent li semblava que tenia més categoria. Rallaven un castellà de la punyeta, però açò feia *guapo*”. Un altre és més transparent en el seu judici: “Cantavem en menorquí, només eren ses de sa radio que eren en castellà, però mos agradava cantar en menorquí també. Pensa que eren ses -cançons- que mos havien mostrat es pares”.

Dit això, a continuació vull oferir una mostra de cançons que he recollit, ja sigui en el treball de camp o en les fonts escrites, durant aquest estudi. Les peces apareixen dividides segons si la seva temàtica és camperola, (especificant les diferents feines) o picada i estan ordenades alfabèticament segons el primer mot. Molts dels textos apareixen en les diverses variants en les que els he trobat.

CANÇONS DE TEMÀTICA CAMPEROLA

A s'aljub es pastor vell
A treure poals s'afanya;
Mentres s'aboca a beure
Banya sa vora d'es seu capell

Açò és romaní, portat
De sa garriga comuna;
Cada més té flor segura:
És sa seva propietat.

Al cel sia l'avi meu,
Qui feia d'empaltador;
Per empeltar una ximberga
Va empeltar un garbaió.

Al veure estepa florida
No'm cans de mirar-me-la
Perquè sempre hi sol haver
Davall qualche margalida.

Amb sa força i es fauçó
Vaig eixermar a Son Ordines
De tant d'aficar-me espines,
En es dit tenc un inflor.

Aquest ase que ha bramat
És un ase bramador;
Dau-li un almud de segó,
Que un i mig se n'ha guanyat.

Bon arbre és es garrover
Que té garroves tot l'any,
Quan li cullen ses d'enguany
Ja té ses de s'any que ve.

Bon arbre és es taronger
Qui fa taronges tot l'any;
Quan li cauen ses d'enguany
Ja té ses de l'any qui ve.

Carabassa m'han donada,
Carabassa menjaré;
Me l'han donada petita,
No se si la'm 'cabaré.

Cavallet quan eres jove
éres cavall acosat
i ara que vell has tornat
no pots caminar ni córrer.

Cavallet, quan eres jove,
Que hi anaves d'empinat!
Ara a un punt ets arribat,
Que de magre no pots córrer.

Dalt sa muntanya més alta
N'hi ha un romaní florit
I un rossinyol qui canta
A les onze de la nit.

De ca-teva surts i entres
I a ca d'altri fas es plors;
T'has menjat ses figues flors
I m'has deixat ses agostenques.

De Mallorca fins Alger
No s'encontra cap barrera
En es una carretera
Que d'aigua tota se te

Des bons tonadors del món
Som jo i sa gent ho sap,

Només m'embarana es cap,
Perquè ses banyes hi són.

Des cap me'n vaig a's coll
Cap avall per s'espina
I, en venir que l'he acabada,
La desferm i li amoll

En Sintes ne té un gatzoll
Que no vol deixar a ningú,
I en trobar rém madur,
Talla i no fa capoll.

Es dia de Sant Jaume era,
sempre me'n recordarà,
que l'amo es va barallar
amb una lloca dalt s'era.

Es rellotge d'un pagès
A mi em serveix de guia,
De la una fa migdia
I de les dues fa les tres.

Es romaní criat
Dins la garriga comuna
Cada mes té flor segura
I altra propietat.

Ja m'agrada es garrover
Perquè té fruita tot s'any;
Quan li cuen sa d'enguany,
Ja té sa de l'any qui ve.

Jo me'n tenc d'anar a cuir
Un brotet de mauva-rosa;
Sempre hem sentit a dir,
Qu'es qui no té amor ne posa.

Jo no rob res an es vell
Ni es pes de sa romana
Perquè lo que me deix de llana
M'ho solec endur de pell

Jo tenia una figuera
I es vent la va matar,
I un dia que jo no hi era
Ses branques li van robar.

-Joan, si t'has de llogar,
jo te prendré per missatge;
te daré d'herba i farratge
com a s'altre bestiar.
-S'herba que m'hau de donar,
estojau-la per madona,
i en es temps de formatjar
tendreu una vaca bona.

L'amo de Son Fabiol
Tres missatges mantenia:
Un de coix, s'altre manxol,
S'altre menjant s'adormia.

L'amo de Son Marci un dia
Una fogassa va encetar
I dedins hi va trobar
Ses 'varques de's qui munyia.

L'amo de son Serení
Posa sa panxa an es sol;
Confia que, si Déu vol,
Bona anyada ha de tenir.

L'amo en Pera, alçau bandera,
Vós qui tant hau corregut;
Hau guanyat una somera
Que cada any vos farà un ruc.

L'amo en Pere es torroler
i avont teniu sa torrola
la tenc dins un paner
que canta i beu tota sola.

L'amo, perquè feis açò?
En a mirar-me ja reis;
A jo'm donau es baleis
I a n'ets altres es blat bo.

Los higos para ser buenos
tienen que tener tres señales
maduras i cortunadas
i picadas de pardales

Mula vella i macho aquí
que ja voltam sa darrera
que som prop de sa barrera
i haurem de debaixar a obrir

No t'atraquis as garrover
Que té s'ombra maleïda
Una fadrina garrida
Farà planta, en venir bé.

No taïs tan gros de formatge
Sinós l'amu mirará
Y a sa madona dirá:
No hem de mesté tal missatge.

Noltros teníem un mul
Que li dèiem En Pindango;
Se n'anava ringo-rango
Amb sa coa dalt es cul.

Noltros tenim un mul
que li diuen "En Fandango"

sempre anava ringo-rango
amb sa coa baix es cul.

Oh llinet, quan jo't sembrava,
Que patia tanta set!
I de tant en tan cridava:
Jutori, jutoriet!

Per Cotaina vaig passar,
Figueral a cada banda,
Hi havia pomes en randa,
I figues a no acabar.

Per soques i per parets
per galeres i clapers,
Tallen verducs i batzers;
L'amo vol es racons nets.

Per un quen d'ametles crues
Ni tampoc per un aumut,
No voldria haver perdut
Lo que cercau voltros dues.

Pots agafar sa destral,
Aniràs a tair sa rama;
Es bestiar es mor de gana
Tancar dins es corral.

Quan es serigot brossa
És hora de remanar,
El Rei volia pagar
En Tai-tai amb coca rossa.

Que et recordes s'any passat,
Com jo i tu anàvem a llenya,
A s'uiastre socorrat
Cantàvem la malaguenya,

I ara ou, ou, ou, ou.

Sa figuera bordissot
Que tenia en es racó,
L'estojava pes senyor,
I ara menjarà foc!

Sa verema serà poca
Perquè enguany ha plogut poc
I qui sap si a un altre lloc
Ho repetgera sa lloca.

Sa vinya vegi, senyor,
Enguany n'està carregada:
A cada cep, senallada,
No en podia estar millor.

Ses figues que tu duràs
De fora estaran corcades
I de dintre enmetzinades,
Tot sol te les menjaràs.

Si coneixeu sa borratja
Ja sabeu quina flor fa;
Uns gruen per sa farratge
I altres se l'han de menjar.

Si vens an es figueral,
Te convid a menjar figues:
Te les donaré coïdes,
Fresques, i no et faran mal.

Tonedors, toneu ran ran,
Que es paraire no es gueix;
Que diu que s'estima més
Sa de més prop de sa carn.

Un dia anant a Migjorn
qualcant amb una somera
i vaig caure de part darrera
i mal d'altres rialles són

Un homo beu fins que es nega,
I en haver pagat és franc;
Un coix amb es peu voltant
És bo per batre mantega.

Un jovenet garbejava
A s'era de'n Marjal
I va perdre es devantal
causa que mai l'adobava

Un tort dalt una figuera
trobava que feia bon estar
quan veu que l'amo hi va
pega vol i no l'espera

Una feina et vaig manar
Però no et va caure bé
Per esporgar-me s'ametler
Sa destral no va tallar

Una feina et vaig manar
però no et va caure bé
per tornar-me s'ametler
sa destral no va taiar

Una figa per ser bona
Ha de tenir tres senyals:
Quartonada i secaiona
I picada de pardals.

Una figa per ser bona
Ha de tení tres señals;

Curtunada, secaona
Y picada de pardals

Venim de sa veremada
Per açò tenim pocs jocs;
Es réms són petits i pocs
I una mala nit hem passada.

* * *

CANÇONS DE LLAURAR

Al·lots anam-nos-ne a jeure
I el deixarem reverdir,
Qu'ara n'he trobat un bri
Qui de baix tornava treure.

Es dimecres i es dijous
Dies són de festetjar,
I jo m'he d'aconhortar
amb una arada i dos bous.

Es dissabte i es dijous
són dies de festejar,
i jo m'he d'aconhortar
amb s'arada i dos bous.

Hi ha aguantadors de mantí
Que llauradors no ho són mai;
De petits ha de venir
Per sebre armar bé es tornai.

Ja diràs a Na Maria
Que jo la coman ben molt
Que sempre seguec es solc
Però faig molt poca via.

Jo llaurava amb en Vermei
I amb en Banya-revoltada,
I feia millor arada
Que l'amo amb es seu parei.

Jo se cantar i sonar
I també llaurar de bous.
L'amo em podríeu donar
Cada mes quaranta sous?

Malanat de cavador
Qui pateix de mal d'esquena;
Malanat de llaurador
Que no llaura a arada plena.

Malanat de conrador
Qui no conra ses voreres,
Es blat li torna porgueres
I sa farina segó.

Malanat de llaurador
Que no conra ses voreres;
Es blat li torna porgueres,
I sa farina, segó.

Mantí, llongues i camelles,
Cameta i dental té
Espigor i reteler,
Coixí, jou, clavia, armelles

No he vist mai tan gros enuig
com un llaurador qui llaura
Rompre s'arada i ell caure,
I veure es parei com li fuig.

Sa vida d'es llaurador
No hauria d'acabar mai,

I a cada cap d'es tornai
Hauria d'haver un confessor.

Saps que més val 'nar 'n galera
Tot es temps qu'un homo és viu,
Que no llaurar en s'estiu
A lloc fort i poca terra.

Si sa saó és carregada
I s'arada mal present
I es llaurador dolent
No es pot fer bona llaurada

Son Picart i Salairó,
Ferragut i sa Canova,
Van sembrar a terra nova,
I han perduda sa llavor.

* * *

CANÇONS DE SEGAR

Aigo vos demanam, aigo,
I vós, Senyor, mos dau vent,
I mos girau ses espatles
I feis com qui no mos sent.

Alegre va es segador
Quan acaba s'escarada:
Ell acaba sa calor
I l'amo pren sa suada.

Arreu, arreu segadors
Que sa madona se queixa
Perquè es blat li torna xeixa
I sa farina, segó

Bon dia: l'amo m'envia,
Si no hau aguiat que aguieu,
Que tal vegada tendreu
Es missatges a migdia.

Bon dia, l'amo m'envia
Si no heu cuinat que cuineu
Que per ventura tindreu
Es segadors a migdia.

Canta; refutxa, refoi,
Que diu sa pentinadora,
Si no vols segar, espigola
Que jo estic dins es rostoi.

Dalt sa meva esquena tenc
Un ca de bous que em roega,
No sé si és blanc o negre
I ja fa dies que el mantenc.

En haver acabat de segar
Sa fauç tenc que fer dos trossos
Perquè m'ha cruixit ets ossos
Qui no els e puc borinar.

En parlar de beure vi
Sempre som es de davant;
En sa feina no ho som tant:
Darrera i no puc seguir.

Es dia que segam xeixa
Sa madona fa es paper
I si s'aigordent no ve
Es rostoi en veuran créixer.

És impossible segar bé
per entre tantes espines

cards i catalines
cames rotges un planter

Es nostro rector té ganes
Però no ho conseguirà
No vol que es mes de's segar
Se cantin cançons profanes

Es teu puesto fa barquera:
Has d'aprendre de segar;
Amb sa farratge primera
Podràs experimentar.

Escaraders de Torraubet,
Acabareu sa segada
damunt sa sanmiquelada
en es principi de's fret.

Ja feim es darrer jornal
Que tenim a s'escarada
Hem segat ordi i civada
Mus deuen un dineral

Jo em pensava que es segar
era com tocar guitarra,
en començar a falquejar
tirava sa faus en terra

Jo'm pensava que's segar
Era com tocar guitarra
I en haver de falquejar
Posava sa falç en terra.

Jo segava blat cabot
Que'm pegava p'es capell;
L'amo estava content d'ell,
I jo hi estava molt poc.

L'amo de son rossinyol
Diu que es cantar no sega,
Però fa anar es tall alegre
I així estrenyem es rodal.

Madona que l'amo m'envia
Si no heu cuinat que cuineu,
Que per ventura tindreu
Es segadors a migdia.

Mal d'esquena fa es segar
En es llocs poc planers,
Per açò, es malfeiners,
D'estiu, guarden bestiar.

Mumare a correns segava
I feia foc de rostoi;
Se va cremar un genoi;
Prou polit que li estava.

Noltros segadors som deu
i tot ho menam amb un orde
i ara tenim na Coloma
que quan troba boldro, s'ajeu.

Que rigui qui té riaies,
Que ja hem 'cabat de segar.
Ho 'cabarem de lligar
I farem ses acabaies.

Que rigui qui té rialles
que ja hem acabat de segar;
acabarem de lligar
i farem ses acaballes.

Qui no'l sega ja l'arranca,
I així tots trebiam;

Si 'cabam per Sant Joan
Anirem a sa Font Santa.

Qui no sega i qui l'arranca,
I així tots trebiam,
Si acabam per Sant Joan,
Anarem a sa Font Santa.

Qui no sega ja l'arranca,
i així tots treballam;
si acabam per Sant Joan
anirem a sa Font Santa.

S'ordi de Son Puig parlà,
I va dir a sa madona:
- Jo no puc ser cosa bona,
perquè'm van sembrar tardà.

S'ordi de Son Puig parlà,
Va dir en es escaraders:
- 'Cotau es colzo un poc més
i vos farà millor lligar.

Sa formiga experimenta;
'ço fa un homo de bon cap:
en s'estiu replega es blat,
i en s'hivern se n'alimenta.

Sega avallet avallet
que hem d'aplegar paia i gra
que casa que no hi ha pa
en s'hivern fa molt de fred.

Segador bon segador.
Quantes garbes has segades?
Devers vuit n'he embolicades
No som lligat un cavalló

Segador bon segador
Quantes garbes has segades
I devers vuit n'he embolicades
No he arribat a nes cavaió.

Segador, bon segador,
Quantes garbes has segades?
-L'amo jo no les he comptades.
-Nou, no arriben a cavaió.

Segador, sega avallet
I coiràs paia i gra;
A casa no hi ha pa,,
De juliol hi ha fred.

Segador, sega cavallet
I cuiràs palla i gra;
A casa que no hi ha pa
De juliol hi ha fret.

Si sabia quin Sant és
Que cura de mal d'esquena,
'n haver segat i batut
li faria una novena.

Tot lo dia va darrera
I amb sa coeta penjant
Es vespre narà davant
Per 'ribar a sa panadera

Va dir l'amo de Son Pebre
que per a ensenyar de segar,
entre sa terra i sa mà,
sa faus hi havia de quebre.

* * *

CANÇONS D'ESPIGOLAR

Afanya't a espigolar,
Afanya't a plegar espigues,
Cada manada que lligues
Pensa que és un tros de pa.

Es brins se tornen espigues,
Ses espigues donen gra,
Es gra se torna farina
I sa farina bon pa.

Jo he comprat un capell
Per anar a espigolar;
Al·lota, vols baratar
Una rosa amb un clavell?

M'agrada s'espigolar
I anar replegant espigues
cada manada que lligues
pensa que és un tros de pa

M'agrada s'espigolar
I anar replegant espigues
Per tenir un tros de pa
Per menjar amb un plat de figues

Na Marieta espigola
I en fa manades amb ròtil;
Sabeu que hi ha d'anar?
N'és en Bep de Binimoti.

No vull anar a espigolar
Perquè hauré d'anar acotat;
M'estim més anar a captar,
Que'm donen es pa pastat.

Per anar a espigolar
Tot es dia amb un gran sol
En es mes de Juliol,
Dematí s'han d'aixecar.

Sa formiga experimenta
Vida d'un homo casat;
Qu'en s'estiu aplega blat
I en s'hivern se'n alimenta

Seguit, seguit, de gra en gra,
Replega es blat sa formiga:
Ses qui 'nam d'espigolar
L'aplegam espiga a espiga.

* * *

CANÇONS DE BATRE

A la Vall me vaig llogar
Per batre a s'era d'estiu:
Més que es muls me vaig cansar
Vaig arribar per no dir ni piu

A s'ombra de sa figuera
Que hi deu fer de bon estar!
Ja poreu venir a girar
Lo que hi ha dalt aquesta era.

En es mes de Juliol
Eixancat damunt sa somera
Tot es dia damunt s'era
Agafant es pic de's sol

En es temps de batre i fa vent
Van alegres ets homos d'era.

En tenir una quimera
No em fuig s'enteniment.

En estar cansat de batre
Tenc sa regana qui'm sua
A s'ombra de sa barraca,
Si'l diable se l'enduia.

Ja sabràs que cosa és batre
Es temps que estaràs amb mi
De les vuit des dematí
Revoltant fins les quatre.

Jo volia ser cigala
Es mes de batre i segar
I p'estar a ombra i cantar
Que en el mon no hi ha més gala

Jo voldria ser xigala
Es mes des batre i segar,
Per estar a s'ombra i cantar;
En el món no hi ha més gala.

M'agrada en es juliol
Es tocar a damunt s'era,
Allà han de fer sa vorera
Sense espanyar es trespol

Mulettes correu, correu
I feis palla fina i trencada
Que si queda llarga i gruixada
En s'hivern l'hi trobareu.

No me cansaria mai
I de voltar dalt un era
Amb na Rotja, na Morena
Ai i na Pastora i es cavall

Volta, volta!!

No us penseu que ets homos d'era
Els mus venguin a ajudar.
S'estimaran més estar
A s'ombra de sa figuera.

Per batre en el món no hi ha
Com ses egos ben ferrades
Que peguen unes potades
que s'era fan tremolar.

Sant Jeroni un bon vent
S'estimat llevarà d'era;
En tenir una quimera,
Déu mos guard s'enteniment.

Si no fos pes batedor
Qui hi va darrera darrera
No hi hauria cap somera
Que batés un cavaió

* * *

ALTRES

A la una canta es gall;
A les dues, sa gallina;
A les tres es rossinyol,
I a les quatre ja és de dia.

Al·lotetes namunnós
que és hora de ser a ca nostra
que es sol ja se'n va a la posta
i no mos diu adió

Es pastors de la muntanya
No tenen calor ni fred
I duen un barretet
Que'ls hi tapa ses lleganyes.

Es sol ja se'n va a la posta
i no mos diu adió
al·lotetes anamo-nos
que és hora de ser a ca nostra

I ese fandango que toca
de donde lo has aprendido
i a la orillita del mar
en la sombra de un navío

Sa veu és des qui la té
No des qui la vol tenir
Jo cantaria més bé
Si tot fos tant bo de dir.
Cantadors com en Perico
No se si n'hi ha cap més
Jo firmaria tot d'una
Cantar com tu si pogués

Sant Pere era espanyol
Espanyol era sant pere
I de tant espanyol que era
Es va espanyar tot sol.

Ses muntanyes de Mallorca
Són ses més altes del món
I de tan altes que són
Veuen terres de Menorca

Ses muntanyes de Sardenya
Són ses més altes del món
I de tan altes que són
Ses rates cauen d'esquena

Un dia vaig anar no se ont
I vaig veure no se qui
No se que és lo que em va dir
No el vaig veure per aumont

* * *

CANÇONS DE TEMÀTICA PICADA I AMOROSA

Ai, ai! A sa muntanya hi ha neu
que s'oratge no la toca
i a ne's costat de s'al-lota
hi fa un estar de déu.

Aigo fresca serenada
Poda amb un poalet
Per dar berure a N'Aguedet
Qui té s'homo a sa Planada

Aigua fresca serenada
Poda amb un poalet,
Sa jove que me l'ha dada
M'ha fet beure sense set

Amigues no en vull, amigues.
Amigues jo no en vull més.
Perquè ses amigues diuen
lo que veuen i un poc més.

An es lloch que estic llugat
No hi falta menjá ni beure
Pero hi falta llibertat
Per poderte vení a veure

Aplanam aquesta roca
Que tenim en es portal

He caigut i m'he fet mal
Badant amb sa filla vostra

Cuando mueras sembraré
Tabaco en tu sepultura
Y luego yo fumaré
Los restos de tu hermosura

Des que som figueraler
Ses dones m'embarriolen
Com més ne don, més me volen
De figues per un dobler.

En es lloc que jo estava
no hi havia cap ramell
per açò et vaig enviar
una flor de tamarell

En es lloc que jo habitava
No hi havia cap ramell,
Sinó flor de tamarell;
Per açò te n'enviava.

En Xesc diu a madó Xesca
"Xesca, que tens res en fresc?"
I na Xesca li diu: "Ai Xesc,
Sempre esta fresca na Xesca".

Encara que em donéssin
trenta olives dins un plat
amb tu no m'hi casaria
perquè mai m'has agradat.

Encara que vos renteu
Sa cara amb aigo pastosa
No vàreu néixer hermosa
i tampoc no hi morireu

Enmig de la mar hi ha
Una roca ben pintada
Cada enimorat que hi va
Hi deixa s'enimorada

Es capellans volen ous
I gallines en salseta
I ses nines a pesseta
I qualcuna a nou sous

Jo i sa meva doneta
Tot es dia rebassam
I quan ve es vespre lligam
Tres garbes i una restreta

Jo tenc tabac de l'Havana
Sembrat dins un caneló
Ha de ser per fumar-lo
As costat de na Joana

-Jo tenc una rea nova
que ningú l'ha emprada mai
i la daria a la prova
per llaurar en es teu tornall
-Jo tenc un perpetó
i tot envoltat d'aritges
si tu hi poses sa llavor
sa treta seria a mitges

Joan paraigo d'on vens
De sa font d'abeurar s'ase
Diuen que ta mare es casa
Amb un viudo sense dents

L'amo de Son Marçal
I madona de Ses Angoixes
Es llauraven amb dues moixes
Tot es sant miquel i nadal

M'agrada un fill de pagès
Perquè té vaques i bous
I gallines que fan ous
I un sabater no té res.

Madona de sa cabana
aixecau-vos dematí
i voreu es sol sortir
vermell com una magrana

Marieta posa un peu aquí
marieta posa un peu allà
polissona, txitxarrona
me volies enganar

Que dicha puede tener
la madre de esta doncella
al ver el cielo tan alto
en su casa una estrella.

Que et recorda aquell matí,
Encorralant ses oveies,
Que tu mateixa em vas dir
Que gruaves quan no em veies?

S'enamorat de dins vila
Cada hora es pot alegrar;
Els que som de pagesia,
Sa pena ens ha de matar.

Sa berganta d'aquest lloc
Té sa cambra emblanquinada.
Ella n'està enamorada
D'un jove que la vol poc.

Sa Madona de Sa Mata
Enguany l'hem duita a segar

Si se torna a descuidar
L'any qui ve la farem batre

Sa Madona de Son Tem
Tenia una mama blanca
Una cuixa i una anca
I bona part de's betlem

Sa Madona de son Vaquer
Ja podeu venir escapada
Que sa vostra filla té
Una dragona aferrada

Sa xua de porc femella
M'agrada que no ho creureu
En a matar sa porcella
Que no me convidareu?

Sant Ramón i Sant Joan
Van anar a collir melons
Quan va esser a's melonà
Sant Joan perdé's calçons

Si passes per s'auzinar
No faixis caure aglans dolços;
Més val que't faixis polsos,
Que's vespre en Pere vindrà.

Tan bon jove, tan bon jove
que a mi, mai m'ha agradat,
perquè es segar de forat
és la causa que duc coa.

Todos los meses te sale
Una cosa colorada
Este mes no te ha salido
Estarás embarazada

Un dia anant a-n'es pou
Ses camas li vatx mirá
Y els e vatx acompará
A ses camellas d'un jou

Un dia anant en es pou
ses cames li vaig mirar
i les vaig acomparar
a ses camelles d'un jou

Un dia davora es foc
vaig dir botxa a sa padrina
i me va tirar ses esmolles
sa fosca si l'endevina

Un dia me la mirava
pes forat de's rentador
jo li vaig dir cara de rosa
i me va tirar es rentador

Un homo fadrí
vida trista, vida trista
qui fa com es sibil·li
que cova ets ous amb sa vista

Una al·lota bella i alta
Qui no havia segat mai,
Com va esser arran de's tai,
Diu: Quina xivada tan alta!

Una fadrina es diumenges
Mentres rega es seus ramells,
Pensa amb es bergantells,
I diu: beu ja que no menges.

Una rosa aleixandrina
Cuïda de bon roser,

S'oloreta qu'ella té
És més dolça que mel fina.

Una roseta perhom
Per ses qui estan aixecades;
I ses qui ja estan colgades
Que dormin si tenen son.

* * *

CANÇONS DE TEMÀTICA URBANA

Dalt sa murada hi fa neu
I molt d'oratge que hi toca;
An es xúrics 'grada es lleu
I es bracers en duen broca

Mo mare me diu bandera
I jo bandera no ho som
Perquè totes ses banderes
Van davant ses professons

* * *

8. BIBLIOGRAFIA

AYATS ABEYÀ, J. (2007) *Les chants traditionnels des pays catalans*. Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles.

AYATS, J.; VICENS, J.; SUREDA, A.M. (2006) *Les tonades de feina a Mallorca*. Mallorca: Departament de Cultura del Consell de Mallorca.

AYATS, J.; VICENS, J.; SUREDA, M. A. (2005) "Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de "tonades de feina" de Mallorca" Actas del VIII congreso internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Nasserre. Revista Aragonesa de Musicología, XXI.

BONET BOSCH, A. (1983) "Eines i feines del camp (I)" a Quaderns de Folklore, núm. 12. Ciutadella: Col·lectiu Folkloric de Ciutadella amb el suport del CIME.

BONET BOSCH, A. (1988) *Menorca pagesa*. Maó: Consell Insular de Menorca

BONET BOSCH, A. (1998) *Menorca pagesa II*. Maó: Editorial Menorca.

CÁMARA DE LANDA, E. (2003) *Etnomusicología* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Colección Música Hispana.

CAMPS I MERCADAL, F. (1987) *Cançons populars menorquines*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 7)

CAMPS I MERCADAL, F. (2007) *Folklore menorquí de la pagesia. Tom I*. Menorca: IME, Entitat local des Migjorn Gran (Capcer, 4)

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1983) *Historia de la música española, vol. 7: El folklore musical* Madrid: Alianza Música.

FERRER, A. (1981) *Cançonetes menorquines*. Menorca: Edicions Nura.

GALMÉS I CAMPS, LL. (1983) *Cançons i balls de Menorca*. Menorca: Edicions Nura

GINESI, G. (2006) "Más allá de la investigación: Las interacciones sociales en el trabajo de campo" a VVAA Coord. AYATS, J.; GINESI, G. (2006) *Experiència musical, cultura global. IX Congrés de la Societat d'Etnomusicologia*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca

MARTÍ, J. (1996) *Folklorismo; Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Col. Fin de siglo.

MARTÍ, J. (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

MASSOT I MUNTANER, J. *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya vol. VIII, "Memòries de missions de recerca per J.J. Roma; Joan Amades i Baltasar Samper*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MERCADAL BAGUR, D. (1979) *El Folklore musical de Menorca* Palma: Sa Nostra.

MOLL SEGUÍ, M.A. (1994) *Folklore musical de Ciutadella. Instruments i balls típics*. Ciutadella: Ajuntament de Ciutadella, Consell Insular de Menorca i Sa Nostra.

MUNAR I MUNAR, F. "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: Un reto de futuro" a bertsozale.com http://www.bertsozale.com/topaketak2003/testua_203.pdf (consultada el 2-IX-08)

OCHOA, A.M. (2002) "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música" a Revista transcultural de Música <http://www.sibetrans.com/trans/> <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm> (consultada el 2-IX-08)

PELINSKY, R. (2005) "Corporeidad y experiencia musical" a Revista transcultural de Música <http://www.sibetrans.com/trans/> <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm> (consultada el 2-IX-08)

SAGRERA ANTICH, B. (2007) *Les cançons populars del Diccionari català-valencià-balear*. Mallorca: Editorial Moll, Consorci per al foment de la llengua catalana i la projecció exterior de la cultura de les illes balears.

SBERT I GARAU, M. (1992) "La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca", 3 vols. (tesi doctoral inèdita presentada a la Universitat de les Illes Balears, departament de Filologia Catalana)

VVAA (1999) *Enciclopèdia de Menorca* tom. XIV, Antropologia I. Ciutadella: Obra Cultural de Menorca.

VVAA Coord. AVIÑOA, X. (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI "Música popular i tradicional". Barcelona: Edicions 62.

VVAA *Materials per a l'obra del cançoner popular de Catalunya Autor corporatiu Obra del Cançoner Popular de Catalunya* vol. XV, "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Andreu Ferrer a Menorca del 17 al 29 de Juliol de 1932, per comanda de l'obra del cançoner popular de catalunya" Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat