



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

2018

El cant de Salers i Quintos a la Mallorca contemporània

Bàrbara Duran Bordoy

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Directora: Dra. Isabel Ferrer Senabre

Tutor: Dr. Francesc Cortès i Mir



Universitat Autònoma de Barcelona

2018

El cant de Salers i Quintos a la Mallorca contemporània

Bàrbara Duran Bordoy

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Directora: Dra. Isabel Ferrer Senabre

Tutor: Dr. Francesc Cortès i Mir

A Jaume, que cuida el jardí de ma vida, i als nostres fills Clara i Jaume, els dos millors mestres que he tingut mai.

A ma mare Maria, ma germana Sebastiana i ma sogra Cati —per tot el temps robat—; i a la memòria de mon pare Guillem i els meus padrins Nofre, Sebastiana, Miquel i Bàrbara.

*He llegit la nostra història
i molt m'ha fet cavil·lar,
d'ençà que en tenim memòria
tothom mos ve a ajudar.
Tothom mos ve a ajudar,
en el moment oportú
mos vénen a alliberar
i no els ha cridat ningú.
Tothom que mos ve a ajudar
mos fa ses busques endins.
Això gira malament
cantaven els mallorquins....*

Guillem d'Efak
El regne enmig del mar

*Primer callàrem i oblidàrem ses cançons.
Després vàrem cloure es ulls i oblidàrem es paisatge.
I ara no sé si encara hi som a temps o si mos hem d'avesar a viure dins un desert sense
cap ombra.
I tampoc no sé si trobarem cap racó fèrtil dins aquest ermàs, i si el trobam haurem de
cremar batzers, i romaguers, i... totes ses definicions conegudes de **lo nostro**.*

Toni Gomila
Acorar

AGRAÏMENTS

Tots els treballs majors, com és el cas de les tesis doctorals, són possibles gràcies a una sèrie de col·laboradors. Els agraïments que segueixen no poden, de cap manera, fer justícia a la generositat de tots ells.

Bona part d'aquesta tesi no hauria estat possible sense els bons consells i presència de la Dra. Isabel Ferrer Senabre. Malgrat les dificultats de viure en indrets distants, dels reptes vitals, la Dra. Ferrer ha estat una guia incisiva, intel·ligent i brillant que ha permès millorar tots els aspectes de la tesi. Ella sap que no són solament paraules de cortesia, sinó un reconeixement molt sincer.

Dec una especial gratitud a tots els informants, el nom dels quals trobareu a l'índex d'entrevistes. Compartiren temps, experiències i coneixements i formen part indissoluble d'aquesta tesi, el fonament d'ell mateixa. Vull remarcar les aportacions de Margalida Fullana Sagrera, que fou la inspiradora primera d'una recerca sobre música i cultura que fa honor a la seva manera de viure: senzilla, i bella; fet que comparteix amb la seva família. Les meves amigues Dra. Maria Magdalena Gelabert Miró i Francesca Suau Artigues proveïren materials, consells, lluites i petits èxits durant l'elaboració de la tesi, així com Xisca Grimalt Fullana i Antònia Matamalas aportaren el suport vital necessari.

Una de les bases d'aquest treball és el Cançoner Popular de Catalunya. El permís per a la seva consulta integral i publicació del treball em va ser facilitat pel pare Josep Massot i Muntaner i la gestió dels documents microfilmats i digitalitzats de la DGCPAC fou sempre possible gràcies a les atencions del Sr. Joaquim Manyós i Balanzó. El meu reconeixement a la seva generositat i col·laboració. Així mateix, mossèn Joan Parets em proporcionà tota l'ajuda per a la consulta del Centre de Recerca Històrica Musical de Mallorca i l'historiador Ramon Rosselló Vaquer em donà permís per usar les fotografies cedides per particulars recollides a diverses obres seves.

He de destacar les aportacions d'un grapat de companys que han compartit arxius, treballs d'investigació propis i llibres. És el cas dels arxius personals d'Eugeni Canyelles Pons, Joana Domenge Mesquida, Francesc Huguet Batlle, Dr. Felip Munar i Munar, Dr. Miquel Sbert, Tinent Coronel Ramon Codina, Jaume Vallbona Benàsser i el Dr. Francesc Vicens. Bartomeu Mut Llabrés i Francesc Crespí Canyelles col·laboraren amb revisions de documents difícils. Miquel Matas, Bartomeu Carrió Garau i Toni Ramis Serra aportaren també part dels arxius personals.

Així mateix, vull expressar el meu agraïment a la inspiració rebuda de tots els membres del grup de Recerca Etnopoètica. Ignasi i Xavier Roviró proporcionaren material preciós sobre la comarca d'Osona, de molta ajuda en aquest treball.

Detalls d'aquesta tesi han estat consultats als companys de diferents departaments de l'IES Mossèn Alcover. Isabel Maria Riera Oliver és la bibliotecària gestora de tot el fons de la Biblioteca Miquel Àngel Riera —i que deixà en préstec durant mesos els volums d'Amades i moltíssimes altres coses que ella sap. Gràcies especialment al departament de Ciències Socials —Dr. Joan Caldentey Brunet, professor Joan Riera Puigserver, Dr. Manel Santana Morro—; al departament de Català —professors Bartomeu Carrió, Francesca Obrador i Marian Mifsud—, així com al departament d'Anglès —professores Catalina Rosselló, Agnès Oliver, Juana Maria Oliver i Toni Vanrell.

Els compositors Xavier Gelabert i Muntaner, Gabriel Oliver, Antoni Parera Fons i Josep Ros m'han donat permís per a la reproducció de les partitures, així com la glosadora Antònia Nicolau *Pipiu* per a la reproducció del comentari del seu *Facebook*. Mateu

Matas *Xuri* confirmà i aclarí l'ús de la tonada de Sales dintre del món de la glosa. La meva neboda Margalida Adrover Duran elaborà els mapes amb itineraris a CDI de Manacor i la meva neboda Maria Adrover Duran aportà la frescor necessària per a tenir confiança en la futura generació de glosadors i periodistes. Dec un agraïment especial a Pep Llaneres, de CDI, que proporcionà suport logístic i personal a molts aspectes del treball realitzat a Sant Joan.

Vull esmentar a tots els col·laboradors de Sant Joan: Joana Estelrich i Blanc, al director dels Cor UIB i Simfònica de Galícia Joan Company i Florit, als seus pares Miquel i Francisca i tota la seva família. A Joan Matas, per totes les incomptables atencions personals. I a Joana M. Esteva Salvà, Júlia Acosta Miquel, Andreu Adrover Tirado, Sebastià Barceló *Guingaia* i Margalida Obrador Barceló per proporcionar multitud de petits detalls molt importants.

Aprecio així mateix la paciència i ajuda rebuda de manera incondicional per la Dra. Eugènia Gallego, que realitzà alguns dels darrers enregistraments de la *Missa de To Pascal* de Sant Joan.

Als meus professors Joan Moll i Marquès, Romà Escalas i Llimona i Jacques Chapuis per ser una font d'inspiració i exemple per a la recerca i aprofundiment dintre del món de la música.

I a tots els meus alumnes, per ensenyar-me cada dia.

RESUM

La investigació que es presenta parteix d'un fet musical, les cançons de Sales del Llevant mallorquí. A partir de treballs anteriors que inicialment se centraren en aquesta àrea, es va anar ampliant l'àmbit geogràfic de recerca que conduí a vincular aquest repertori amb les cançons de Panades, Goigs de Pasqua i activitats dels Quintos a la Mallorca contemporània. De manera progressiva, s'establí una relació entre les Caramelles de la Catalunya central, les Caramelles eivissenques, el Deixem lo dol menorquí i manifestacions de caire paralitúrgic com el Salpàs que esdevenen un marc comú de referència per a reconstruir un esdeveniment musical lligat a la Pasqua Florida, de presència poderosa en el passat, i que és possible acreditar seguint el curs de la recerca .

Aquest cant és present en la Mallorca actual en diferents indrets. En alguns llocs, ha romàs com a mostra de les activitats dels Quintos en el Pla de Mallorca. En altres, el cant desaparegué durant un temps i diferents agents han permès tornar a recuperar l'activitat musical. L'aparent laïcitat de la societat actual fa que aquest cant no estigui relacionat de manera directa, com en el passat, amb la vivència del temps pasqual. Però és present, fins i tot amb un creixent interès per a la seva recuperació; dintre d'un marc social que ha perdut el nexa amb el seu antic rerefons religiós. Ara, els Salers i cant de

Panades i Quintos renova les lletres dins la tradició de la glosa mallorquina i promou activitats de caire lúdic a més de seguir vinculant el cant a un espai d'intercanvi comunitari: el ball, que, sota diferents propostes, esdevé la fita per a la trobada social més desitjada.

Tots els factors esmentats apunten a un cas d'estudi molt atractiu pels seus components musicals, antropològics, religiosos i socials que fan plantejar interrogants al voltant de com la música de tradició oral s'adapta als requeriments de la societat actual, com l'activitat d'agents culturals permeten revalorar i mantenir el patrimoni oral; com la música esdevé un artefacte que aglutina participació, interpretació, però també identitat, creadora d'una xarxa que teixeix complicitats que són, en un moment determinat, importants per a crear sinèrgies democràtiques, de participació activa, dintre d'una societat local.

Tot el treball de recerca conduí a treballar des de la perspectiva de dos marcs teòrics: el de la *Community Music* i el del denominat *music revival*, que permeten enquadrar els canvis i adaptacions d'aquesta música: el canvi del rol femení, el prestigi de la memòria oral, els discursos al voltant de l'autenticitat, les adaptacions dels espais físics i temporals, la difusió a les xarxes socials i el naixement del *folk digital*. A la vegada, la investigació ha permès acreditar restes de pràctiques polifòniques semblants a altres indrets de la mediterrània.

La present tesi treballa des de les fonts escrites i les orals. D'entre les primeres, són fonamentals les contribucions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, el cançoner de Massot i Planes i altres, a més de la presència en el món digital. Amb les aportacions dels testimonis orals s'ha pogut dibuixar un mapa del que fou el cant de Pasqua en el passat, però també totes les mudances, canvis i adaptacions que ha comportat la seva interpretació contemporània. Així mateix, els documents enregistrats durant el treball de camp poden ser consultats a la pàgina web que complementa la tesi.

ABSTRACT

This thesis presents a research on a musical event, the Majorcan Easter chant called “Sales” or “cançons de Panades”. Grounded on previous studies, the initial investigation was expanded and led to link this repertoire with the Panades songs, Easter Goigs (paraliturgical chant) and the Quintos activities in contemporary Mallorca. “Quintos” is the name given to a specific group of men traditionally tied to the compulsory Military Service; but today it is only an age group (from eighteen to twenty-one years old) that celebrates some cultural and musical activities. Gradually, a relationship was established between the Majorcan repertoires and the Caramelles of central Catalonia, the Ibizan Caramelles and the Minorcan Deixem lo dol, which are Easter repertoires as well.

Generally speaking, the songs disappeared some decades during the XXth century and it seems that some agents allowed to recuperate the musical activity. The apparent secularity of today’s society makes this repertoire not only directly related, as in the past, with the Easter religious experience; but still present, with a growing interest in its recovery within a new social context, far from its previous religious background. Now, the Salers and Quintos sing the old songs and compose new lyrics each year according to the tradition of the Majorcan *glosa* (lyrics improvisation during the singing) and promotes recreational activities. In addition, they end each season in a dance festival or concert, the most desired social gathering.

Gradually, this research became a study case focused on contemporary traditional music, in what is called “music revival” in modern Ethnomusicology: “a particular musical phenomenon distinguished by a certain set of shared assumptions, activities, and characteristics [...] the vital roles played by the music revival as agents of cultural renewal and social healing, and their efficacy in making the past come alive into the present” (Livingston 2014: 60-61). Not only music revival, but also the Community Music theoretical framework as an approach to music making outside the teaching and learning formal situations are explored in this thesis.

Music brings together participation, performance, but also identity, and the sense of belonging to a network that weaves complicities that are, at a certain point, important to create a democratic synergy of active participation within a local society.

The changes in the feminine role (the ancient Easter chant was only sung by men), the prestige of the oral history, the discourses about authenticity, the physical and temporal adaptations, the dissemination on to social networks and the birth of what is called “digital folk” are some of the main factors that are analysed in this thesis. The research allows to confirm, as well, the remnants of traditional polyphonic practices similar to others that are still present in the Mediterranean area.

This thesis is based on written and oral sources. The contributions of the extraordinary Cançoner Popular of Catalonia, the Massot i Planes Songbook and others are fundamental. Oral informants enabled to outline what this Easter music was in the past, but also all the changes and adaptations that have made its “survival” possible. The videos and audios recorded during the fieldwork can be consulted on the website created for this thesis.

SUMARI

AGRAÏMENTS	VII
RESUM	XI
SUMARI	XV
ABREVIACIONS	XIX
INTRODUCCIÓ	1
CAPÍTOL 1. El cant de Pasqua Florida. Història i ritual	23
1.1. Els termes de Sales, cançons de Panades, Deixem lo dol, Goigs, Caramelles, cançons de Quintos	25
1.1.1. Els Goigs	28
1.1.2. Les Caramelles de Pasqua	33
1.1.3. El Deixem lo dol a Menorca	42
1.1.4. El Deixem lo dol a Mallorca	47
1.1.5. Les cançons de Sales o cantar Panades. La Salpassa	48
1.1.6. Les cançons de Quintos	56
1.2. Els Quintos i el <i>risus paschalis</i>	63
1.3. Auroros, Albaes i altres manifestacions: ritus d'iniciació, rituals del cicle	

de l'any, rituals màgics	67
CAPÍTOL 2. El rastre de la música	73
2.1. La música escrita. Les partitures	75
2.1.1. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya	80
2.2. Música i lletra. Els aspectes formals dels Goigs de Pasqua	84
2.2.1. La dansa provençal i els Goigs	84
2.2.2. Les cançons de Passió i les cançons de Pasqua	87
2.2.3. El text de les Caramelles d'Eivissa	93
2.2.4. Menorca, el Deixem lo dol i la relació amb els Goigs mallorquins	98
2.3. Les lletres: els cançoners literaris	103
2.4. Les tonades	106
2.5. La interpretació: veus i instruments	115
2.6. La polifonia perduda	116
2.7. Reelaboracions del material musical	140
2.8. Enregistraments	147
2.9. L'itinerari fins a l'actualitat	149
CAPÍTOL 3. Els Salers i Quintos avui	153
3.1. El treball de camp	154
3.2. Què entenem per agents culturals del tercer sector?	156
3.3. Els Salers com a punt de partida per a una reflexió sobre les músiques de tradició oral	158
3.4. La presència dels Salers i els Quintos a l'actualitat	159
3.4.1. El Llevant	161
Sant Llorenç	162
Manacor	165
Porto Cristo	169
SónMacià	174
3.4.2. El Migjorn	180
Felanitx	180
Cas Concos	184
Calonge	185

S'Alqueria Blanca	186
Santanyí	187
Campos	188
Llucmajor	192
3.4.3. El Pla de Mallorca	198
Vilafranca de Bonany	198
Petra	200
Sant Joan	204
Ariany	207
Porreres	208
Montuïri	209
Maria de la Salut	212
Sencelles	214
Lloret de Vistalegre	215
Sineu i Llubí	216
Altres pobles del Pla: Algaida, Pina, Costitx, Santa Eugènia	218
3.4.4. El Nord de Mallorca	221
Santa Margalida, Muro, Sa Pobla i Alcúdia	221
Campanet	224
3.4.5. El Raiguer. Consell, Santa Maria, Inca.	226
Alaró	230
3.4.6. Tramuntana	230
Sóller i Bunyola	231
Puigpunyent	232
Palma	233
Sant Jordi	234
3.5. Entre el passat i el present	238

CAPÍTOL 4. Les músiques contemporànies de tradició oral. Entre el <i>music revival</i> i la <i>community music</i>	243
4.1. <i>Lo nostro</i> . La intangibilitat d'allò que som	248
4.2. La música de la tribu. La perspectiva de la <i>Community Music</i>	254

4.3. Cantar i passejar: les músiques de ronda	260
4.4. “Sa meva és sa bona”. El prestigi de la memòria oral	267
4.5. No hi ha temps que no torni: el <i>music revival</i>	286
4.6. Mudar es cantet: renovar la tradició	295
4.6.1. La volta dels Salers. Adaptar-se a l’espai urbà	297
4.6.2. Tocar instruments amb “una” història	301
4.6.3. “Idò i no tenc cantera jo ara...” El canvi del rol femení. De la invisibilitat al protagonisme	304
4.6.4. “Mos han pres sa veu”. Cap al folk digital	321
4.6.5. Ballar, la permutació d’un espai de relació	329
4.7. La glosa i el repertori de carnaval com a articulació de la crítica social	335
CONCLUSIONS	343
MATERIALS	355
Treball de camp en línia (e-fieldwork)	355
Relació de figures	355
FONTS	361
Fonts orals	361
Arxius i biblioteques	366
Fons personals	366
Fonts enregistrades	367
Fonts en línia	369
Fons digitals	370
Referències bibliogràfiques citades	371
ANNEXOS	
Annex I. Índex de les músiques de Pasqua recollides als principals cançoners	393
Annex II. Aplec de lletres	405
Annex III. Aplec de partitures	437

ABREVIACIONS

AEMM Associació d'Amics de l'Escola Municipal de Mallorca

AFN Arxiu Sant Felip Neri de Palma de Mallorca

AM Sa Torre. Associació Musical sa Torre.

AP Arxiu personal

ARM Arxiu del Regne de Mallorca

BFE British Forum for Ethnomusicology

CM Community Music

CRDHMM Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca

CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DGCPAC Direcció General Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals de la Generalitat de Catalunya

EMM Escola Municipal de Mallorca de Manacor

GEE Grups d'Estudis Etnopoètics

g.s. Ritme giusto sil·làbic

OCPC Obra del Cançoner Popular de Catalunya

OCB Obra Cultural Balear

PAM Publicacions de l'Abadia de Montserrat

SFF Secció Femenina de la Falange

INTRODUCCIÓ

Els treballs d'aprofundiment dins la investigació acadèmica, entre els quals cal situar les tesis doctorals, responen a interessos personals i afinitats a un camp determinat d'estudi. Però el tema d'investigació escollit, en darrer terme, sovint és el resultat de troballes casuals que esdevenen, finalment, passions.

En aquest cas, la present tesi neix de la curiositat per descobrir una música a partir del relat il·lusionat d'una informant, Margalida Fullana (1935), que contà una experiència musical única viscuda durant la seva joventut a l'illa de Mallorca. Les narracions de Margalida van fer néixer els primers interrogants sobre una música de caire popular poc estudiada, les Sales, malgrat interpretar-se en espais geogràfics molt propers entre sí. Aquest fou el detonant per a iniciar una investigació que aportà novetats des dels inicis del treball de camp: l'esdeveniment musical encara perviu a molts d'indrets de la Mallorca contemporània. A la vegada, però, s'intueix que en algunes localitats romanen únicament els serrells, les restes d'una música poderosa en el passat: els Goigs de Pasqua.

A Mallorca, aquests Goigs són també anomenats Deixem lo dol i, molt sovint, són coneguts com a Sales —la denominació mencionada per Margalida— o cançons de Panades. Els Salers i els Quintos són els protagonistes de la interpretació musical, antigament molt lligada a la vida de les finques agrícoles anomenades *possessions*. Una *possessió* era una unitat econòmica basada en una estructura feudal i que, en molts casos —les possessions amb més recursos—, esdevenien una mena d'empresa que constituïa a la pràctica una entitat de producció pròpia. Fins i tot generaven matèries primeres com roba i paper. A Mallorca podien tenir des de 900 *quarterades* (una *quarterada* són 7.100 m²) fins a particions molt més petites; algunes d'elles arribaven a tenir un tràfec de 300 persones diàries que hi feien feina, anaven o venien. És al bell mig d'aquests entorns i dels petits pobles illencs on quadrilles de Salers o Quintos recorrien els diferents camins el matí de cada Pasqua, en un itinerari que podia durar fins i tot dos dies seguits. Avui dia, la majoria de possessions estan segregades en finques més petites o bé urbanitzades.

En tot cas, poca cosa ha estat documentada en aquests indrets en referència als esdeveniments musicals, malgrat que formaren part indissoluble de la vida de molts habitants de les illes fins a la dècada de 1960. Aquesta ha estat la principal dificultat en l'elaboració d'aquesta tesi, que ha hagut de construir-se des de fragments de memòria oral i amb documentació sobretot de caràcter local.

Els inicis del treball de camp foren marcats per l'absència d'estudis previs sobre aquesta música. Però, alhora, les primeres cerques ens dirigiren a alguns cançoners de principis del segle passat, fet que va permetre comparar i aprofundir dins el repertori lligat a l'esdeveniment musical estudiat. Algunes melodies contenien breus notes explicatives sobre la seva interpretació que aportaren indicis molt valuosos.

Els cançoners analitzats són de diferent tipologia. D'una banda trobem els de caràcter més general, com ara el de Massot i Planes (1984) i l'extraordinari Cançoner Popular de Catalunya. D'altra banda, alguns altres són de caràcter més local, com per exemple el de Gabriel Juan Salom (1989) o el de Jaume Lladó i Ferragut (1960). Les cançons publicades ofereixen una mena d'índex geogràfic que permet traçar, d'entrada, un mapa de les poblacions on aquesta manifestació era present i així establir la ubicació de la seva existència, per després esbrinar la seva desaparició o bé transformació.

Les denominacions de cançons de Sales o de Panades estan vinculades als Goigs de Pasqua, com s'ha esmentat. Però en determinades poblacions podem trobar també les denominacions menys usades de cançons de Quintos i Caramelles¹. Aquest darrer mot és molt poc emprat a Mallorca, però és el terme utilitzat a Eivissa i també a Catalunya. Tots ells són referits a un fet musical centrat en un repertori i moment molt concret: Pasqua Florida, però les seves arrels estan lligades als cicles de Nadal i Pasqua. Dintre de les celebracions anuals, els cants tindran lloc el matí del diumenge o el dilluns de Pasqua Florida; en alguns indrets queden també restes de celebracions per la Pasqua Granada, cinquanta dies després de Pasqua —coneguda com a Cinquagesma, pronunciada sovint, dialectalment, *Cincogema*. Més encara, no solament es canta, sinó que també es prepara un ball posterior i altres activitats més renoueres i gairebé “il·legals”, aquestes darreres protagonitzades pels Quintos.

Aquest repertori, actualment, ofereix aspectes molt interessants per a ser analitzats des de la vessant antropològica i etnomusicològica, car no tenen un marc litúrgic que els emmarqui, com seria el cas, per exemple, de la Sibil·la mallorquina. El progressiu avenç de la laïcitat, de l'aconfessionalitat religiosa dintre el que eren territoris associats al catolicisme, o, si es vol, el concepte més ample de cristianisme, han fet que aquestes músiques esdevinguin restes de pràctiques que la societat tenia assimilades fermament en relació al calendari litúrgic, avui ja menys evidents en la quotidianitat.

Aquesta minva en la rellevància social dels oficis religiosos no és un fenomen que ocorre a nivell local o estatal. Lynch (2006: 481) ha observat aquest mateix declivi en la participació a rituals religiosos al Regne Unit —el seu camp d'estudi— i també als Estats Units, on aquesta participació havia estat molt activa. El fenomen no només afecta als espais de les celebracions cristianes, sinó també a sinagogues i mesquites. A la vegada, però, Lynch constata l'emergència d'una nova “espiritualitat”, que utilitza discursos contraposats a allò que comunament hem entès per “religió”. Uns discursos, certament, molt més inclusius perquè engloben i deixen marge a opcions més personals i privades de les vivències religioses.

¹ Les diferents denominacions seran explicades i tractades posteriorment amb més detall.

Cal recordar que la música sempre ha estat un recurs extraordinàriament important en la pràctica de les diferents religions. Ha servit per a un nombre important de funcions lligades a les diferents maneres de viure l'espiritualitat, entre elles les de reforçar identitats i establir un sentit de col·lectivitat dels membres practicants. Ha estat —i és— uns dels mitjans d'expressió teològica més poderosos; de celebració, protesta i lament. És un mitjà per a l'experiència espiritual i el sentiment de transcendència. Tanmateix, en l'àmbit occidental, les formes tradicionals de música religiosa són actualment vistes per les generacions més joves amb un cert desfasament estètic i funcional (Lynch 2006: 483).

Estudiar en profunditat una música del cicle de Pasqua —com és el cas d'aquesta tesi— pot conduir-nos fàcilment a terrenys poc explorats —i sovint, escabrosos des del punt de vista teòric— on se situen les disquisicions al voltant del denominat “folklore religiós”. Perquè aquí comencen a aparèixer conceptes —*ritual ancestral, ritu original, mite cultural*— lligats a les restes d'allò que imaginem com una cultura pròpia i remota —és difícil saber si han estat vinculades solament a pràctiques cristianes— que es resisteixen a desaparèixer sota l'avenç de la modernitat. Aquests conceptes són observats i analitzats amb atenció per diferents estaments: per una banda les jerarquies eclesiàstiques; per l'altra, els investigadors en ciències socials i especialment els antropòlegs, que es decanten per aplicar denominacions com ara *religió popular, religiositat popular, catolicisme popular o cristianisme popular* (Delgado 1993: 4). Així, com explica Manuel Delgado, el fet d'emprar aquestes últimes denominacions també implica dues conseqüències que no ajuden a l'estudi del nostre fenomen. Primerament, la dicotomia il·lusòria i estàtica entre una religiositat “oficial” i una altra de caràcter “popular”. I, en segon lloc, la presumpció que les diferents manifestacions unides a les pràctiques religioses s'han de correspondre, inequívocament, amb el que l'ens eclesiàstic determina com a “vàlid”.

Participar dins d'un esdeveniment musical com a intèrpret de Goigs, Sales o Panades no significa necessàriament admetre tots els dogmes del catolicisme. Així, d'una banda, podem tenir participants que tenen fe, per l'altra, participants que no són creients, però que passen la Verge o canten els Goigs del Roser amb veritable devoció. Delgado (1993: 12) ho expressa de manera concisa quan diu que “la falta de apego por la praxis

litúrgica oficial sucede paralelamente a una fidelidad extrema por ciertos cultos tradicionales”.

Malgrat els canvis socials, el cant dels Goigs de Pasqua segueix viu avui, especialment a Mallorca —l'àrea geogràfica estudiada aquí— i, en conjunt, a les Illes Balears. Així, és precisament aquest contrast entre la seva ampla presència i la mínima pràctica religiosa² allò que crea una aparent incoherència dintre de la societat actual, i que genera un estudi de cas particularment atractiu. Amb altres paraules, aquesta és una de les principals preguntes a les quals intenta respondre aquesta tesi: el per què de la presència actual a Mallorca d'una música paralitúrgica, totalment desvinculada de la que sospitam era la seva funció principal.

Els elements que defineixen aquesta música de Pasqua, fent una síntesi de les característiques d'abans i les presents avui, són:

- Interpretació musical a càrrec d'una colla masculina, de caràcter iniciàtic. Actualment, la participació és masculina i femenina. Amb això volem dir que els Caramellaires d'Eivissa i els antics cantaires del Deixem lo dol, cant de Panades i de Salers —quan només eren homes— pertanyien a un grup escollit i definit prèviament, seguint uns trets comuns però amb lleugeres diferències. Aquesta característica contenia un element d'iniciació, car s'havia de pertànyer a un grup d'edat que es pot situar a l'adolescència i primera joventut.
- La presència del cant el dia de Pasqua o el Dilluns de Pasqua —o bé en els dies de celebració Pasqual.
- La capta i ronda en grup fent música, que permet la recollida d'aliments o diners.

² Sense entrar en xifres, es compara aquí la pràctica religiosa contemporània a Mallorca amb la de recuperació posterior a la Guerra Civil. Ja sigui per obligació o per devoció, l'assistència als oficis religiosos no és la que era abans. Senzillament seguint l'horari de les misses programades a cada Parròquia s'observa una minva important respecte dels horaris oferts a la dècada dels seixanta i setanta. Per altra banda, algunes parròquies ofereixen solament un servei litúrgic a la setmana. Aquests són dades que ens indiquen de manera clara la caiguda en picat a l'assistència a misses setmanals (fet aplicable a entorns urbans i rurals), malgrat el clar augment demogràfic. El mateix fenomen que comenta Lynch (2006).

- Ball i àpat posterior, amb diverses variants³.
- Cançons amb lletra i música fixades, sempre cançons on, si es vol, la lletra es pot improvisar o canviar, cosa que avui no succeeix més que dins l'entorn dels glosadors.
- Instruments d'acompanyament segons la disponibilitat i habilitats dels participants: guitarres, guitarrons, violí, acordió, instruments de percussió populars o cant *a capella*.

Des dels inicis de la nostra recerca vam poder comprovar que a cada població hi havia uns agents que, d'una forma o altra, havien propiciat el manteniment o recuperació del cant de Pasqua, i per tant el treball de camp es va dirigir d'entrada cap a la definició de qui o què hi estava implicat. Dit d'una altra manera, quins factors i quin interès hi havia hagut per mantenir —si és que s'havia reflexionat sobre la temàtica— una música tradicional poc coneguda, comercialment improductiva, gens vistosa estèticament, i a més a més amb un clar rerefons religiós que no semblava determinant.

Una altra qüestió que calia investigar era el vincle entre les diferents denominacions usades: Goigs, Sales, cançons de Panades, Caramelles, cançons de Quintos, i quina era la seva relació amb Pasqua i Nadal. Ambdós són cicles litúrgics totalment regulats i fonamentals en la pràctica religiosa cristiana, i dintre d'aquests dos cicles s'emmarquen manifestacions musicals pròpies de cadascun. El fet que estudiem mostrava una certa connexió entre els dos: en el cas dels Caramellaires d'Eivissa, les Caramelles són cantades per Nadal i també per Pasqua. La denominació per a la música de Nadal eivissenca és la mateixa que el terme usat per a la música de Pasqua d'aquesta illa i per tant, d'entrada semblava que hi havia una mena de nexa musical entre els dos cicles. En aquest sentit, Jaume Ayats també relata que a Catalunya central cantar Caramelles es feia antigament la vigília de Pasqua o també de Nadal, com a Eivissa, i a mitjan segle XIX queda constància de la tradició nadalenca a Reus i a Vic (2008: 61).

³ En l'apartat corresponent a les diferents poblacions estudiades dins el treball de camp es veurà que, en ocasions, els Quintos actuals fan àpats col·lectius però també, fins i tot, viatges.

A la vegada, en molts d'indrets hi havia confusió entre els Salers i Quintos: alguns defensaven que eren grups totalment diferenciats, mentre que d'altres els vinculaven de manera clara.

Diferents esdeveniments musicals molt semblants a les Sales i Quintos mallorquins són presents als països de parla catalana, però també a altres indrets de l'Estat espanyol. Alguns d'ells els anirem esmentant al llarg del treball per tal d'establir un marc comparatiu que ajudi a conèixer els diferents aspectes del cant mallorquí que analitzem aquí. De fet, podem trobar músiques molt semblants a zones veïnes de l'àrea mediterrània, com ara els Auroros i Hermandades del Rosario; fins i tot, en localitzem d'altres que, clarament, no pertanyen a la mateixa esfera cultural —per exemple, el Compasso Pascale de Portugal. A la vegada algunes manifestacions més properes geogràficament a aquest estudi, com el Deixem lo dol menorquí, han vist reforçat el seu reconeixement com a valor patrimonial aquestes darreres dècades i la seva interpretació torna a ser molt estesa ara mateix.

Una de les qüestions que s'ha hagut d'abordar, també, ha estat com escriure els diferents mots de *saler*, *quinto*, etc. al llarg de la tesi. En línies generals, en treballs anteriors (Duran Bordoy 2009, 2013, 2015; Duran Jaume 1989; Picornell 2010; Pizà i Rosselló 1993; Rosselló 2012) es poden trobar dues maneres d'escriure els mots *sales* i *quintos* per part dels estudiosos. Una és la d'escriure-ho en minúscula, cosa que hem fet en treballs previs; l'altra és escriure aquests mots en majúscula, per tal de destriar els fets festius i musicals. Hem consultat diversos filòlegs, tots han coincidit en que les dues formes són vàlides mentre es mantingui la coherència. Una altra proposta vàlida igualment des del punt de vista filològic són les cursives, però les paraules són esmentades tan sovint que no té sentit usar-les. En aquesta tesi hem optat per escriure tots els mots referits als diferents esdeveniments musicals en majúscules, car faciliten el seu reconeixement visual de manera immediata, cosa que en un treball extens ajuda a la lectura. El fet d'usar les majúscules per a tots ells indica que, dintre del marc d'aquesta tesi, són considerats esdeveniments de categoria equivalent. Cadascun amb les seves característiques particulars, uneixen música i determinats rituals i els mots usats en majúscula es referiran, doncs, als fets musicals i festius de manera íntegra, a la vegada que permeten localitzar-los dins del text de manera immediata. Usarem les paraules en

cursiva solament quan farem referència al marc metalingüístic. També conservam en majúscula i sense cursiva els mots referits als mateixos esdeveniments a la península i altres països, com Compasso Pascale, Auroros o Hermandades del Rosario, car tenen la mateixa categoria. Per últim, en el cas de les transcripcions de les entrevistes amb els informants, s'han conservat el vocabulari, expressions i temps verbals dialectals, encara que presentin certes incorreccions.

Com hem dit, a Mallorca les cançons de Panades o de Sales és una música encara present dins la societat mallorquina⁴, i esdevenen un fet musical lligat al matí del dia de Pasqua o, en alguns indrets, també al dilluns de Pasqua. Un grup de cantaires —avui mixt, abans únicament masculí— surt a cantar un repertori de cançons que temps enrere estaven associats a aquests dies festius. Ara no s'esperen ous, ni panades —els aliments que es recollien abans durant la volta— però moltes vegades sí que la capta econòmica és prou important per permetre després que els participants realitzin una sèrie d'activitats de caire social i cultural.

És en aquestes manifestacions, heretades d'una pràctica musical antiga i que avui són albirades com anacròniques o desvinculades del seu context inicial, on podem analitzar els elements que generen i afavoreixen que un esdeveniment musical arribi a ser considerat patrimoni d'una societat a nivell local. És a dir, podem estudiar com assoleixen una nova dimensió o valor pel grup que la practica en l'actualitat.

D'entrada, una primera mirada sobre les cançons del matí de Pasqua pareixia indicar que en algunes poblacions es van mantenir les cançons de Sales o cançons de Panades seguint els canals de tradició oral, però en algunes altres, més aviat, el cant, en un moment determinat, es va recuperar. “Recuperar”, aquí, significa que hi hagué un temps d'interrupció en la seva execució cronològica regular, i posteriorment s'ha produït una reparició en el si de la comunitat. Per tant, ens calia establir els diferents models de pervivència a cada població —si n'hi ha— i, sobretot, quins són els factors que han col·laborat en la seva pervivència avui dia.

⁴ Parlem aquí de Mallorca, perquè és el cas de la tesi. Els Caramellaires d'Eivissa i el Deixem lo dol menorquí són encara presents i seran esmentades i comentades en relació a l'estudi de cas mallorquí.

El cert és que a la majoria de poblacions hi ha hagut remarcables “forats” d’espai i temps en la interpretació d’aquest repertori, però també és veritat que la percepció que es té en general a Mallorca és la d’una interpretació cronològicament continuada, sobretot perquè sempre s’ha comptat amb persones de generacions anteriors que han informat directament de lletres i músiques, així com del ritual festiu que seguien les colles masculines. Manacor, Porto Cristo, Montuïri, Santanyi, Calonge, Alqueria Blanca, Ariany són alguns dels nuclis urbans on els quals aquesta música desaparegué durant anys; a molts altres el cant fa molts temps que no és interpretat, malgrat que hi ha testimonis directes d’aquesta pràctica encara viva dins la memòria oral: Llubí, Costitx, Inca, Sineu, Santa Eugènia i Puigpunyent en són exemples.

Un dels possibles aspectes que incidiren en la memòria oral referida a aquests tipus d’esdeveniments musicals fou la guerra civil, que veritablement marcà un abans i un després en les vides dels habitants. Els temps de guerra i de postguerra van significar una minva del nombre d’homes disponibles per a la feina, i, més encara, per a participar en esdeveniments festius —recordem que fins a la transició democràtica, tots els Salers i Quintos eren exclusivament masculins. Per poca que fos la quantitat d’homes desapareguts —absents o morts—, en una societat agrària la manca de braços a l’hora de treballar al camp és sempre un entrebanc enorme per a les famílies, però també aquestes absències s’hagueren de notar dintre del calendari festiu compartit⁵.

Documentar històricament aquest esdeveniment musical permet analitzar l’evolució d’un fet que ara mateix és present únicament en forma de cançons i actes diversos, restes d’un fet cultural i religiós que era viscut intensament, car marcava el fi de la

⁵ A Manacor i Porto Cristo, el desembarcament del les tropes republicanes amb el general Bayo generaren un front de guerra a menys de 10 km. del nucli urbà de Manacor; el que passà després a aquesta població i a Mallorca —captura d’homes, assassinats, execucions i empresonaments— no té explicació des del punt de vista històric (Gari 2015: 13). Si analitzam les incidències sobre la població, molt poques dones foren executades al 1936, però en els anys següents vingué una etapa molt dura: molts presoners romangueren tancats (Suárez 2015: 18), alguns hagueren d’anar a l’exili (Santana 2015); molts veieren compromès el seu lloc de feina i la manera de guanyar-se la vida, car eren assenyalats socialment (Company 2015: 27). Encara quedava assumir les conseqüències d’una llei: “Por si fuera poco, cuando terminó la guerra civil, no solamente no se paró la máquina de los consejos de guerra, de las incauciones y de las prisiones y campos de concentración, sino que los mallorquines fueron sometidos también a la Ley de Responsabilidades Políticas promulgada poco antes, el 9 de febrero de 1939, que representó un nuevo calvario para muchas personas y muchas familias” (Massot i Muntaner 2015: 8). A tots aquests segments de població afectats, cal afegir-hi encara els que eren soldats en reserva o bé foren cridats al servei militar aquells anys —és a dir, estaven mobilitzats. Dintre de la memòria oral, moltes famílies recorden com padrines i mares hagueren de posar-se a dur les terres gairebé totes soles.

Quaresma. L'anàlisi de l'actualitat permetrà, doncs, reconèixer els canals que interessin a una generació jove, que considera les músiques del passat com un símbol idiosincràtic, malgrat viure immersos en un constant tràfec d'arxius sonors de diferent procedència.

Les qüestions d'identitat dintre de la societat actual —caracteritzada per una tendència a homogeneïtzació cultural— han estat el rerefons d'aquest treball des dels inicis. La seva anàlisi esdevé, doncs, una de les fites primeres d'aquesta tesi. L'estudi del marc cultural a una Europa on la percepció de les fronteres ha canviat i la societat mateixa tendeix a una aparent uniformitat, ens ajuda a entendre les reivindicacions artístiques al voltant d'un poble i què és el que mou a aquesta comunitat a partir de la música compartida.

Per la mancança de documents descriptius —solament premsa i articles solts— i l'excepcionalitat del fet musical en la societat contemporània, la tesi presentava clarament les característiques d'un estudi de cas. Es fa necessari, en conseqüència, fer un recorregut per la documentació històrica d'aquest cant vinculat a la paralitúrgia, i, simultàniament, usar les fonts orals. Tenint en compte això, establim quatre grans blocs sobre els quals centrar la recerca, que esdevindran els principals objectius:

- Documentar i resseguir històricament el fet musical, la seva vinculació amb altres músiques del passat i present —si és que n'hi ha—, i la dels diferents termes, especialment dels usats a Mallorca: Salers, Quintos, cantaires de Goigs o Deixem lo dol, cançons de Panades.
- Relacionar geogràficament la pervivència del cant a partir dels llocs esmentats als cançoners i els indrets on el cant és present actualment, obtenint dades sobre l'evolució de la seva presència.
- Catalogar i classificar la música interpretada: formes poètiques i musicals que presenta i elaboracions posteriors de la música per part de compositors.
- Documentar l'estat actual de la interpretació a les diferents poblacions. El treball de camp fou dut a terme en diferents etapes i es corresponen a les aportacions realitzades en treballs que precedeixen aquesta tesi (Duran Bordoy

2009; 2013, 2015). Una primera etapa fou realitzada entre el 2007 i el 2011, una segona etapa des del 2011 al 2013, i la tercera des del 2015 al 2018.

— Definir els factors socials, econòmics i culturals que poden incidir en la pervivència o reaparició d'un repertori de tradició oral.

— Precisar els canals de pervivència de la música tradicional avui dia. Partim de la premissa que, per les estructures socials actuals, la transmissió del repertori oral segueix en l'actualitat canals diferents als del passat.

— Establir el paper dels nous mitjans de comunicació —xarxes socials, Internet i totes les seves aportacions— en la música tradicional, a més de determinar les seves potencialitats com agents difusors.

Veiem com el procés d'anàlisi d'aquest fet musical condueix a reflexionar d'entrada sobre dos aspectes bàsics. D'una banda, el per què de la seva pervivència avui, però, d'altra banda, les formes de transmissió actuals: quin ha estat el paper de les noves tecnologies per a la darrera generació que hi participa a l'hora d'organitzar i compartir experiències. Tenint en compte això, la investigació prèvia fou plantejada sota les següents premisses:

— La identificació dels agents involucrats dins les activitats musicals —és a dir, qui organitzava l'esdeveniment musical, qui estava implicat en la interpretació final.

— Establiment d'un protocol en la recerca de contactes, ja que aquests informants foren localitzats gràcies a una xarxa de persones conegudes a cada població, que permeté localitzar fàcilment l'agent responsable i fer un seguiment de les activitats.

— Elaboració d'una fitxa on es sintetitzaren diferents aspectes: natura de l'agent, antiguitat, objectius, recompte i classificació de les activitats musicals realitzades. Aquesta fitxa permeté sintetitzar les aportacions dels informants, i, a partir de les entrevistes i les dades obtingudes, establir una sèrie de categories comunes.

— L'observació participant com a mètode d'investigació permeté acompanyar, observar i enregistrar l'activitat itinerant directament i estudiar així la interacció social i el fet comunicatiu de la música en el dia assenyalat. Cal remarcar que, per no interferir en l'actuació, es va optar per enregistraments fets amb telèfon mòbil. Una vegada avençat el treball de camp, ens adonàrem que aquesta decisió fou molt encertada: a la Pasqua del 2016 acudírem amb un càmera professional a Felanitx, Calonge i s'Alqueria. Malgrat que es pogué filmar còmodament, els músics i el públic no deixaven de comentar la presència d'aquesta càmera, que identificaven amb algun canal televisiu. No cal dir que fou, veritablement, un element que ocasionà alteracions dintre l'experiència social de la música. Així i tot, l'enregistrament era detectat pel grup d'intèrprets, i demanaven el per què⁶. L'objectiu dels enregistraments ha estat mostrar les diferents variants dintre de localitats i escenaris diferents, i com apunta Vicens —referint-se als enregistraments realitzats sobre la Sibil·la i les tonades de feina a Mallorca—, no són models tancats ni versions definitives, més aviat s'ha de considerar que ofereixen una visió dels processos de transformació que contribueixen a fer-nos entendre la seva imatge actual (Vicens 2007: 238).

— Les entrevistes —amb diferents actors: participants, gestors, agents mitjancers, músics— foren una altra font per a obtenir informació fent ús de diferents models: des de les entrevistes semi estructurades amb preguntes semblants per a tots els informants, fins a entrevistes més informals i espontànies.

La dificultat per a trobar documents o referències de com havien canviat aquests cants de Pasqua ha estat des de l'inici d'aquesta tesi un aspecte que ha incidit en la metodologia, car s'havia de teixir i construir un relat cronològic coherent. S'ha articulat bona part de la recollida de dades des de la memòria oral, ja que els petits nuclis urbans i una societat rural no compten amb moltes notícies escrites i menys encara en els minsos mitjans de premsa local a la primera meitat del segle XX.

⁶ La doctora Caterina Valriu, investigadora dins l'àmbit de l'Etnopoètica, va relatar que una filla seva, Quinta de Campanet al 2013, li havia comentat que hi havia una persona que els havia filmat amb un mòbil mentre cantaven —o sigui, l'autora d'aquesta tesi. Malgrat tenir 18 anys i formar part de la generació de nadius digitals, havia notat tot d'una que la persona que enregistra era totalment aliena al grup i ho feia per a un motiu concret. Altres companys seus també demanaven "Per què ens graves?"

Una de les ajudes fonamentals per enquadrar la tesi ha estat la recerca bibliogràfica i en l'àmbit digital:

— Investigació i verificació dins el registre d'activitats dels agents —actes i memòries— i el registres d'entitats culturals dels municipis —àrea de Cultura dels diferents ajuntaments.

— Premsa regional i revistes locals, que permeteren localitzar els esdeveniments musicals de manera clara, catalogar-los i situar-los cronològicament, emmarcar-los socialment en el seu temps. És una de les fonts escrites més usades, ja que documenten com els Salers i els Quintos són presents en comunitats molt petites, fins i tot dintre les finques agrícoles. S'ha de remarcar l'aportació d'aquesta premsa, el petit abast de la seva tasca, sovint no valorada, que permet reconstruir la microhistòria i recomptar la vida quotidiana d'una comunitat per a reconstruir el passat.

— Petits cartells de difusió i programes de les activitats realitzades pels mateixos agents culturals implicats.

— Enregistraments sonors —alguns d'ells no publicats— i vídeos sobre fets musicals locals emmarcats dins la recerca, alguns a càrrec de diferents entitats culturals, altres realitzats per participants que trobem al canal *Youtube*. També resulta interessant resseguir com des dels inicis de la recerca (2007-2008), el canal *Youtube* ha anat evolucionant i assolint una rellevància que no tenia llavors.

— Fons de documentació musical: Centre de Recerca Històrico-Musical de Mallorca i Arxiu de Sant Felip Neri, arxius particulars i buidatge del Cançoner Popular de Catalunya a la Fonoteca de Música Tradicional Catalana —Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals, Departament de Cultura (Barcelona).

— Edicions de llibres i programes de festes que foren publicats. Aquests programes de festes i llibrets locals són un material que sovint és proporcionat

pels informants, però en tot cas difícil de trobar perquè en moltes ocasions és llençat després de les Festes o Jornades corresponents.

— El fons digitalitzat de l'Associació de Premsa Forana esdevingué un recurs fonamental per a localitzar referències locals a esdeveniments i interpretacions relatives als Salers i Quintos.

— Fons bibliogràfics i documentals internacionals. S'han consultat els fons de la British Library i la Library of Congress⁷.

— Arxius en línia i pàgines *web*. Recerca de material digital publicat.

Cal fer una sèrie de consideracions al desenvolupament d'aquest treball des de la perspectiva metodològica. Escoltar, filtrar i significar dintre del context de la investigació tot el material aportat pels informants obliga a una constant autoavaluació per part de l'investigador. En definitiva, les conclusions de la investigació resumeixen la interacció entre l'anàlisi de dades, els valors resultants de tot allò sotmès a la observació més l'aportació de l'experiència vital i personal de l'investigador.⁸

Aquesta tesi pretén també identificar els factors que han canviat, a més dels elements que semblen mantenir-se dintre la tradició de Pasqua al llarg dels anys, malgrat la secularització de la societat. Una de les hipòtesis de treball és que els canvis que ha sofert aquesta música és una resposta a la necessitat d'adequar l'antic ritual a noves formes d'expressió social, però que conserven i han de retenir, necessàriament, connexions amb l'antiga tradició. Aquest fenomen es pot aplicar a la reflexió sobre les

⁷ Volem fer especial esment a l'ajuda de la Library of Congress, que en qüestió d'hores solventà un problema de recuperació d'arxius sonors (Library of Congress, accés 16-II-2017).

⁸ Les primeres fases d'aquest treball estaven centrades en la recerca de fonts fiables d'informació i en l'observació participant, però les dues darreres Pasqües, l'observació fou completada amb la plena participació musical, com una intèrpret més. En aquest sentit, podem parlar d'una selecció del material investigat que parteix de la reflexió constant i que es converteix en una eina metodològica. que avui podem enquadrar dintre del que s'anomena *autoetnografia* (Etherington 2004) que intenta també —en aquest cas— valorar els aspectes *èmics* i *ètics* de la investigació. Però alhora estableix un context d'investigació personal, a partir de l'experiència pròpia, que no s'ha de menystenir i que ara mateix és un camp que comença a despuntar dintre dels estudis musicals acadèmics. A partir de l'estudi de tot el material recollit, l'investigador ha de seleccionar aquelles aportacions que considera valuoses, i els resultats es van construint a partir de l'experiència de filtratge i anàlisi: una recerca qualitativa que requereix una constant reflexió i aprenentatge sobre les dades que van sorgint.

etiquetes analítiques sobre allò que cal considerar “tradicional” o què cal considerar “modern” en celebracions d’aquesta tipologia.

Les preguntes bàsiques plantejades aquí, però, ja estaven formulades en una etapa inicial del procés d’investigació de manera tangencial: com són construïts els elements del significat cultural de les cançons —música— i les concepcions dels informants d’aquestes cançons? Per què els llegats es poden constituir de manera múltiple i flexible? La finalitat d’aquesta tesi no és només descriure les cançons o esdeveniments marc de la cançó, la cultura o la seva distribució i disseminació, sinó també buscar formes d’entendre més complexes i explicar-les: com es construeixen els significats de la música tradicional en diferents temps i llocs? Quan parlem d’una tradició musical col·lectiva, hem de fer-ho pensant que en la mirada sobre la tradició subjacent hi ha un grup social que la valora, o la gent tendeix a actuar de manera diferent dintre d’un marc col·lectiu que l’individual? La realitat de la cultura musical es construeix a través dels seus actors i amb això volem dir que quan nosaltres fem música o discutim sobre ella, és quan construïm o donem significació al tema de manera efectiva.

Prestar atenció a un repertori determinat, com és el cas d’unes músiques concretes lligades a Pasqua, permet obtenir algunes dades importants per a entendre una manera de viure. Estam lluny dels cantaires pagesos, vinculats al món agrari. Aquests nous cantaires saben que esdevenen una clau —pot ser no definida, no explícita—, ja que són conscients que interpretar un repertori determinat significa estar connectat amb uns elements considerats rellevants en la construcció d’una identitat cultural.

Les diferents aportacions del treball de camp han estat recollides en una pàgina *web* creada per l’autora⁹, que documenta les diferents manifestacions contemporànies del cant de Salers i Quintos a Mallorca, a més d’altres trets contemplats al llarg de la tesi.

Un altre aspecte que s’ha documentat —i que informam als annexos—, ha estat les diferents variants. Com que el conjunt de la música lligada a Pasqua a Mallorca no ha estat objecte d’estudis acadèmics previs, creiem que aquesta tesi esdevé un marc on aglutinar les transcripcions personals —fetes durant el treball de camp—, a més de les que han estat extretes de l’OCPC i els cançoners amb repertori dedicat a les cançons de

⁹ Vegeu Duran Bordoy <<https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/>> [accés 11-IV-2018].

Sales i Panades. D'aquesta manera, se crea un índex clar i actualitzat de les variants de les cançons de Panades, Sales i Goigs de Pasqua a Mallorca.

Els apartats referits al treball de camp, després de considerar diferents opcions, han estat organitzats per àrees geogràfiques i poblacions. S'ha optat per enumerar les poblacions on les dades han estat rellevants, així les possibles consultes posteriors podran localitzar fàcilment les dades relatives a cada nucli urbà. En tot cas, les conclusions a les dades extretes del treball de camp són ordenades en el capítol 4, que desenvolupa àmpliament totes les categories sorgides al llarg de la tesi.

Per entendre el marc on es situa el treball de camp, cal enquadrar les condicions de vida a les Illes Balears. Les illes són espais diferents, percebuts físicament i culturalment de manera independent pels seus habitants; cal recordar que, de manera estricta, les Illes Balears són Mallorca i Menorca mentre que Eivissa i Formentera constitueixen les Pitiüses. Si un fet marca la vida d'aquests territoris és, òbviament, la insularitat.

Des d'un punt de vista econòmic, la insularitat condiciona els costos de transports de mercaderies, a més de l'aïllament que suposa tenir el mar com a frontera. Però la insularitat suposa moltes coses, de manera especial en el terreny dels recursos disponibles i la seva distribució. Segons Lluch (1997: 24-25), en primer lloc, hi ha un cost econòmic per les impossibilitats de desenvolupament industrials de matèries pesants i d'economies d'aglomeració i l'impacte negatiu en els preus del transport. Però hi ha aspectes positius, com ara l'atractiu turístic i la possibilitat de crear unes indústries per a un mercat interior protegit en certa manera per l'aïllament marítim.

Socialment, també, l'aïllament suposa menys serveis i dificultats més grans per accedir-hi, sobretot pel que fa a serveis especialitzats d'hospitals i universitats. El fet de viure en una comunitat autònoma amb discontinuïtat espacial tant interna —respecte del territori de la Comunitat Autònoma de les Illes Balears— com extraterritorial —respecte del territori de l'Estat espanyol— requereix la necessitat d'un major finançament, si es compara amb allò que cal pressupostar per a una àrea d'igual demografia i extensió de tipus continental per tal d'aconseguir infraestructures dignes (Lluch 1997: 24). A més, cal tenir en compte unes especials característiques biogeogràfiques, car la presència

d'endemismes i subespècies fan de l'entorn natural de les illes, qualitativament i quantitativament, més ric però amb major necessitat de protecció.

La coexistència d'un Govern a cadascuna de les illes —Consells Insulars— i un Govern per al conjunt de totes —Govern Balear— no facilita que les coses siguin senzilles des del punt de vista administratiu. Les diferents illes mantenen culturalment trets singulars, malgrat tenir un rerefons comú, i encara que s'esmentin tòpics, les característiques atribuïdes als illencs —conformista, tancat, autosuficient— són contraposades a les suposades característiques dels habitants continentals, més oberts de mentalitat (Lluch 1997: 24). De tota manera, l'increment de les relacions nacionals i internacionals dintre del marc turístic i la major obertura que aporten els mitjans de comunicació de masses haurien canviat bona part d'aquests supòsits en les noves generacions d'illencs.

Si ens centrem en el territori treballat, podem parlar a Mallorca de tres grans unitats, les quals són descrites al treball de camp: Serra de Tramuntana, serres de Llevant i depressió Central. Els habitants de cadascuna d'aquestes parts han adaptat els trets físics de cada zona. A la Serra s'han construït marjades, parets de pedra seca que caracteritzen un paisatge de terrasses on les oliveres foren importants abans, i també cal destacar els conreus d'horta que són considerables sobretot a les valls. A la depressió Central s'hi localitzen les àrees del Raiguer, una depressió adossada a la part meridional de la Serra de Tramuntana —conca d'Inca i conca de sa Pobla—; el Pla, situat entre les badies de Palma i Alcúdia i el Migjorn, és una plataforma calcària amb un paisatge rígid i àrid. El Migjorn inclou les àrees de Lluçmajor, Campos, Santanyí i Felanitx.

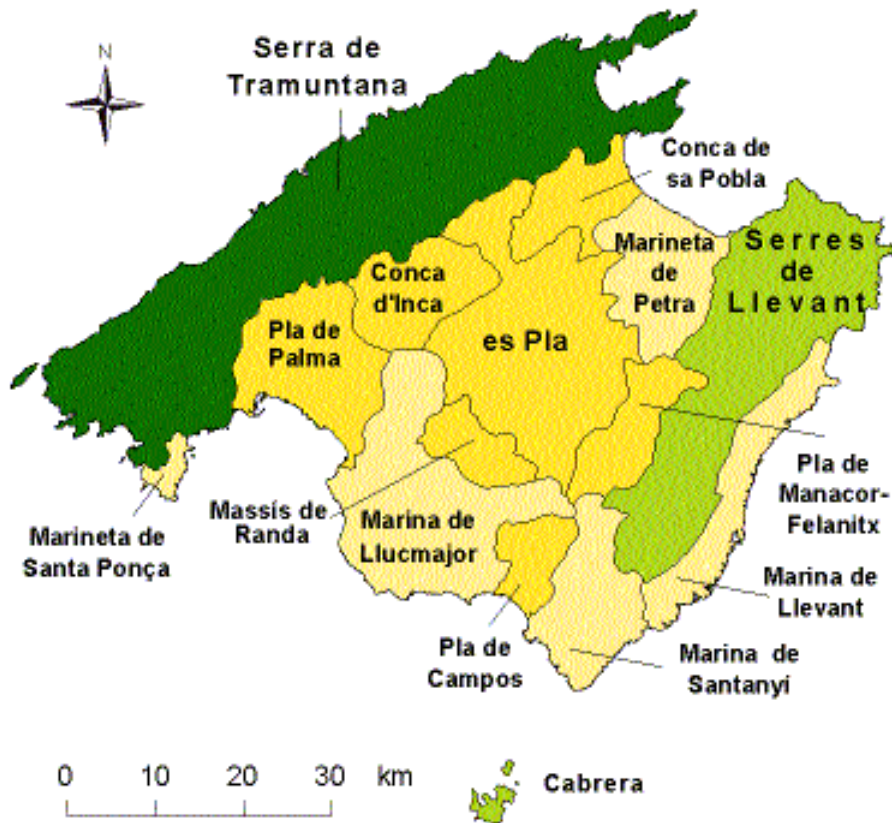


Figura 0.1. Mapa físic de Mallorca (Quetgles 2018).

La història demogràfica illenca recent pot ser descrita en dues grans fases i que tenen com punt d'inflexió el *boom* turístic (Lluch 1997: 142-143). Abans del turisme de masses, la societat era bàsicament agrària, una economia balear fonamentada en la producció agrícola i de funcionament autàrquic. A finals del XIX molts de balears es veren obligats a viatjar cap a altres indrets cercant feina; tanmateix, el canvi demogràfic principal es va iniciar amb un creixement important a partir de la segona meitat del segle XIX i que continua durant el XX, fet que implica l'acumulació d'excedents de població que determinaren moviments migratoris centrífugs.

A finals dels anys cinquanta, després del període autàrquic, les illes es decantaren per un model que té com a primer motor econòmic el turisme, que va aportar els canvis més significatius que han afectat a les Balears al llarg de tota la seva història. S'inicia així un fort procés immigratori, atraient obra de mà peninsular a més d'una redistribució territorial de la població, amb un creixement dels municipis costaners i decreixement

significatiu dels municipis interiors. Les condicions econòmiques i les noves condicions socio-culturals afavoriren unes taxes de natalitat altes.

Diversos treballs acadèmics s'han apropiat des de diferents angles als canvis que la societat de les illes enfrontaren a partir de la dècada dels seixanta del segle XX¹⁰. D'aquests treballs, la tesi *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* (Canyelles 2012) explica diferents aspectes que narren la transformació cultural viscuda. A aquest treball cal sumar el llibre *Paradise of Love* (Vicens 2012).

Tota una allau de modes noves i la influència de músiques mai escoltades abans aparegueren pràcticament en una dècada. Fou al llarg dels anys cinquanta del segle XX quan s'anticiparen molts dels canvis que marcarien una transformació social radical. El turisme portava, silenciosament, una sèrie de canvis intensos que afectaven una societat anquilosada, tant pel que fa a estructures socials com als mètodes productius. “Per això mateix, es produeix una clara regeneració que, en menys de dues dècades, supera ‘en velocitat, profunditat i amplitud’ a tot allò que ocorria al altres països europeus a la mateixa època (Canyelles 2013: 28).

Aquesta illa, a la dècada dels anys seixanta, veié també una transformació de les músiques d'arrel tradicional que havien format part del seu univers musical. Totes les influències de les noves modes arribades des de l'estranger feren reubicar el lloc que ocupaven algunes de les antigues melodies i l'esdeveniment social lligat a elles. Un dels aspectes d'aquesta tesi és esbrinar si hi ha una relació entre aquestes transformacions i la desaparició dels Salers i Quintos a bona part de les poblacions precisament a la dècada dels seixanta.

¹⁰ Cal destacar tres tesis doctorals que encaren aquests canvis des de diferents perspectives. La primera és *Turisme i política. L'empresari hotelier de Mallorca. El període autonòmic de 1983 a 2003*, de J. Amer Fernández (2005). Una altra tesi que toca aspectes dels canvis socioeconòmics provocats pel turisme *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística* (Murray 2012); *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)*, és la tesi que documenta la relació entre música i els canvis sociològics de l'illa en l'obertura cap al món turístic (Canyelles 2012). És aquesta darrera la que més se pot apropar al nostre camp d'estudi. Així i tot, pensam que els impactes antropològics de l'entrada del turisme encara no han tingut un estudi seriós que abordi de manera global tots els canvis que la societat illenca hagué de fer en un marc temporal de deu anys. Són també aclaridors els treballs *Transformacions: literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà* (González ed. 2011) i *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1939-1975)*; (Buades 2001).

Cal remarcar que, en termes demogràfics, el canvi més significatiu fou aportat per la immigració en la dècada dels anys seixanta, ja que l'illa rebé un nombre significatiu de persones que, d'entrada, aportaven una altra llengua i cultura que es feren molt presents en el dia a dia. Aquest fet produeix un impacte en una societat que mantenia estructures gairebé feudals en les relacions socials i familiars (Sastre 1997). Tot plegat no ens ha de fer oblidar que el poble mallorquí fou un poble d'emigrants als països llatinoamericans¹¹ a la primera meitat del segle XX, en un flux migratori que se mantingué fins a la Guerra Civil encara que sense la intensitat de les primeries del segle XX. Buades (1995: 290) assenyala com en els difícils anys de la postguerra es reprèn el corrent emigratori fins que el desenvolupament turístic de les Balears esdevingut a inicis dels seixanta modificà la naturalesa del flux i les Illes deixaren d'esser un espai geogràfic emissor d'emigrants per convertir-se en receptores d'immigrants peninsulars.

La mobilitat de la població al llarg del segle XX, doncs, no fou solament de fora cap a les Illes, sinó també de les Illes cap a fora. Aquesta mobilitat més els efectes d'una economia basada en el model turístic són característiques que marquen la vida illenca al llarg del segle XX. Als inicis del tercer mil·lenni, les Balears tenen una absoluta dependència de l'economia exterior, i els dalts i baixos d'aquesta afecten directament al turisme i per tant a la primera font d'ingressos balear.

De manera general, tots aquests factors han incidit en l'ús social de la llengua catalana, que ha reulat molt en poc temps, però la situació no és del tot negativa en aquest sentit. Els illencs han pogut aconseguir forts consensos socials entorn del paper social de la llengua i cultura catalanes, cosa impossible sense que una part molt important dels nouvinguts i també dels castellanoparlants hagi fet seva la llengua i la identitat singular de Mallorca.

Aquesta tesi estudiarà el cant dels Goigs de Pasqua, el Deixem lo dol; cançons de Sales i de Panades a Mallorca. En el primer capítol es traçarà el camí històric i semblances i diferències entre les diferents denominacions associades a les músiques de Pasqua Florida. El segon capítol examinarà les formes poètiques i musicals actuals a partir dels

¹¹ Entre 1857 i 1887 el mercat de treball aconsegueix assumir el creixement demogràfic de les Illes, coincidint amb una època d'expansió de l'economia balear. Però la crisi de la fil·loxera del 1891, la pèrdua del mercat colonial que afecta a l'indústria tèxtil i les sabates, entre d'altres factors, repercuteixen sobre la capacitat d'absorbir la pressió demogràfica que es canalitza cap a l'exterior (Buades 1995: 289).

documents aportats per cançoners, testimonis orals i escrits a més de creacions musicals contemporànies sobre les tonades tradicionals. El treball de camp dut a terme, exposat en el tercer capítol, mostrarà la manifestació de l'esdeveniment musical en l'actualitat i permetrà fer un anàlisi dels diferents factors que influeixen en les músiques de tradició oral contemporànies i el paper que juguen les modernes tecnologies en la difusió d'elements culturals. En el quart capítol s'examinaran els nous canals de transmissió de les músiques de tradició oral, que hipotèticament són potenciats pels denominats agents del tercer sector i que pot ser participen de la revifalla de músiques que van assolint una nova funció. S'investigarà com la música pot esdevenir un artefacte capaç d'articular identitats simbòliques i teixir un entramat social significatiu, amb capacitat d'acció cultural i política.

CAPÍTOL 1

El cant de Pasqua Florida. Història i ritual

Un dels objectius fonamentals d'aquesta tesi és l'estudi del marc històric, sociològic i sonor que ha acompanyat el repertori de Pasqua. No podem analitzar el seu present sense tenir en compte aquest bagatge anterior. Bruno Nettl, citat per Caroline Bithell (2012: 3) afirma: "L'Etnomusicologia estudia la cultura musical d'una societat mitjançant l'observació del present"¹². I Bithell continua: "Qualsevol idea del present que no conté una apreciació de les dimensions històriques és tristament incompleta"¹³, conclouent que tot allò que revela el treball de camp parla tant del passat com del present del què s'estudia.

És necessari, doncs, la recuperació d'un recorregut temporal i geogràfic que, en el cas de les músiques que ens ocupen, té certament alguns punts complexos. Una bona forma

¹² "Ethnomusicology studies the musical culture of a society through the observation of the present". En l'original. Traducció pròpia.

¹³ "Any picture of the present that is not informed by an appreciation of the historical dimension is sadly incomplete". En l'original. Traducció pròpia.

d'iniciar-lo és aclarir quina és la connexió entre les diferents denominacions usades a Mallorca; però també les presents a Menorca, Eivissa, Catalunya central i País Valencià.

L'objectiu d'aquest capítol és explorar els aspectes històrics dels diferents termes vinculats al cant de Pasqua —*goigs, sales, panades, deixem lo dol, caramelles o cançons de quintos*. A més, també resulta una qüestió intrigant —i conflictiva per a molts dels informants— la connexió dels Quintos amb aquesta música de Pasqua Florida. Els Quintos romangueren vinculats a l'exèrcit fins que l'estat espanyol abolí l'obligació del servei militar; però, festivament, han continuat intervenint en diferents esdeveniments al llarg de l'any. A determinades àrees rurals de Mallorca, en els quals tots els veïns encara es coneixien, els Quintos eren —i sovint encara són— els encarregats d'organitzar una sèrie d'activitats, seguint el costum de captar que, antigament, aconseguia alliberar del servei militar a algun Quinto o bé finançar econòmicament a aquells que tenien problemes o circumstàncies particulars, especialment de caire familiar, com ara mares vídues o ser orfes des de petits¹⁴. Les captes de la Salpassa, celebrades el dissabte Sant, la dels Salers i Quintos el diumenge i dilluns de Pasqua estan totes relacionades amb una capta itinerant que acompanya a la música.

A la vegada, totes les manifestacions que envoltaven els Quintos —al manco en els darrers cent anys— presentaven una mena de celebració de l'arribada a la vida adulta, que propiciava l'oportunitat d'adoptar conductes extraordinàries, sovint no permeses i, fins i tot, gairebé delictives. Conductes contràries a les normes establertes, “gamberrades” que hom considerava inadmissibles però que eren tolerades com a “quintades”. Aquestes conductes alterades tenen, però, un rerefons històric i són una mostra de com la societat mallorquina ha mantingut¹⁵ les restes d'un procediment socialment ben instal·lat, tot i que de manera fragmentada. Al costat dels repertoris recollits als cançoners, les activitats dels Quintos poden ser considerades unes manifestacions d'una tradició dintre l'església catòlica per a nosaltres sorprenent, el *risus paschalis*, que descriurem en aquest capítol.

¹⁴Les activitats dels Quintos no són exclusives de l'àrea mediterrània, dels països de parla catalana. Són ben presents a diferents indrets de l'Estat espanyol.

¹⁵ Els Quintos, que canten cançons de Panades o en alguns indrets les anomenades cançons de Quintos, són especialment presents al Pla de Mallorca. En l'actualitat el Pla, envellit demogràficament, és el dipositari de moltes costums que configuren la “mallorquinitat”, “lo nostro”, un concepte que caldrà analitzar en profunditat.

Les diferents accepcions usades per a la música de Pasqua necessiten ser aclarides, i veurem quina relació hi ha entre el mot *sala* i *saler* amb el ritual de la Salpassa celebrat el Dissabte Sant. Existeix un repertori de cançons de recitatiu lligades amb el Salpàs¹⁶. Paral·lelament a les cançons de Salpassa, apareixen a la zona del Llevant mallorquí els termes *sales* —cançons— i *salers* —intèrprets—referides a les cançons cantades el matí de Pasqua, diferenciant-se així de les altres àrees on es preferí els termes de cançons de *panades*, *quintos*, *deixem lo dol* o el mot *caramelles*. En tot cas, el mot Salpassa permet establir una relació i una referència lingüística sòlida per a aquelles persones que no són del Llevant de Mallorca, que veuen amb sorpresa aquesta denominació— per altra banda totalment documentada per Mossèn Alcover i altres investigadors.

Allò que sí és clar és que aquesta música popular fou important en temps passats. Ja s'ha esmentat el fet de ser un dels repertoris de presència més nombrosa a tots els cançoners mallorquins, i no es pot deixar de banda, per la seva rellevància, les referències a manifestacions semblants a Menorca i Eivissa, encara presents a les dues illes. La recerca dins les fonts històriques permet trobar les baules que lliguen les diferents cares de les músiques de Pasqua. Músiques, a priori, estranyament vigents dins el món actual.

1.1. Els termes de Sales, cançons de Panades, Deixem lo dol, Goigs, Caramelles, cançons de Quintos

El fet musical que treballem en aquesta tesi presenta, d'entrada, diverses accepcions terminològiques, una qüestió que pot conduir a confusions o malentesos. De fet, durant el treball de camp alguns participants polemitzaren sobre les diferències locals; uns convençuts de la identificació total entre Quintos i Salers, els altres opinaven una total desvinculació.

En principi, doncs, és aconsellable aclarir cadascun dels termes, les seves similituds i disparitats, que poden ser investigats dintre del repertori recollit als diferents cançoners i

¹⁶ Moltes d'elles de caràcter infantívol, com veurem més endavant.

enregistraments, documents relatius a la música de Pasqua i cançons de Passió. Part d'aquest material musical és usat encara avui per compositors de les illes en peces d'elaboració culta i arranjaments, i tots aquests aspectes conformen, a la vegada, les cares de la història quotidiana, social i artística, que són teixides al voltant d'un repertori de música "tradicional".

Tots els termes usats —Sales, Panades, Goigs, Caramelles, Deixem lo dol— són equivalents pel que fa al moment de la interpretació —el matí de Pasqua o els dies següents. Pel que fa als cantaires i acompanyament instrumental, sempre depenen de les habilitats dels presents. Les lleugeres diferències entre l'esdeveniment i la música a la qual es refereixen cadascun dels termes esmentats venen donades per les característiques dels textos, però tots fan referència al mateix repertori de música de Pasqua Florida.

Investigar el significat de les paraules emprades per a definir el fet musical que analitzem ens pot apropar a una primera significació social i a les seves connotacions dintre de la festivitat pasqual. Un resum breu dels conceptes usats aquí ens servirà de guia per a als apartats d'aquest capítol:

— *goigs*. Sovint també anomenats *goigs de Pasqua*. Aquesta accepció és la menys usada a Mallorca, però s'empra encara als pobles de Puigpunyent i Campanet. Parlant amb persones majors, es referien a aquestes cançons com a *goigs de Pasqua*, cosa que als inicis del treball de camp ens desorientava, car cercàvem *sales* i *cançons de panades*.

— *deixem lo dol*. Els Goigs de Pasqua tenen a Mallorca i Menorca una tornada pròpia inserida dintre de textos més o menys extensos, el Deixem lo dol, que seria la cantada per tots els intèrprets, allò que als textos dels Goigs apareixen com a *cor/chor* o tornada —veure exemple a la figura 1.1.

— *cançons de panades* és un terme lligat clarament a la gastronomia pròpia del temps de Pasqua, perquè les quadrilles de joves demanaven panades i rubiols per tal de poder celebrar un àpat col·lectiu posterior al dia del cant. Les *panades* són uns pastissos rodons, de la mida del palmell de la mà, farcits de carn de *me* —*be*— i pèsols, algunes únicament de pèsols i verdures. Modernament, les panades poden ser de peix o de pollastre, o bé farcits propis de la cuina experimental. Els *rubiols* són pastissos en forma de mitja lluna, farcits de

melmelada de cabell d'àngel, brossat o flaó. Uns són pastissos salats, els altres dolços.

— *sales* són cançons de Panades, denominades així a determinats indrets, i que fan referència a la benedicció de les cases amb sal i aigua, ritual conegut com a Salpassa.

— *cançons de quintos*, que lliguen el cant col·lectiu dels Goigs o Panades i Sales a un grup concret d'edat, que en la Mallorca rural tenia un cert impacte demogràfic ja que, al marxar, la societat llavors exclusivament agrària perdia treballadors joves. Aquesta denominació mallorquina no s'ha de confondre amb les cançons de Quintos a molts d'indrets de l'estat espanyol, cançons no lligades al cicle de Pasqua. En realitat, aquí, la denominació per grup d'edat substitueix a la denominació vinculada al repertori.

— *caramelles* és la denominació usada a la Catalunya central per al repertori cantat els dies de Pasqua, però també és usada a Eivissa per les cançons narratives extenses interpretades per Nadal i Pasqua. En ocasions és usat a Mallorca com a sinònim de les denominacions del Deixem lo dol, Panades i Sales; també una mena de denominació culta¹⁷.

Per tant, dintre les variants conservades, totes estan lligades sobretot pel moment d'interpretació (matí de Pasqua o dia següent). Tanmateix, el Deixem lo dol sembla relacionar-se més directament amb una costum antiga, documentada des de finals del segle XVIII, probablement també més estesa del que sembla en primera instància i la que entronca més directament amb un repertori que prové de l'Edat Mitjana, la dels *goigs*. El Deixem lo dol¹⁸ són els dos versos o cobla que es repeteixen —és a dir, la tornada— i sorprèn la gran uniformitat melòdica que presenten —a Mallorca gairebé sempre és la mateixa melodia. Es podrà observar, una vegada analitzades les diferents variants, que el Deixem lo dol ens remet directament a aquest gènere poètic i musical, la tradició dels Goigs cantats, molt present als països de parla catalana.

¹⁷ És el títol d'un arranjamet de la Banda de Música d'Algaïda (2014) al disc *Cançons algaidines*. Veure Fonts enregistrades.

¹⁸ Veure Pons, "Introducció", a *El cant del deixem lo dol a Menorca* (Diversos autors 2009). També la referència de Serra (1936) a "Els 'Goigs de la Verge Maria' en l'antiga poesia catalana".

En els cançoners de l'àrea estudiada aquí podem observar que s'utilitza, de manera preferent, la denominació *cançó de panades* i després la de *sales*. Ambdós termes es referirien a cançons amb textos més adaptables: d'aquesta manera poden donar lloc a la improvisació de gloses, mentre que els Goigs presenten, com veurem, textos més extensos i fixats.

1.1.1. Els Goigs

Aquesta mot és, clarament, el que més ha perdut la seva vigència a l'illa de Mallorca.

Recordem que, pel que fa al repertori musical estudiat aquí, encara és conservada la denominació *goigs* a diferents indrets de Mallorca. És el cas de Campanet i Puigpunyent, com també s'hi apropen les variants de Lloret¹⁹.

Però d'on prové la tradició dels Goigs? Semblen estar vinculats a una pràctica religiosa d'una manifestació que podríem anomenar com a més de caire culta. Les referències són antigues i remeten a l'època medieval de la cultura catalana:

[...] cal remarcar que no són molt clars (els orígens). Mentre alguns autors defensen unes arrels paganes, altres han volgut veure un precedent en les imatges que santuaris i confraries repartien entre els seus devots i benefactors. Històricament, però, tot fa pensar que els inicis dels goigs són als segles medievals, concretament en els textos litúrgics sobre els Set Goigs o Alegries que va tenir la Mare de Déu (Anunciació, Naixement de Jesús, Adoració dels Reis, Resurrecció del Salvador, l'Ascensió del Fill, la vinguda de l'Esperit Sant i l'Assumpció al cel), de gran devoció durant l'Edat Mitjana com ens ho demostren la Crònica de Ramon Muntaner, els escrits de Ramon Llull, la construcció a moltes parròquies d'una capella dedicada a la Mare de Déu dels Goigs o l'aparició de monuments dedicats als Set Goigs. Llavors, cantar els goigs de la mare de Déu es feia fins i tot utilitzant l'estrofa de la dansa (Carvajal; Gomila; Lliteras 2002: 5).

¹⁹ Veure l'estudi "La Passió de Jesucrist i el Cançoner Popular" (Munar 1997).

GOIS POPULARS
ve: se canten, desde antigament, a Manacor, a honra y gloria del beneventurat
SANT ANTONI DE VIANA
en la diada de la seua festa.

CHOR
*¡Sant Antoni gloriós
de Viana anomanat,
siau nostro 'n advocat;
de tot perill gordaumós!*

CANÇONS

Sou un Sant molt poderós
que 'n el món mos assistiu
y en el cel intercediu
per noltros, benefactors,
devem, sempre, alabarvós
de gust y de bona gana.
¡Sant Antoni de Viana
de tot parill gordaumós!

Sou un Sant tant vertadé,
que sou dels més principals;
gordaumós els animals
y les persones també.
Contraris de Lucifer,
aquell superbo dimoni,
digau:—¡Viva Sant Antoni!
¡que mos ajud si convé!

El Dimoni es tan astut
que va contra 'ls cristians
amb trampes, fraus y enganys;
no troba ardit que no 'l juch;

y a la fi queda retut
quant no n' hi surt cap de bona.
Digau:—¡Viva Sant Antoni!
y aixi romandrà vençut.

Siem devots de bon cor
d' aquest Sant prodigiós
pegesos y conradors
y vilans de Manacor.
Tots plagats fessem elogi
perque quart el bestiar,
diguent:—¡Viva Sant Antoni!
que l' Infern fa tramolar!

ACABAMENT

¡Oh gloriós Sant Antoni
de Viana anomenat!
¡Ja 'n l' Infern encadenat!
teniu el perverg Dimoni!
Escoltau la cerimoni
amb que vos hem alabat,
diguent:—¡Viva San Antoni
de Viana anomenat!

CHOR
*¡Sant Antoni gloriós,
de Viana anomenat,
siau nostro 'n advocat;
de tot perill gordaumós!*

Tip. Vda. de B. Rosselló.—Manacor

Figura 1.1. Goigs de Sant Antoni de Viana. Font: *Santantonimanacor.cat*²⁰.

Dels Set Goigs de la Verge, veiem que hi ha un que està relacionat amb el cicle de Pasqua i és el de la Resurrecció. Els Goigs tenien moments específics per a lloar la

²⁰ Vegeu <<https://www.santantonimanacor.cat/lletres/>> [Accés 15-IV-2018].

Mare de Déu i bona part de la literatura entorn els Caramellaires situen les Caramelles o cançons de Pasqua al voltant de la figura de la Verge²¹.

Els Goigs són un esdeveniment musical on s'aprecia la capacitat de l'oralitat de generar nou material literari i sonor a partir d'elements anteriors. S'ha de tenir en compte que l'articulació del fet musical és produeix mitjançant la interacció de la lletra i la tonada:

[...] Sobre la seva utilització cal dir que va ser diversa. En alguns llocs s'enganxaven en una post penjada en el retaule de les capelles. També es cantaven a les processons o al final de les funcions religioses. A Mallorca el seu ús més comú era durant les captetes que les parròquies i santuaris feien dins les viles i camps de les seves jurisdiccions per recollir productes agrícoles amb què fer front les despeses que tenien. Quan l'amo posava dins les beaces la mesura que havia preparat, l'obrer li entregava un goig que el camperol penjava darrere la porta de ca seva, al capçal del llit o a l'estable dels animals com a protecció del seus béns, acció que es repetia any rere any, fins haver-hi portes convertides en autèntics mosaics d'imatges (Carvajal; Gomila; Lliteras 2002: 9).

Així, es pot observar que els Goigs estaven lligats a la capta, un aspecte recurrent a la música que estudiem. Tenen, a més, un caràcter gremial, ja que moltes confraries i col·lectius professionals feien imprimir els Goigs lligats als corresponents sants protectors, cosa que feu popularitzar la seva existència. Així doncs, la capta “justificada” des d'una perspectiva solidària, feia possible aconseguir un fons econòmic comú —ja sigui en forma d'aliments o productes, ja sigui en forma de diners. També és cert que, en ocasions, les captetes anaven relacionades amb moments difícils: després de catàstrofes naturals, sequeres, epidèmies, etc.

La tradició dels Goigs²² és molt antiga i va ser present en mostres de músiques de caire popular que avui considerem de caràcter culte. És el cas, per exemple, de “Los set gotxs”, dansa que pertany a la “Ballada dels gotxs de Nostre Dona en vulgar cathallan a ball redon” del Llibre Vermell de Montserrat²³. En aquest cas, es tracta d'una traducció de la prosa en llatí “Septem Gaudia” (Baldelló 1955; Escandell 2016). Les set estrofes fan referència als set goigs de la Verge esmentats. El que ens interessa remarcar

²¹ Diversos estudiosos d'aquest camp s'hi apropen des de perspectives antropològiques, religioses i literàries (Ayats 2001; Martí 1989; Monferrer 2018; Serra 1936; Roma 2010).

²² Els Goigs no deixen de ser una mostra que permet també investigar diferents aspectes antropològics. Alguns estudis han mostrat les cares diverses i extremadament interessants d'aquestes formes poètiques, per exemple, els estudis de Josep Martí sobre Goigs i medicina popular. En aquesta obra, Martí exposa la relació entre els Goigs i les atribucions curatives de diversos sants (Martí 1989).

²³ *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html> [accés 15-IV-2018].

d'aquest fet és que part d'aquest material narratiu forma part, encara que elaborat de forma diversa, de les lletres dels Goigs de Pasqua cantats a Mallorca —com veurem al capítol següent.

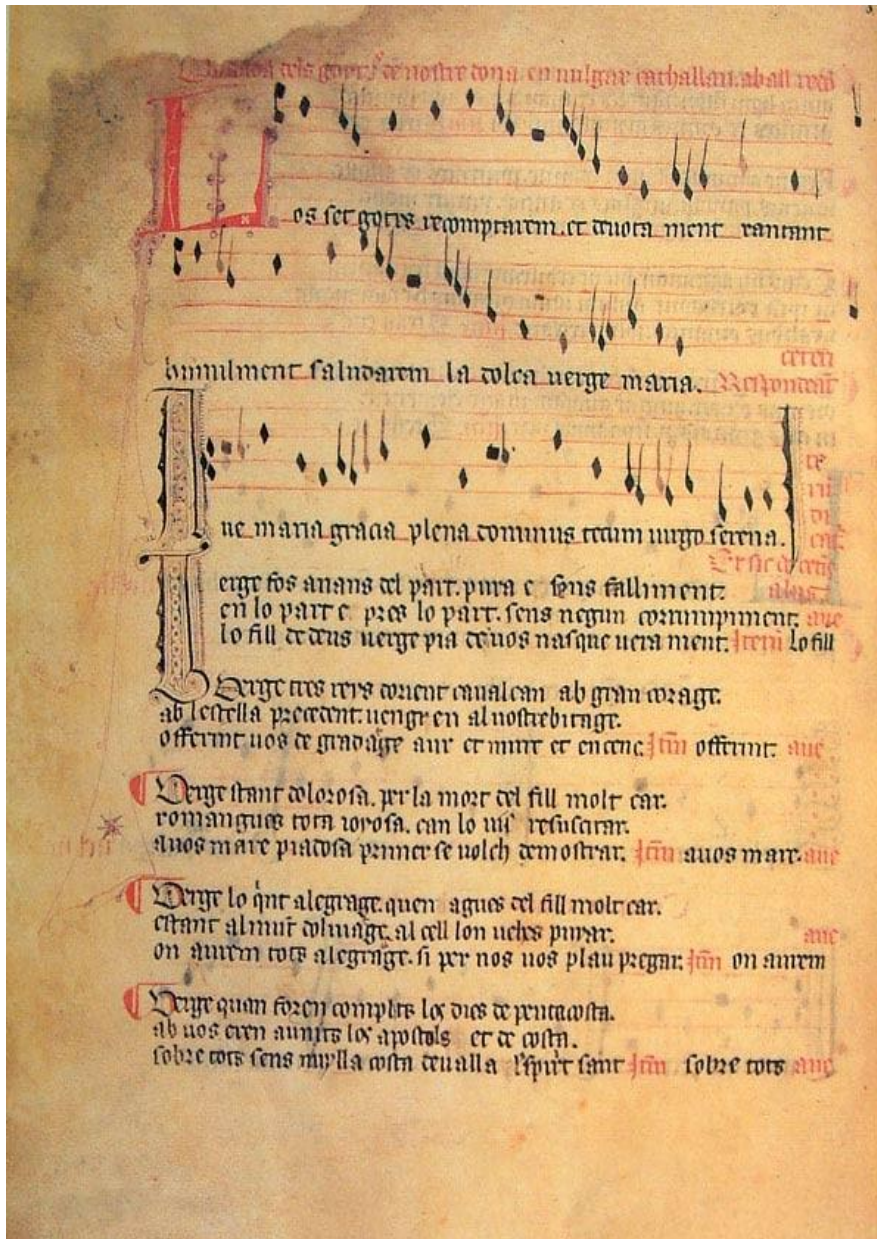


Figura 1.2. Los set gotxs recomptarem. Llibre Vermell de Montserrat. Font: Biblioteca Virtual Miquel de Cervantes²⁴.

El lligam entre les diferents manifestacions de Mallorca i Catalunya és esmentat per Ayats (2001: 84) que a més descriu la interpretació dels Goigs i l'existència de dos tipus de cantaires:

²⁴ V. n. 11

Després del toc de l'al·leluia als campanars, el Dissabte Sant al matí, començava el període pasqual, esclat de goigs, de cançons, de balls i de corrandes a Catalunya, o de ses Panades a Mallorca. A gran part de Catalunya els grups que sortien a córrer els pobles i les pagesies eren de dues menes. En primer lloc, els confreres del roser, grup d'homes (un mínim de sis) que cantaven els Goigs de la Mare de Déu del Roser, amb la melodia pròpia de cada poble, en una capta dedicada a la Mare de Déu. Les versions més habituals eren cantades per dos grups d'homes en antífona, i sovint a dues veus basades en terceres paral·leles en tonalitat major, o amb jocs entre la modalitat menor i la major. Un instrument o un petit grup d'instruments podia acompanyar les dues fileres de cantadors fent una tornada. És una activitat divulgada pels dominicans en els darreres decennis del segle XVI.

L'altra mena de grups que corrien els carrers i les cases de pagès captant per Pasqua eren les caramelles, en una tradició que data també com a mínim del segle XVI [...].

Amades ja feia referència a aquests dos grups diferenciats pel repertori. També Joan Armangué documenta a *Poesia algueresa de Quaresma i de Passió* (2000) una llarga tradició de Goigs cantats a l'Alguer durant la Setmana Santa²⁵.

La influència de la tradició catalana a l'Alguer fou clara encara que es pot assumir que hi havia pràctiques prèvies a la conquesta. Hi trobam a les cobles cantades dins l'església, una advertència seriosa a l'organista, que recorda en pràctiques presents a altres indrets dels països catalans, com el Sermó de l'Enganalla a Lluçmajor²⁶ i la

²⁵ “Amb la conquesta, iniciada el 1323, tots els aspectes de la cultura catalana comptaren amb un accés natural per a la immediata penetració a Sardenya. Pel que fa a les formes paralitúrgiques, res no sabem sobre la influència catalana damunt d'eventuals cerimònies sardes precedents, fins ara no documentades. De fet, en l'àmbit del culte, el “Cant de la Sibil·la” és l'únic text en llengua vulgar, d'origen medieval, conegut a Sardenya, pervivint fins als nostres dies a través de canals orals i de certs manuscrits del segle XX. La manca d'una documentació sarda no deixa d'estranyar els estudiosos, convençuts que futures troballes d'arxiu aclariran els foscos orígens de la literatura local. Però, sigui introduint noves formes passionístiques, sigui convivint amb les autòctones, sobreposant-s'hi o bé substituint-les, el cert és que la presència d'una cultura passionística d'arrel catalana ja és documentada, com acabem de veure, a la Sardenya de mitjan segle XIV. [...] Correspon al XV una altra dada relativa al tema que ens ocupa, tot i que podria referir-se a un interès madurat al segle següent. Ens referim a la presència, entre els llibres del juriconsult Montserrat Rosselló, de dos incunables que contenen materials literaris lligats a la Setmana Santa: la *Historia de la passió de Bernat Fenollar*, Joan Escrivà i Pere Martines (o sigui, el llibre conegut com a *Lo passí en cobles*, imprès a València el 1493); i *el Quart del Cartoixà* (1495) en al versió de Joan Roís de Corella que, com és sabut, conté la famosa “Oració a la sacratíssima Verge Maria tenint son fill Déu Jesús en la falda davallat de la creu”, text que, alhora, ja havia estat recollit a *Lo passí en cobles* [...] A l'Alguer, però, aquests costums de l'ambient paralitúrgic foren perseguits amb gran severitat. El bisbe Andreu Baccallar havia prohibit, al sinode celebrat l'any 1581, que hom cantés dins de l'església textos no estrictament litúrgics, excepte el “Cant de la Sibil·la”; senyal, doncs que fins aleshores se n'havien cantat. Vet aquí el passatge del sinode: De ací avant, n'igun gènere de cobles se canten en la Iglésia, sinó algunes espirituals, que se acostumen cantar en les matines de Nadal. [...] L'organista advertirà bé de no sonar ballets, ni altres cançons profanes que saben moltes persones. Cançons profanes que, a l'Alguer, havien de ser necessàriament en català. I és que la jerarquia eclesiàstica no podia acceptar de cap manera certs abusos que sovint es verificaven a l'interior de l'esglésies...” (Armangué, 2000: 5-7).

²⁶ El Sermó de l'Enganalla forma part de la tradició del *risus paschalis*: l'organista intenta enganar al sacerdot que fa el sermó al bell mig de l'ofici de Pasqua, al convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor.

sensació general d'un ambient festiu relaxat. Finalment, apareixen les colles masculines que durant les processons de setmana santa cantaven *mutets* —estrofes sardes d'arrel popular—; però també apareixen datats grups de joves que rondaven pels carrers, cantant una tonada monòtona i trista que anomenen *gosos* —goigs— on descriuen els dolors de la Mare de Déu i la Passió de son Fill. Els Goigs, per tant, eren cantats també a Sardenya, i formen part de la poesia de caràcter popular relacionada amb la Setmana Santa. Aquesta presència permet albirar una connexió entre les diferents variants i tipologies de les cançons de Panades o Sales, del repertori de Setmana Santa, que es pot deduir ocupava un lloc més important, sens dubte, que el que ocupa més modernament.

1.1.2. *Les Caramelles de Pasqua*

Una de les descripcions de les Caramelles catalanes, i també de la mateixa tipologia de cançons a Mallorca, la fa Joan Amades al seu *Costumari Català*. Tota la documentació que aporta l'autor sobre aquest tema, extensa, és molt valuosa per tal de veure com ha canviat aquesta música.

Fent referència als Caramellaires catalans, Amades ja assenyalava que en alguns indrets la sortida era just després de les dotze del vespre del dissabte. Feien la primera cantada en sortir de l'església d'on, posteriorment, anirien ja de ronda de casa en casa, però diu que el moment de començar les Caramelles és tan divers en el costumari que no es pot descriure una regla general. Cada colla solia portar una alta perxa i al capdamunt una cistella ben guarnida amb flocs de cintes, flors i picarols (Amades 1982 [1950]: 845-846). Aquest element és comú als cantaires mallorquins, que també usen les cintes i una

Un intenta acabar el sermó abans d'hora, l'altre l'interromp amb l'orque quan es pensa que ja acaba. És un joc d'elements verbals i no verbals, un engany que tots esperen de manera humorística. Veure *El sermó de l'Enganalla. Una festa d'interès cultural* (Sbert 2016). *EL risus paschalis* és una tradició molt antiga dins l'església catòlica, que contempla diferents actes escandalosos i festius a la festa de Pasqua, alguns amb referències sexuals, fins i tot per part de l'oficiant de l'ofici del Diumenge de Resurrecció i dels assistents. Veurem que aquest concepte és esmentat sovint i explicat al llarg de la tesi (Jacobelli 1991).

mena d'estendard. La cistella servia per a dipositar-hi els presents i a canvi oferien les flors²⁷, especialment les cases on hi havia noies joves.

Aquí es comença a reconèixer, de manera oberta, que els Caramellaires tenien interessos variats, a banda del cant. Aquest és un tret comú en totes les manifestacions que s'analitzaran, i sembla que en tots els casos les Caramelles antigues, el cantar Panades o Sales, coincideixen com a ritual de festeig²⁸.

Amades fa una diferència entre *gojaires* i *caramellaires*, els primers cantaven solament Goigs, els segons també Cobles i Corrandes populars, però no és en totes les contrades: “[...] les caramelles, per l’alta muntanya, consisteixen en el cant dels goigs, que tendeix a barrejar-se amb corrandes profanes, les quals, quan arriben a les terres baixes, perden totalment el sentit religiós i es converteixen en cantarelles de sentit profà” (Amades 1982 [1950]: 847). És important aquesta observació: les Cantarelles i Corrandes guanyen el terreny als Goigs de natura estrictament religiosa i el lligam entre Caramelles i Goigs es mostra ben estret i provinent de molt temps enrere. Pel que Amades recull, es pot intuir també que algunes Corrandes eren llargues i que calien habilitats musicals per executar-les, com ara la capacitat de recordar moltíssimes de lletres i tenir gràcia a l’hora d’escollir-les²⁹.

La distinció que fa Amades entre les Caramelles —que inclouen Goigs i Corrandes segons els indrets— i el cant exclusiu de Goigs és important, perquè és una de les explicacions a les diferents variants de les cançons del cicle de Pasqua que són estudiades aquí, sobretot pel que fa a la seva interpretació col·lectiva, però han passat gairebé tres quarts de segle des del treball d’Amades. Els Goigs, com a gènere poèticomusical, són presents encara avui si se contempen aquestes dues vessants que ell distingí. Pot ser la paraula *goig* fa pensar en un repertori en desús —en el cas dels

²⁷ Amades conta que una vegada feta la cantada, acostaven aquesta cistella a la finestra de la casa per tal que hi dipositessin els presents. A canvi, ells acosten una ballesta —estri format de llistons plegables i extensibles— per mitjà dels quals feien arribar les flors a les finestres de les cases, present que s’intensifica allà on hi ha donzelles joves (Amades 1982 [1950]: 845). Es veurà que a Mallorca, a diferents indrets, se conservava també el costum de penjar flors sobre el portal de l’estimada, o dipositar fulles de figueres de moro al portal de les joves.

²⁹ “A un bon corrandista, per a complir bé la seva comesa, li cal saber com a mínim un parell de centes corrandes i tenir bon cop d’ull per a palicar-les amb encert i gust. Entre corrande i corrande el grall sol fer una tocada al seu gust, en la qual llueix la seva habilitat musical. A les cases que hi ha noies solen fer quatre ballarugues al so de la gralla i fan també una mica de refrigeri” (Amades 1982 [1950]: 851).

Goigs de Pasqua a Mallorca—, però certament en queden restes a unes cançons que no són anomenades així en primera instància, com és el cas del *Deixem lo dol*³⁰. En aquest sentit, el treball d'Ignasi i Xavier Roviró i Jaume Ayats (1996: 14) a la comarca d'Osona descriu la improvisació de Corrandes, contestades pels Caramellaires dintre la mateixa cançó, i defineix de manera clara l'esdeveniment musical:

Des del Toc de Glòria del dissabte al matí als campanars, antigament ja sortien a tots els pobles grups de caramelles a cantar cançons, corrandes o a fer balls de bastons [...] Les corrandes anaven normalment a càrrec d'un especialista —el corrandista— que sobre una mateixa melodia improvisava amb veu potent i brillant un enfilall de quartetes escaients a cada lloc i ocasió. Els caramellaires —acompanyats d'un flabiol o, a vegades, d'un grall o d'un clarinet— contestaven repetint una part de la melodia o cantant una tornada; mentrestant el corrandista rumiava una altra corrande, sempre a partir d'uns motlles i d'unes figures previstes. Començaven amb corrandes de salutació [...] de lloança a l'amo i a la mestressa de la casa [...] per seguir amb les dedicades a les de la casa [...] per seguir amb les dedicades a les noies [...] i acabar demanant l'acapte [...] Si no els donaven res, començaven les corrandes satíriques o malintencionades.

El format de salutació/lloança/comiat o sàtira és el mateix que el format de les Sales al Llevant de Mallorca i mostren com l'estructura formal de *corrande* —o *glosa* a Mallorca— es manté. Les lletres de recollides a la Catalunya Central tenen un lligam clar, també, amb les de les cançons cantades a Mallorca:

A l'amo d'aquesta casa tres coses que Déu li dó:
salut i vida i després la salvació
A l'amo d'aquesta casa no li voldria cap mal;
Déu li dó salut i vida i els xaix grassos al corral.
(Amades, 1982 [1950]: 851).

Amades (1983 [1950]: 853) descriu aquest sentit càustic i satíric de les Caramelles a la població de Begues, així també passava i passa encara a Mallorca amb algunes Sales o cançons de Panades, quan l'amo no correspon generosament i els obsequis són minsos. També era conscient de l'evolució d'aquest repertori i remarca que en temps moderns i en poblacions més grans, les cançons típiques de les Caramelles són substituïdes per altres de caràcter variat, fins i tot escrites aposta per poetes de la contrada, amb una música que qualifica de “tan dolenta com el text” (Amades, 1983 [1950]: 853). Ayats (2008: 71) documenta que les colles de Caramellaires que sortien a cantar composicions satíriques o humorístiques pels carrers “tenen una llarga tradició. Probablement caldria cercar-ne l'origen en els cors i les màscares de carnestoltes [...].

³⁰ Una de les poblacions on se canta un *Deixem lo dol* recuperat és Lluçmajor. Ja hem esmentat que parlant amb algunes persones majors, sovint se solen referir a aquestes cançons com a *goigs de Pasqua*.

Així mateix, Amades descriu els músics que acompanyaven les Caramelles com a pintorescos —per exemple, pastors sonant la gralla o violí rústic de tres cordes. L'autor també detalla que a les terres baixes apareix un bigarrat conjunt estranyament “harmònic”: buiro, carbassola o xifla, peixet i fullola, bandúrria d'ossos o ossets de potes d'aviram de diverses mides, canyís, salteri, cataclinc, rigo rago, caicai, i regue-rec. Allò que pareix evident en tots els casos és que els instruments i la interpretació depenien, en darrer extrem, de les habilitats dels músics. Per tant, si no se sabia tocar un instrument amb possibilitats harmòniques o melòdiques, hom s'havia de conformar amb instruments de percussió casolans.

Més encara, sembla que les Caramelles, de ben antuvi, estaven associades d'alguna manera a diferents manifestacions de danses³¹. Estan descrites danses de cascavells i bastons. Amades opina que en algunes ocasions aquestes danses donaven peu a escàndols i actituds pot reverents. En tot cas, ell especula amb l'argument que les Caramelles, a Catalunya, semblaven estar lligades al ball:

[...] La persistència del ball dels cascavells en les contrades indicades, on les caramelles havien estat molt arrelades, ens permet de suposar que les nombroses versions d'aquest ball que trobem són romanalles d'antigues caramelles que el rodolar del temps ha dividit i distanciat i que avui se'ns presenten com a documents diferents; la cantada i la ballada, abans, havien format part de la mateixa cerimònia (Amades, 1983 [1950]: 862).

Però Ayats (2008: 69) troba també referències a danses de bastons en les Caramelles del 1950 a les comarques d'Osona, Bages i Solsonès, una particularitat d'aquestes zones geogràfiques. Totes les referències d'Amades ens remetent a elements comuns entre les Caramelles catalanes i les cançons de Panades i Sales mallorquines: per un costat, l'ús dels instruments de manera informal i no preparada; per altre costat, el lligam del cant de Caramelles amb la dansa, que sovint presentava inconvenients socials per la seva crida a “l'escàndol”. Hi trobam aquí característiques que comparteixen amb els Auroros de diferents regions, que fan sonar també campanes en les seves sortides a l'alba en una mena de reminiscència tímbrica dels cascavells (López Núñez 2016: 28).

Una altra referència no massa habitual en la literatura lligada a les Caramelles és la que enllaça aquesta manifestació musical amb el món guerrer. Sembla que alguns

³¹ Vegeu també les referències a les danses a Pagès (1936) i Massot i Muntaner (1976).

Caramellaires abans portaven armes i declaraven que anaven armats per poder així defensar-se d'altres grups que corren per la muntanya. Amb aquesta informació Amades en fa una interpretació: pensa que les Caramelles pot ser es barrejaren amb una dansa guerrera. Aquest aspecte de baralla/lluïta és manifestat també en algunes edicions de Goigs catalans destinats a ser cantats com a Caramelles.

Set ballestes hi ha parades
i set altres a parar
i una llança vigatana
per nos hòmens defensar
(Amades, 1983 [1950]: 862-63).

La dansa segueix vinculada en moltes manifestacions d'aquest fet musical a Mallorca. A Felanitx, per exemple, es manté el ball tradicional el diumenge de l'Àngel; en altres indrets es prefereix el format revetlla. Era, abans, una sortida que permetia el festeig, la visita a les fadrines i les casades joves³². Amades, per altra banda, descriu també el costum d'engegar trets a l'aire de manera ensordidora. Aquest aspecte —que encara fou conservat fins fa pocs anys a indrets de l'illa de Mallorca com Lluçmajor— era més comú del que es pugui pensar en primera instància i una mostra de la intencionalitat masculina de fer-se notar de valent. Amades (1983 [1950]: 869) explica com al Bergadà galejaven com més fort millor, i que hom carregava sense mesura les escopetes i d'altres armes antigues de foc, cosa que espantava el sector femení.

Un altre punt d'unió amb certs costums conservats a Mallorca és el fet de jugar-se els ous captats a cartes —generalment al joc del trenta-u a Mallorca. Solien jugar a l'era i a peu del paller, per tal de tenir els ous ben col·locats sobre la palla i que no es fessin malbé mentre durava el joc —els ous anaven passant d'unes mans a les altres. A Mallorca es jugaven a les cartes el primer ball posterior a la cantada. En alguns indrets, segons Amades (1983 [1950]: 873), les rifes eren habituals —cosa que es manté també

³² "En molts d'indrets de pagès, un cop cantades les caramelles, és obligat de fer una ballada amb les noies fadrines de la casa i de vegades àdhuc amb les casades joves. Aquestes ballades, molt esteses per la carena del Pirineu oriental, ençà i enllà del gran massís muntanyenc, quan les caramelles eren riques i portaven grallaires, eren fetes a so d'instruments, però les colles pobres que no duïen músics les feien al so de la tonada dels goigs, que cantaven una part dels caramellaires mentre ballaven els altres, els quals deixaven la dansa per posar-se a cantar quan ja havien ballat prou, per tal que poguessin ballar els companys que fins aleshores havien cantat, o sia que es produïa una ballada que es repetia a cada casa al so de cançó, procediment primitivíssim de dansa. Les danses de caient religiós fetes al so de cançons dedicades a la Mare de Déu havien estat segles enrere més freqüents del que ens pot semblar avui, atès el divorci existent entre la dansa i al religió" (Amades [1950] 1983: 863-865).

a alguns llocs de Mallorca encara avui dia—, sobretot d'animals com pollastres que podien ser després menjats.

Certament, els Caramellaires catalans i el cant de Sales o Panades a Mallorca poden enquadrar-se dintre del mateix esdeveniment musical i festiu. Com encara passa avui dia, Amades també descriu com després de la capta, es solia celebrar un àpat col·lectiu:

És general que del recaptat, venut unes vegades, guardat d'altres, facin un àpat col·lectiu el diumenge de Pasqüetes o un altre dia. És costum de fer l'àpat fora de la població. De vegades es va a poblacions molt allunyades; altres vegades es fa en ple camp (Amades 1983 [1950]: 877).

Ara bé, no hem de creure que aquest repertori era solament cantat a poblacions rurals o a la muntanya. Les Caramelles eren cantades a nuclis urbans grans com Barcelona, un fenomen que va ocórrer també a Mallorca, ja que barris de Palma conservaren, fins ben entrat el segle XX, el cant de les cançons de Panades. Tot això era possible quan aquests barris conservaven encara les característiques de comunitats petites (Amades, 1983 [1950]: 879).

Una història que conta Joan Amades és la inclusió de les Caramelles dintre del repertori programat per Josep Anselm Clavé. Sembla que quan Clavé va fundar la primera societat coral, vers el 1852, una de les activitats proposades era anar a fer serenates a les noies en el format que coneixem com a Caramelles i segons ell no fou possible: les gents humils i treballadores que formaven part dels grups de cantaires vivien en els pisos més alts, on també s'hi estaven les destinatàries de les serenates (Amades 1983 [1950]: 886). Ayats dona informació molt més acurada sobre el paper dels grups de Caramellaires i la seva vinculació amb els cors Clavé:

L'antiga tradició de cantar pels carrers i les cases de pagès la nit de Pasqua també serà represa ben d'hora pels grups de treballadors industrials. Clavé va començar precisament la seva activitat de dirigir grups d'homes cantant tot organitzant les caramelles de Pasqua a la Barcelona de mitjan dècada de 1840, i les societats corals claverianes ja des de l'inici varen adoptar les "serenates" de la nit de Pasqua com una de les activitats indefugibles del calendari anual. Ara bé, tal com ja especifica Clavé en un article a el *Metronomo*, el setmanari de les societats, el seguici que feien les societats corals era una adaptació del que ell havia pogut veure en diversos pobles de la Catalunya central [...] però sí que cal remarcar que les caramelles eren un moment importantíssim en el calendari cantat de la pagesia, i hi participaven grups espontanis de joves i les importants confraries religioses, especialment la del Roser, que estructuraven l'organització local de l'ajuda mútua i del ritual religiós des d'almenys els segles XVI o XVII. El centre de les caramelles era la interpretació dels Goigs de la Mare de Déu del Roser o els *Goigs de Pasca* a l'Empordà [...] Clavé descriu la comitiva de joves de la societat coral la mitjanit de Pasqua que, seguits d'una cobla (en aquell moment significa orquestra, sense cap relació amb la posterior colla de sardanes) qui sona una

contradansa, es dirigeixen a casa de l'alcalde amb un cavall al davant amb l'estendard de la societat i amb nens que fan llum amb torxes i fanalets [...]. Canten davant la casa de l'alcalde i en un recorregut pels carrers que s'atura a cantar davant dels balcons de les noies. Interpreten cants compostos expressament per a les caramelles alternats amb la cobla instrumental. Ofrenen a les noies llaminadures, flors i versos, i elles els ofrenen ous i menjar, a més de "sus mas penetrantes mirades, sus mas placenteras sonrisas" (Ayats 2008: 59-60).

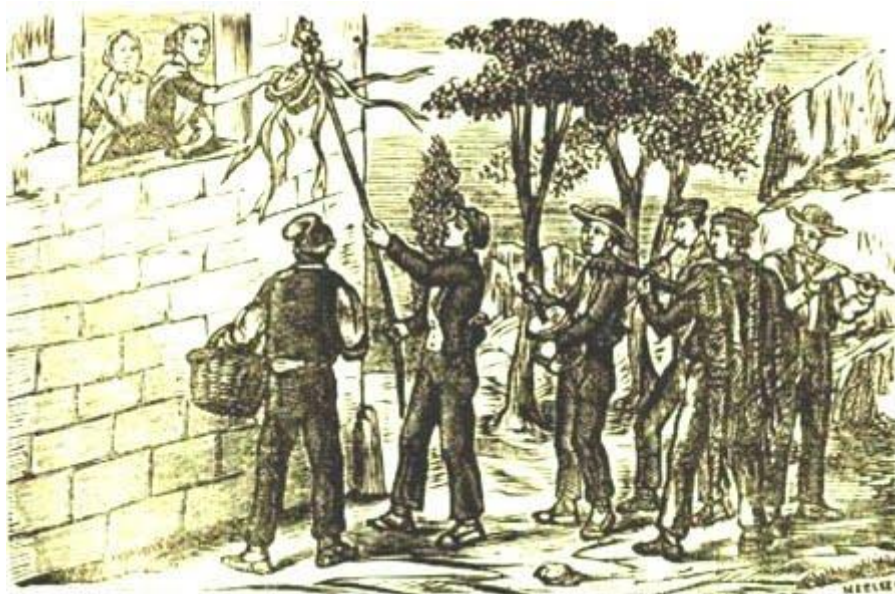


Figura 1.3. Caramelles i Goigs a Gelida per Pasqua. Font: *Web Amics dels Goigs 2010*³³.

Els aspectes remarcables, aquí, són la vinculació dels cors amb grups previs de cantaires que ja presentaven una mena d'organització. També conserven l'element d'itinerància i a qui anava adreçada la cantada. Amades descriu posteriorment com alguns grups sortien a cantar Caramelles dins l'àrea urbana, en una simbiosi clara de cor masculí i grup de Caramellaires:

Després de l'any 1880, cada any sortien un nombre incalculable de colles que envaïen la ciutat amb l'alegria de llurs cants, sempre gais i respectables per defectuosos que fossin. Moltes de les societats corals d'en Clavé van sortir a cantar caramelles. Més que cases particulars visitaven cafès, teatrets i societats de barriada. I conduïren les cançons a un terreny de crítica i de sàtira, no sempre, certament, de prou bon gust. Algunes colles abandonaren la barretina, que havia caracteritzat els primers caramellaires ciutadans, per adoptar un tipus de gorra de forma o de color propi i especial que els distingia dels cantaires d'altres colles (Amades 1983 [1950]: 887-88).

A Mallorca, segons Amades (1983 [1950]: 888-89), aquesta celebració assoleix particularitats pròpies: les Caramelles són anomenades *deixem lo dol* —denominació

³³ 25-III-2010 <<http://assocamicsdelsgoigs.blogspot.com.es/2010/03/>> [Accés 15-IV-2018].

usada també a Menorca, en al·lusió al dol del període de privacions i penitència que implicava la Quaresma. La capta recull coques, panades, formatge i pastisseria pròpia de la diada. També afegeix que no canten els Goigs, però dediquen la cantada a la Mare de Déu i les colles no són tan nombroses com a Catalunya. La fadrinalla anava a cantar per les cases i duïen acompanyament de guitarres i altres instruments rústics de corda.

Amades, finalment, relaciona la festa amb les ofrenes en cistelles a la divinitat romana Ceres, una manera de reivindicar un passat “clàssic” que intenta donar rigor històric a la festa —malgrat la distància i les escasses referències documentals. De la mateixa manera, les pràctiques paganes fetes a les esglésies i rodalies són associades per Amades a cerimònies dedicades als arbres i als megàlits, en una reivindicació del passat comuna a la generació d’investigadors a la qual ell pertany. Els catalans relacionen les Caramelles amb la mare de Déu, els mallorquins tan sols en fan esment a segons quins llocs. Podria ser una referència, en resum, a una divinitat femenina, com insinua Amades? El que sí és cert és que aquest costum de cantar el dia de Pasqua, de la capta arribat aquest dia és comú a més pobles de la Mediterrània. Així, Amades (1983 [1950]: 890) considera que les Caramelles són una de les mil formes de felicitar l’arribada de l’any o de la primavera, pròpies de molts pobles i de tots els temps, que capten i demanen estrenes.

Malgrat tot l’exposat anteriorment, encara roman el dubte de per què les Caramelles catalanes són relacionades gairebé sempre amb els Goigs de la Mare de Déu. De fet, es podria argumentar que qualsevol altre corpus de cançons populars podrien haver servit per emmarcar i bastir aquesta festa. N’Amades mateix es fa aquesta pregunta, i intenta relacionar les cantades de Caramelles amb ritus anteriors:

[...] Hem de reconèixer que, en el pla d’idees actuals, es fa inexplicable que els caramellaires cantin els goigs de la Mare de Déu, que hom no sap comprendre quina relació poden tenir amb les caramelles; en efecte, sembla més raonable que es refereixin a la resurrecció de Nostre Senyor, com fan els cantaires del “deixem lo dol” baleàrics, els qual, amb tot, també al·ludeixen la Mare de Déu. És remarcable que la cançó profana típica de les caramelles en la seva primera esparsa invoca així mateix la mare de Déu [...] (Amades, 1983 [1950]: 893).

Pel que fa a l’origen del terme *caramelles*, sembla que diferents fonts ho associen directament amb el la flauta de pastor o flabiol primitiu (Amades 1983 [1950]: 900; Alcover Moll 1991 [1962]: 1012-13); però també altres significats són possibles. Caramelles pot significar allò captat, el producte obtingut; també fruites seques o

llepolies que hom dona a la mainada que fa el captiri per Quaresma. Amades qüestiona aquesta definició, ja que segons ell aquesta paraula, de significar el que s'ha obtingut a la capta, estaria molt més estesa³⁴.



Figura 1.4. Caramelles a Sant Jordi, Eivissa. Font: OCPC, C-102, pàg. 31, DGCPAC.

³⁴Amades també proposa el mot *camalleres* ja que en alguns indrets són denominades així. Vindria derivada dels camals o calçons plens de cascavells que portaven els caramellaires per a la dansa, també un camarell és un patge o servent i es podria associar a la colla de servidors o patges de la Mare de Déu (en clara associació al cant dels Goigs). També és molt estesa la forma fonètica *camilleres* (*camigeres*, *cremilleres* a Puigreig i Igualada). De tota manera, aquests termes estan clarament lligats a varietats fonètiques locals, i els esmentam aquí com a curiositat lingüística.

Les Caramelles són conegudes també a Eivissa, cantades en els dos moments fonamentals de l'any litúrgic, Nadal i Pasqua. Aquests dos moments queden inextricablement units: des del naixement de Jesús a la seva Passió, els set Goigs de la Verge són els eixos fonamentals de les Caramelles però també dels Goigs conservats, per tant coexisteixen les dues denominacions³⁵. En l'actualitat, les Caramelles de Pasqua són les menys cantades, són llargues i complexes; en tot cas la formació és la mateixa de Nadal: tres homes; espasí, flaüta i tambor, castanyoles. La interpretació d'Eivissa sempre apropa a l'oient a una atmosfera tímbrica arcaica, molt personal i pertanyent a un món que pràcticament ha desaparegut de l'illa.

1.1.3. El deixem lo dol a Menorca

El Goigs de Pasqua, seguint el que s'ha exposat, es materialitzen de manera clara en el que a les Illes és anomenat Deixem lo dol. Avui dia, malgrat haver perillat la seva existència en èpoques anteriors, són ben presents a l'Illa de Menorca, després d'una etapa que podríem definir com “de recuperació”.

És aquesta illa la que ha mostrat un interès especial per a la revifalla d'un cant que semblava perdut. Ara esdevé en la Pasqua Florida, a partir de l'esforç de grups de cantaires que han mantingut un cant que saben molt arrelat dins les expressions musicals menorquines.

Seguir el rastre del Deixem lo dol menorquí podem també veure que el cant era estès a les Illes, amb un lligam ferm amb les variants que són documentades a Mallorca. Pels menorquins és considerat un cant “antiquíssim”, entonat el Dissabte de Glòria que continuava el matí de Pasqua —similitud compartida amb la Salpassa, el cant de Salers, Panades i Caramelles. Sonadors i cantadors recorrien carrers de ciutats i pobles, a més de les finques rurals, i eren presents encara el dia següent. Aturaven el cant per participar a la processó de “l'Encuentro”, i seguien fins més enllà del migdia. Com a

³⁵ A “Els gèneres cantats a Eivissa i Formentera. II Materials” (Marí; Escandell 2005) es recull la lletra recollida per Isidor Macabich a Diario de Ibiza el 21 i 23 de 1930, un Oferiment i uns Goigs de Pasqua.

Mallorca està documentat, ells també organitzaven un àpat comunal el diumenge següent al de l'Àngel³⁶.

Sembla que el Deixem lo dol constava de set cobles cantades a duo, una tornada a cor i un comiat cantat per tots, on era sol·licitat de l'amo i de la madona poder obtenir una formatjada, un flaó o crespell —ambdós pastissos dolços que contenen brossat —o mató. Tot acompanyat, la majoria de vegades, amb un tassó de vi negre o aiguardent. Deseado Mercadal (1979: 71-75) refereix que Pedrell inclou en el *Cancionero Musical Popular Español* aquest cant, que li fou tramés per Jerónimo Taltavull, però la versió és incompleta perquè falta el comiat. En el mateix volum s'hi pot trobar una altra variant del Deixem lo dol recollida per Antoni Pont, que no coincideix amb la menorquina.

El que és remarcable és la calada que aquest cant va tenir en una generació de menorquins emigrats a Amèrica i del qual se'n pot seguir el ressò fins i tot avui dia. A la ciutat de Sant Agustí (Florida, EEUU) es van establir al 1769 un nombre important de menorquins immigrants. Ells i els seus descendents van conservar el costum de cantar el vespre de Pasqua el Deixem lo dol, demanant les formatjades —que anomenaren *cheese cakes* o *flaons*. Fins i tot Frank G. Slaughter ho va descriure a la seva novel·la *En un jardín oscuro* publicada en 1899, on el personatge en fan referència: “en la plantación de Chisbolm Hundred se habían cantado muchas veces estas bellas notas en modo menor... un himno menorquín que uno de nuestros braceros trajo, años atrás, de San Agustín” (Slaughter 1976).

Al 1919 i sota el títol de “Fromajadas” es va publicar a Saint Augustine una transcripció per a veu i piano d'aquest cant, realitzada per Howard Manucy y L. Hosmer, que Bagur considera que “contienen bastantes corrupciones motivadas por el paso del tiempo y otras circunstancias”. Documenta, així mateix, que Leopoldo Cardona —professor a una universitat americana— va ser el que li va enviar un exemplar d'aquesta edició i fa referència a com aquesta partitura fou reproduïda en un treball titulat “Presencia menorquina en el Estado de Florida – E.E.U.U.” (Seoane 1966: 162-163) que detalla el viatge realitzat per aquests menorquins del segle XVIII.

³⁶ De la mateixa manera passava a Mallorca i a l'Horta de València, en molts d'indrets s'organitzava el ball el diumenge següent a Pasqua, en aquest cas les referències semblen remetre al diumenge següent al de l'Àngel, o sigui dues setmanes després de Pasqua Florida. Així i tot, cal pensar que els aliments recollits havien de poder perdurar com a mínim fins a dues setmanes després.

Deseado Mercadal, per altra banda, fa constar com la modernitat arriba a les darreres variants del Deixem lo dol:

En San Luís, Villacarlos y alguna que otra localidad isleña, subsiste la tradición anual de cantar el ‘Deixem lo dol’, pero sustituyendo a veces la versión auténtica por otras modernizadas de dudoso gusto e interpretando a continuación musiquillas triviales que nada tienen de común con nuestro folklore, lo cual resulta, a todas luces, improcedente (Mercadal 1979: 71-75).

El Deixem lo dol, doncs, ha traspasat fronteres internacionals i fou un dels cants conservats i interpretats pels menorquins immigrants als Estats Units³⁷. La rellevància que donaven els menorquins del segle XVIII a aquest cant és indubtable, ja que encara avui dia podem trobar citacions a pàgines de *Facebook* dels EEUU³⁸. El fet que una entrada a un *Facebook* americà del 2014 detalli l’existència del Deixem lo dol indica que el cant era i encara és important pels descendents d’un col·lectiu d’immigrants de finals del XVIII, que volgueren fer present part del seu patrimoni musical en unes terres que sentien com el seu lloc d’estada definitiu. Pot ser altres trets culturals podrien haver estat documentats, però fou la música i gastronomia que acompanyava la Pasqua menorquina la que fou traslladada a Florida i viscuda com un element cohesionador.

³⁷ Trobam referències d’aquesta presència a Deseado Mercadal (1979), Felip Munar, “La Passió de Jesucrist i el Cançoner Popular”, inclòs Actes de l’Onzè Col·loqui Internacional de llengua i literatura catalanes (1997) i a “Notícies històriques, lingüístiques i culturals dels menorquins de floridencs” (Rasico 1983).

³⁸ Veure 27/04/2014, “Fromajadas. Minorcan Folk Song Page”, *The minorcan Yoke* (3) The Minorcan Yoke - Publicacions <<https://www.facebook.com/theminorcanyoke/posts/302825149875807>> [accés 16-IV-2018] “On Easter eve, during the 18th and early 19th centuries, mistrals were found strolling the streets of St. Augustine. The streets were lined with freshly white washed homes and abloom with spring flowers in preparation for the holiday. The musicians would approach the closed window shutter and sing an old traditional Minorcan song. At the end of the song the shutters would open and out would come a gift of the traditional pastry treat called a Fromajada, aka cheese pastry. The song would then end with a praise of thanks for the home owner. The sheet music for the traditional Fromajada song as known by the descendants of these Minorcans can be seen at: <<http://drbronsontours.com/bronsonfromajadas2.htm>>| An old version of the song, sung by a descendant of the original settlers can be heard at: <<http://www.loc.gov/item/flwpa.3545b1/>> This song is no longer sung on the streets of St. Augustine, lost to time, but it is still sung in the old country: <<https://www.youtube.com/watch?v=gcKHNPPsYSo&hd=1>> This old tradition is featured in my second novel, *The Minorcan Quarter* to be release in the fall of 2014”.

A la partitura que Howard Manucy³⁹ i L. Hosmer es pot llegir una nota a la portada:

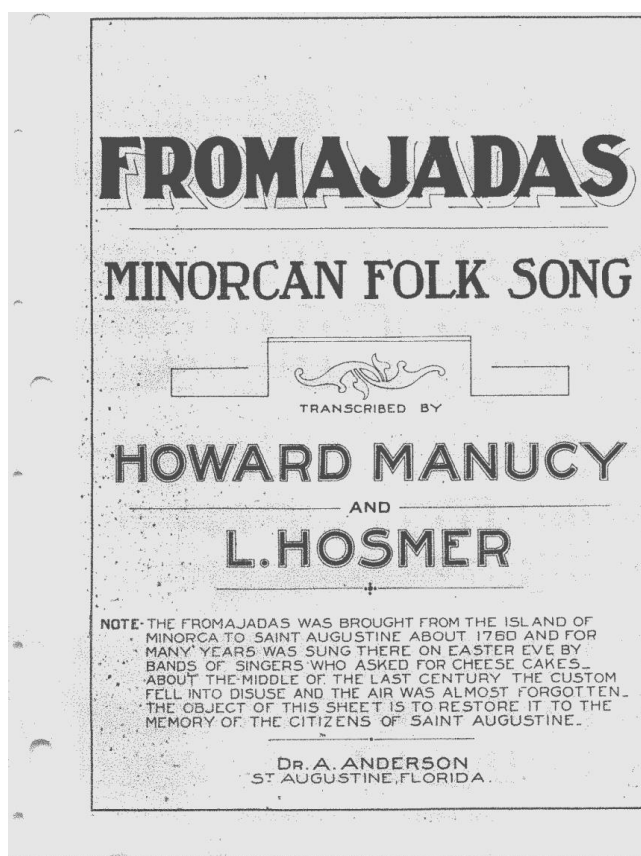


Figura 1.5. Partitura de les Fromajadas. Font: obtinguda de Facebook. *The Minorcan Yoke*⁴⁰.

³⁹ Manucy és un dels llinatges citats com a descendents dels menorquins a San Luis, Florida. “En la lista de la escuela “King’s Free School” solamente para muchachos, en 1796, de 81 alumnos entre las edades de 5 a 10 años, 43 llevan nombres originales de los colonos de Nueva Smyrna. Al cierre del segundo período español en 1821, los Menorquines reclamaron ser dueños de más de 48. 956 acres de tierra (20.000 hectáreas aprox.) y estas reclamaciones fueron confirmadas por las autoridades de la tierra de los Estados Unidos. Trazando la genealogía de este pueblo y sus descendientes, aun persiste un nombre griego como Pappy, Hay varios nombres italianos, tales como Leonardy, Maestre (ahora Master), Pacceti, Manucy, Falany y Usina”. Una nota a peu de página aclareix que un tal senyor Manucy, historiador del National Park Service, fou el que proporcionà dades a Robert L. Conley, *assistant director* del *National Geographic Society* de Washsington, per a la publicació d’un treball sobre sobre la fundació de San Agustín publicat per dita revista el mes de febrer del 1966. Manucy és també el llinatge d’un dels transcriptors i harmonitzadors de la variant del Deixem lo dol esmentada aquí. Es pot extreure la conclusió de que era un dels descendents de les famílies Italo/menorquines que emigraren a Florida (Seoane 1975: 152).

⁴⁰ 27-IV-2014, *The Minorcan Yoke*

<<https://www.facebook.com/theminorcanyoke/posts/302825149875807>> [accés 16-IV-2018].

De tot allò citat anteriorment es pot deduir que els menorquins vivien la Pasqua Florida amb els seus referents cultural i musicals, malgrat viure precisament a Florida. Un testimoni de com una manifestació musical esdevé un símbol per a la comunitat que la interpreta, encara que és ja fora del seu context original (i de casa, diríem). La seva presència queda subratllada per existir, dins la Library of Congress, enregistraments del cant del Deixem lo dol. És un exemple primerenc del que avui enquadram dintre de les diàspores: un vincle que, malgrat el temps passat, lliga els descendents d'una emigració a la terra d'origen, i que poden ser tant de caràcter material com simbòlic. El manteniment del Deixem lo dol dintre la comunitat de Florida, dos segles després del seu arrelament, respon al que Sánchez descriu com elements de la diàspora de caràcter simbòlic que “se mantienen sobretudo a partir de determinadas prácticas culturales, y la música es una de ellas” (Sánchez 2008: 177). Remarquem, doncs, que allò que en l'actualitat és analitzat dintre de l'Etnomusicologia sota el paraigües de la denominació de “diàspores” és també aplicable a la diàspora de la qual parlem. Avui en dia, el Deixem lo dol torna a sentir-se a Menorca com un cant que defineix part del patrimoni cultural menorquí, simultàniament reforçat per la documentació sobre la seva supervivència americana, la seva presència a les xarxes socials i l'edició del llibre *El cant del Deixem lo dol a Menorca* que han tingut ressonància social (Seoane 1975; Diversos autors 2009). En síntesi, els aspectes musicals de l'emigració menorquina a Saint Augustine poden enquadrar-se, doncs, dintre de l'estudi contemporani de les diàspores.

És convenient aclarir, de tota manera, que l'illa de Menorca cantava tres variants diferents de les cançons de Pasqua: el Deixem lo dol, les Cobles de la Passió i les del Bon Jesús (Pons 2009: 27-29). De les variants actuals, cal destacar que són assajades, cuidades, amb instruments, i la interpretació final és de caire més culte —en el sentit que ha estat preparades amb cura. S'interpreten a Alaior, Ciutadella, Es Castell, Es Mercadal, Es Migjorn Gran, Ferreries, Maó, Sant Climent i Sant Lluís.

1.1.4. El Deixem lo dol a Mallorca

A Mallorca també existeix la denominació del Deixem lo dol, un fet que presenta semblances amb les formes menorquines del Deixem lo dol. Una de les cançons amb aquest títol fou recollida per Alan Lomax (“Lomax Geo Archive” 2018) a la dècada dels cinquanta i permet escoltar una variant de Sóller. La característica del Deixem lo dol mallorquí —molt semblant a la de Menorca— és la cobla repetida, els versos

Deixem lo dol,
deixem lo dol,
cantem amb alegria
que anirem a dar
les Pasqües a Maria

i que apareixen pràcticament a totes les mostres recollides a Mallorca, com es veurà posteriorment a l’apartat referit als cançoners. Així i tot, ara mateix és precisament la variant que és menys present a aquesta illa i sempre a mercè de les recuperacions de grups molt implicats en la part musical —Llucmajor, per exemple. Exactament el contrari d’allò que succeeix a Menorca, on la revifalla d’aquest cant ha estat important i té grups que l’interpreten a bona part de les poblacions. Cal dir que les mostres musicals de Goigs dedicats a la Mare de Déu són els que més s’han perdut a les diferents poblacions.

El Deixem lo dol permet la inserció de solos a càrrec de cantants dotats, o bé, del joc entre dos cantaires com mostra l’enregistrament de Lomax fet a Sóller. És una fórmula molt adequada per compartir habilitats: els versos del Deixem lo dol cantat per tota la colla acompanyant, les estrofes cantades bé per tot el cor, o bé per aquells solistes que eren capaces d’oferir una interpretació d’un cert nivell vocal.

El Deixem lo dol està també connectat amb textos de la tradició passionística, alguns d’ells de caràcter narratiu i que podrien ser esbossos d’una possible representació dramàtica (Munar 1997: 148). “Dins l’hort d’Etzemani”, de Sencelles, n’és una bona mostra: comença amb uns versos dramàtics, per a passar després al cant de la cobla del Deixem lo dol, sempre alegre. Aquesta alternança va existir en moltes variants locals, que van passar de lletres amb aquests versos de caràcter dramàtic —és a dir, aquesta mena d’esbós d’una història sagrada— a lletres de caràcter més ballable i popular que eliminaren els fragments llargs, un fet que Munar també assenyala. Aquesta doble

vessant⁴¹ és recollida en el capítol “Anàlisi històrica i musical” del llibre *El cant del Deixem lo dol a Menorca* (Pons 2009: 68-70). Podem considerar també el fet que els textos més extensos poden tenir una finalitat didàctica: recordar als oients les diferents escenes de la Passió de Jesús.

1.1.5. Les cançons de Sales o cantar Panades. La Salpassa

La paraula *sales* o *cantar sales* és usada essencialment al Llevant i Migjorn de Mallorca. En els altres indrets —inclosos els territoris de parla catalana i les altres Illes— aquesta denominació és desconeguda. Els participants d’altres pobles —que usen els termes *cantar panades*, *cantar goigs*, *cantar deixem lo dol*— se sorprenen en moltes ocasions d’aquesta denominació. Samper recollí un bon grapat de cançons de Sales a les missions del Cançoner Popular de Catalunya, que seran comentades més endavant. Es podria pensar que és una denominació de caràcter local, però l’àrea geogràfica en la qual s’usa aquest terme és prou significativa.

Antoni Maria Alcover fa una de les primeres referències escrites d’aquests cantaires dins el llibre *Corema, Setmana Santa i Pasco* de manera extensa. Per la seva condició de prevere però també d’investigador de la llengua, ell posa un especial èmfasi en explicar l’ús i orígens dels mots:

Es una costum molt estesa per fora vila dins tot Mallorca, que s’apleguen estols de fadrins i se’n van sonant guiteres i guiterrons i canta qui canta per ses cases perquè els donin panades, i llavò fan un grandió ball, a on conviden i no ho vulgheu sebre si n’hi ha de bots i d’esclafits amb sos dits i d’estrai de cames i de tot es cos; ballen fins que tenen alè.

Aqueixs captadors de panades se diuen salers. ¿Vendrà de sa cançó d’es Pica sal, que canten encara, com hem vist, a moltes de viles ets al·lots que van amb so Solpàs? Podria esser molt bé, perquè també hi ha salers que ho canten: Pica sal / de la canal / de la canella! / Dau-mos pa i escudella! (Alcover 1956: 159)

⁴¹ “No he pogut trobar cap de les melodies que com *afegitó* o *allegro* es cantaven, segons *Fila-Or* després dels goigs. Vull intuir que devien ser senzilles, cantàbils i alegres, en contraposició al cant dels goigs que, com hem dit, tenien un caràcter més auster i solemne. Podríem intuir que al cantar unes melodies de caire molt diferent, la tradicional i la d’aquestes cobles, els nostres avantpassats volien, tal volta, interpretar els dos tipus de goigs dels quals ens parla Amades” (Pons 2009: 69-70).

Durant el treball de camp hi hagué discussions entre diferents informants sobre l'origen del mot *sales*. Com passa sovint en les mostres de cultura popular, cadascun dels participants sembla ostentar la veritat immutable per la fermesa i rotunditat amb que expressen la seva opinió. Ningú pot imaginar com les discussions arriben a ser tan sèries i profundes sobre l'origen d'una cançó, mot o interpretació, fins al punt que el mateixos investigadors en nombroses ocasions veuen compromeses les seves conviccions sobre la temàtica treballada. Aquest mot, *sala*, ha estat objecte d'encesos debats en els quals s'han qüestionat fins i tot la validesa d'informacions obtingudes en el treball de camp. Apel·lant a un cert sentit de l'humor recorda una història contada a "Il canto a tenore e la costruzione di identità locali. Una ricerca a Oliena (Nuoro)" (Machiarella 2009). A l'article es comparen dos enregistraments dels anys seixanta pertanyents a dues poblacions diferents de la mateixa regió. Machiarella no és capaç de reconèixer pràcticament cap diferència entre ambdues gravacions, mentre que els cantaires afirmen rotundament que hi ha trets propis i ben diferents a cadascun. Seguint la conducta adoptada per Machiarella, durant el treball de camp es cuidà molt no prendre part per una o altra definició, almanco en presència dels implicats.

Esbrinar l'origen del mot pot ajudar a conèixer els seus inicis. *Sala* és el nom que es dóna a les cançons cantades pels salers. Trobarem sovint aquesta denominació de *sales* o *cançons de sales*, que són equivalents a *cançons de panades* o en alguns indrets de Mallorca, *cançons de quintos*, com s'ha esmentat abans.

Segons els Diccionari Alcover-Moll (1991 [1962]: IX, 686), hi ha dos mots que poden resultar aclaridors:

SALER. m.|| 1. Recipient destinat a tenir-hi la sal; cast. *salero*. [...]

2. Cadascun dels joves que el dia de Pasqua van de casa en casa cantant i sonant per captar panades (Mall.). Són els que a Catalunya s'anomenen *caramellaires*. [...]

SALA : ...I. 5. Recepció i convit públic...

II. 1. Cambra principal d'una casa, on es reben les visites...

Aquesta segona definició —la que apareix com a 2— de *saler* ens condueix al lligam que estableix el diccionari Alcover-Moll entre la tradició dels *salers* i la dels *caramellaires* de Catalunya, cosa que ja hem vist que va documentar per Joan Amades.

Recordem que *caramella* és el nom usat també a Eivissa, tant pel cant de Pasqua com pel de Nadal, el mateix mot usat a Catalunya.

Sala és referit a un convit públic i recepció, cosa que també pot ser emmarcada dins el fet musical dels *salers*: els *salers* podien ser rebuts, i encara ho són moltes vegades, a la *sala*, entrada principal de cada casa. Per una altra banda *la Sala* és una paraula usada per designar a l'Ajuntament: Pizà Rosselló (1993) especula sobre la possibilitat que *sala* com a cançó cantada pels Quintos tingués relació amb la Sala, com a Ajuntament, ja que allà era on es “medien” i s'organitzaven per a partir al servei militar. En el català de Mallorca, *sala* pot ser tant una cambra privada com la cambra pública que era i és l'Ajuntament.

Sala, mot usat com a sinònim de festa pública únicament (convit) no sembla respondre a un ús real del terme, car no es pot trobar cap exemple. Si així fos, es podrien trobar expressions com “hem anat a una *sala*”, “ens van convidar a una *sala*”, “tingué lloc una *sala*”, totes elles frases que no són habitualment emprades per a referir-se a un sarau públic. En canvi sí que podem trobar “cantaren una *sala*”, “cantaren a una *sala*”, “cantaren a la *Sala*”, mots tots referits a un esdeveniment musical. A Mallorca és comú aquest ús de la Sala com a sinònim d'Ajuntament, i s'ha d'observar que es conserva l'article literari en vers del salat, com passa amb mots escollits als quals es dona una categoria diferent. Al nord i Pla de Mallorca aquest terme no és conegut, s'empra *cantar panades*, o sigui, cantar cançons de Panades.

Així mateix, l'origen del mot, com bé apunta Antoni Maria Alcover, podria estar lligat al Salpàs, una processó itinerant que també anava acompanyada d'una colla que captava. Si es té en compte que el Salpàs discorria el Dissabte Sant, bé es pot suposar que els captaires que sortien el Diumenge matí estaven relacionats amb el ritual anterior. Les particularitats de cada localitat poden haver ajudat a escollir un mot envers d'un altre; el llibre de Mossèn Alcover esmentat (1956) cita poble per poble les característiques de la festa pasqual a cadascun dels indrets.

Què era el Salpàs? O també *Solpàs*, com és conegut vulgarment. A València i altres indrets catalans és conegut com a la Salpassa. És convenient un especial esment perquè, veritablement, bona part de les denominacions mallorquines estan lligades a aquesta manifestació religiosa, que permet a les diferents poblacions mostrar trets propis que estan lligats amb tradicions musicals.

Es sa bendició que es fa de totes ses cases de la Parròquia amb s'aigo beneïda es dematí a ses Fonts de Baptisme; i fan tal bendició per dins la vila, es dissabte de Pasco, i per fora vila passat es dia de Pasco. Fa aquesta bendició el Rd. Sr. Rector o es seus Rds. Vicaris; i, si es poble és gran i és massa feixuc per aqueixs, els aiden ets altres capellans, partint-se es poble, i així amb un instant en surten, sobretot si tenen bones cames i són un poc de garra seca i de carn fuita. Per dins la vila van a peu, lo manco amb un parei d'escolanets que duen es poalet de s'aigo beneïta i es solpasser i una panera per posar-hi s'alegració que ses cases beneïdes solen donar, com es natural...

[...] A Porreres, Santa Margalida, Manacor, Sant Llorenç, Sóller, Vilafranca, Sineu, Montuïri, Sant Joan, Lluçmajor, Felanitx i sens dubte a altres viles, va el Rd. Vicari o Capellà llis per dins la vila just amb dos o tres escolanets, que li duen es poalet de s'aigo beneïta, i sa panera per posar-hi lo que per ses cases los donen [...] (Alcover 1956: 37-38).

Alcover cita diferents cançons que acompanyen el moment del Salpàs, i, per aquest motiu, la paraula *saler* i *sala* són lligades a aquesta capta que ja comença el Dissabte Sant:

...A Pollença canta s'al·lotea:

Vaja, dones! Pica sal!
de corema, de carnal!
Si no en teniu, manllevau-ne!
vaja amb doblers,
vaja amb diners
vaja amb pessetes,
vaja amb dobletes,
vaja amb llums o amb ous!

A altres viles canten:

Piquen sal
de la canal
de la canyella!
Mon pare em pega
amb una camella
i no em fa mal!
Fogasseta, dinadeta,
donau-me'n més!
Fora! Enfora, peixeters!
Vénguen, vénguen carnissers!

I a Alaró canten això:

Piquen sal
de la canal
de la corema!

piquen sal de la canal
de la canella
amb una botella...
quan no en tendrem,
no en llevarem!
(Alcover 1956: 140-141).

Lingüísticament, sembla molt més probable i versemblant la tesi d'Alcover que els mots *sala* i *saler* venen derivats de la tradició del Salpàs, de la capta iniciada el Dissabte Sant. En tot cas, l'origen del mot és també extensament explicat a *La Salpassa* i altres textos (Monferrer 1995: 30-31; Dias 1992) on es deixa constància de les referències cultes i que citam precisament per un aspecte que serà tractat més endavant: la tendència actual a “recuperar” músiques des d'una perspectiva d'investigació local i localista⁴².

En aquesta publicació, Monferrer evidencia la similitud del ritual del Salpàs dintre de la Catalunya central i les Illes. Com fa Amades a la descripció de les festes pasquals als territoris catalans, els símbols i els moments usats són pràcticament els mateixos, amb adaptacions i variants locals. Monferrer (1995: 30-31) defineix i documenta la Salpassa valenciana, que en aquest cas se celebra el dimecres sant. El prevere i membres del seguici són acompanyats per “quadrilles de xiquets que interpreten el cant lliure i infantil de la Salpassa... i cant de les maces, macisos, etc...perquè aquests joves cantors solen anar proveïts de vares, maces i porres que colpegen amb soroll a tort i a dret”. Aquests grups festius de Pasqua, de tota manera, adopten diverses formes però mantenint el lligam de la sortida festiva el matí de Pasqua.

⁴²Així, Monferrer cita (1995: 27-28): “Els diversos noms que al llarg i l'ample de les terres de parla catalana es donen al costum de beneir les cases per la Setmana Santa o la Pasqua es poden reduir a dues classes: els que tenen a veure amb l'expressió llatina *salem spargere*, o “espargir sal”, i els que més aviat fan referència a la participació infantil en la celebració. Segons Joan Coromines dues són les derivacions del *salem spargere*: per una banda *salsparsio*, del llatí eclesiàstic, d'on deriven Salpàs i Salpassa. Per una altra *salis sparsio*, del llatí vulgar, que dóna Salispàs i Salispassa... Segons Coromines, “salpàs” es deia a Mallorca ja en aquest sentit des del segle XV almenys, encara que amb el derivat equivalent a “aspersori” es troba a nes: “unum salpasserium argenti”, es diu que en un inventari de la Seu mallorquina l'any 1397. I en un altre de 1403. “Una caldereta d'argent...apta per a portar Salpassa; dos salpassers d'argent...”.



Figura 1.6. *O compasso Pascal*, Viana do Castelo als anys 60 del segle XX. Font: Montferrer (1995: 29) i Dias (1992)

Per tant, es pot veure que ja durant la Setmana Santa les captes formades per grups masculins són habituals i comuns a diferents indrets.

Com ocorre a Mallorca, algunes lletres de les cançons ataquen amb virulència a representants de l'autoritat com el rector, el vicari, l'escolà, mestres i en general al món més formal dels adults; a més d'haver-hi les referències a la col·lecta d'ous i al seu destí final. També les cançons de Panades o Sales mallorquines mostraven, com s'ha vist, una ironia punyent en determinats casos, que no deixa d'estar lligada a aspectes socials i lingüístics de la glosa mallorquina. Els cants de la Salpassa són els més nombrosos, es cantaven a les Useres i Morella—província de Castelló— i a Picassent —província de València (Romaguera 2007: 189-193). Monfort diferencia cants relacionats amb la Salpassa —cants de cridar als Oficis de Setmana Santa i de matajueus, cançons de maçades, cançons de picar a Glòria i altres —dels recitatius de la Salpassa pròpiament dits (Monferrer 1995: 52). Les cançons de matajueus i maces presentaven el soroll afegit d'aquests instruments renouers, hi trobam diferents denominacions: a Mallorca els matajueus són anomenats *roncadores*, aquests estris de fusta que fan girar làmines de fusta que xoquen entre sí.

Podem trobar moltes semblances en les lletres de les “cançons de picar a Glòria”: *cuquets i cuquetes / eixiu del forat, / que el Nostre Senyor / ja ha ressuscitat* (Monferrer 1995: 57) no deixa de ser pràcticament la mateixa de la cançó mallorquina recollida per Mossèn Alcover, precisament amb el nom de Salpàs: —*Aranyetes sortiu! / que el bon Jesús és viu! / Aranyetes sortiu d’es forat! / que el Bon Jesús ja ha ressuscitat!* (Alcover 1956: 135).

Eren presents també els fasos —part gruixuda de la palmera— amb la qual els xiquets colpejaven el terra el dissabte de Glòria a Mallorca, que creaven el mateix paisatge sonor que els matajueus o roncadores. Les lletres, la capta i la referència a l’acabament de la Quaresma són els trets comuns a totes les àrees geogràfiques esmentades. Així mateix, han cobrat molta força en quan a participació les tamborades, que Monferrer lliga a les manifestacions més sorolloses de la Setmana Santa. I així cita:

Cal constatar també que en el nostre país (València), on la Salpassa era especialment sorollosa, està rodejat pels llocs més emblemàtics de les tamborades de Setmana Santa: Alcanyís, Alcorissa, Andorra, Calanda i Híjar (Aragó), Hellín i Tobarra (Castella) i Moratalla i Mula (Múrcia) (Monferrer, 1995: 92).

Es posaven en marxa els recursos instrumentals més contundents —maces, fulles de palmera, roncadores o matajueus i tambors— per a “despertar” el poble el dia abans de la Pasqua de Resurrecció. Tot era poc per a cridar l’atenció davant de la gran diada, el Diumenge de Pasqua.

La recopilació de Monferrer⁴³ (1995: 31-33) pel que fa a les diferents formes i accepcions del mot de la Salpassa poden semblar força innecessàries. Però està bé fer-ne

⁴³ [...] també tenim “lo solpasser” al Thesaurus Puerilis com a “aspergillum, aspersionum”, i en un inventari de l’església de Cíntorres (Els Ports) de 1628. Com passava abans en altres indrets, fer el solpàs és, a Menorca, aturar-se de passada en algun lloc, fer una visita curta. Afegim: “Sospesser” en un text mallorquí de 1525, “suspasser” al Vallespir, “salprès”, “sauprés” i altres semblants, que anota Coromines. I diferents diminutius més o menys casolans: “Salpasser”, “salpasset”, “salpacet”, “sarpasset”, “sarpaset”, “sarpaciet” a Tortosa, referits només a l’adminicle [...] I per a Salpassa: “salpasta”, “sarpassa”, “serpassa”, definit per Martí Gadea...També recull “sarpàsia”, “serpàsia”, “sarpassa” i “Carpaça”, que defineix correctament. I, per últim, també “salpàssia”, “salpacia” i “salpassà”. L’altra forma femenina qualificada d’hipotètica, “salispassa”, dona “solispassa”, que Coromines recull a Morella, però que és emprada en general a tots els pobles que pertanyien a l’antiga diòcesi de Tortosa, i altres variants més complicades: “sorispassa” a Ortells (Els Ports), “salispàssia” i “silispàssia” a Artana (Plana Baixa). Finalment, l’acte o acció de beneir amb el salpàs presenta també formes diverses: “salpassada”, “salpasserada”. A Eivissa usen el primer com a “gambada”: “Amb quatre salpassades se’n va a sa cuina...”. I “perdre el salispàs” té un sentit equivoc, com li passà al rector de Vallfogona. També a casa nostra es diu “portaràs solispassa” o “et donaran solispassa”, referint-se a unes bones bufetades o una pallissa.

esment per tal d'aclarir la història d'aquest ritual, relacionar i documentar particularitats lingüístiques locals del fet que ens interessa analitzar. Per les característiques del Salpàs, es pot aventurar que en determinades àrees geogràfiques els trets del captiri, de les cançons i els vincles amb la comunitat feren conservar el mot per a referir-se a totes les manifestacions que presentaven aquestes semblances. Les variants locals sorgeixen lligades a la manera de fer de determinades parròquies (rectors, escolans majors), que tenien una presència ferma i reconeguda per la comunitat. També el fet que a pobles de Mallorca les cançons siguin interpretades entre el diumenge de Pasqua i el dilluns, no deixa de ser un recordatori de pràctiques que acceptaven una certa diversitat:

Ja hem dit que el Ritual romà fixava com a dia de la Salpassa el Dissabte Sant o un altre del temps pasqual. La benedicció, però, es podia celebrar un altre dia de la Setmana Santa si era costum, d'acord amb les disposicions de la Sagrada Congregació de Ritus del 20 de novembre de 1885 i del 7 de març de 1903. I així passava a les nostres terres (Monferrer 1995: 45).

Per tant, de bell antuvi la Salpassa o Salpàs (Mallorca) tenia un cert marge pel que fa al calendari. No necessàriament totes les activitats festives s'havien de fer en Dissabte Sant, però el ritual manté unes mateixes característiques en totes les zones on era present.

Allò que també apareix com a tret comú en els països catalans són les cançons amb referència a animalets, a les aranyetes i cucs esmentats abans, que son cridats el Dissabte de Glòria. Monferrer (1995) fa una recopilació d'elles, molt semblants estilísticament i en contingut a la lletra citada anteriorment i recollida per Mossèn Alcover. I afegeix que era costum a molts indrets de Catalunya de cantar la tonada infantil "Serrar la vella" a mitjan Quaresma; també cita la capta d'ous acompanyats de les Caramelles la setmana després de Pasqua (Monferrer 1995: 59). Les característiques musicals i literàries estan clarament relacionades amb el cant mallorquí: una tornada que fa referència el que s'ha de fer durant la Salpassa: copejar les portes, la referència als ous i el seu destí i també a l'acabament de la Quaresma; atacs verbals virulents contra certs estaments com el rector, els adults, els mestres, els que ostentaven autoritat. D'alguna manera, es segueix amb el caràcter de crítica pública mostrat durant el Carnaval.

A les comarques de parla castellana, com després veurem, ha estat introduïda la paraula per importació de l'àrea valenciana. Així "zarpaza", i "zarpacia" a Sot de Chedra (els Serrans) i "salpasia" a Barracas, Soneja, Sot de Ferrer (Alt Palància) etc.

Resumint, a Mallorca, les Sales i cançons de Panades presenten la col·lecta d'ous i altres béns, la participació comuna, referències a l'acabament de la Quaresma i inici de la Pasqua; ironia i sarcasme quan no els donaven allò que demanaven, quan els hostes no eren massa generosos. I, també, altres referències variades que en el món dels Salers mallorquins van lligades clarament a rituals de festeig. L'origen dels mots *sala* i *saler* presenten de manera clara una relació amb el ritual de la Salpassa o Salpàs.

1.1.6. Les cançons de Quintos

Per als ciutadans actuals, *quintos* i *quintades* tenen una connotació militar totalment fora del context social d'avui en dia. Pot sorprendre, doncs, la presència de la tradició dels Quintos dintre del cant de Pasqua.

Durant el treball de camp se sentiren debats encesos i apassionats sobre la diferència entre cant de Salers i cant de Quintos. Alguns informants sostenien fermament que el cant de Salers era el cant dels Quintos, mentre altres partidaris de la denominació de cant de Salers, no volien ni sentir a parlar del lligam amb el cant dels Quintos, que consideraven uns mossos gairebé salvatges que apareixen cantant el matí de Pasqua. Aquest debat és un punt sensible en diferents poblacions i era important clarificar la presència dels Quintos en el marc d'aquest treball. En aquest apartat veurem la progressiva transformació de l'esdeveniment musical enllaçat primerament a les milícies però que avui és un grup que practica, per tradició, l'activisme cultural i la transgressió.

Els Quintos són identificats, en primera instància, com a un grup d'homes joves que anaven al servei militar. Abandonaven l'entorn proper, malgrat no ser sempre un lloc favorable des de les perspectives socials i econòmiques del XIX i principis del XX, però al manco segur i conegut. La duresa de les condicions socials i econòmiques dels segles XIX i primeries del XX per a les classes treballadores no cal explicar-les aquí, però constitueixen una realitat demogràfica i històrica que no es pot obviar.

Quin és el motiu per a què els Quintos siguin presents dins el cant de Panades o Sales? Hi hagué alteracions socials, demogràfiques, o fins i tot polítiques, per a què aquest

col·lectiu “mòbil” —les quintades canviaven cada any, no eren fixes— tingués un paper important dins la música? D’entrada, no hi trobem vincles estrictament musicals —de repertori o d’instruments.

Pot ser un dels elements comuns de tota la música estudiada és que era protagonitzada per un grup d’homes als quals es permetia una capta itinerant, que podia assolir diferents finalitats. Aleshores, quin seria el paper dels Quintos al si d’una música relacionada clarament amb la pràctica religiosa?

Amades (1983 [1950]: 708) ja va mencionar la seva presència a les processons de Passió. Com es veurà posteriorment, un motiu vàlid podria ser que els fadrins que anaven a entrar a quintes complissin les promeses fetes als ens celestials⁴⁴. L’interrogant, aquí, és per què els Quintos havien de realitzar una capta itinerant —el tret esmentat anteriorment— i com acaben formant part del repertori de Setmana Santa.

Resseguir la història de les quintades a Espanya ens ofereix una mica de llum per a resoldre algunes de les preguntes esmentades. Sabem que durant la primera guerra carlista (1833-1840) es requeriren efectius humans amb finalitats militars comparables a la primera guerra contra els francesos (1808-1809). També van haver necessitats econòmiques que feren perillar encara més les finances estatals, amenaçades crònicament de ruptura bancària. Després de la progressiva pèrdua d’Amèrica a principis del XIX, agreujada pel deute assolit entre 1794-1815 i el període 1823-1827, una ordenança de 1837 regulava un nou sistema de reclutament que perduraria fins el 1912; s’abolien els avantatges i exempcions gratuïtes i totals que abans tenien les ordres privilegiades; a més de propietaris, part de la pagesia establerta, els menestrals i les professions liberals (Sales 1974: 209-10).

Així, es pot entendre que fins el 1837 era habitual que aquestes classes socials amb uns certs avantatges fossin exempts de realitzar el servei militar. A la pràctica, aquesta ordenança significava que era més difícil aconseguir lliurar-se d’acabar a l’exèrcit temporalment (Rivilla 2008: 290-294). La duresa de les condicions pels soldats novells era coneguda, i per tant, tothom que podia intentava escapolar-se.

⁴⁴ “Durant un temps s’estilà que els fadrins que havien d’entrar en quinta fessin prometença de portar una cadena a la processó, si treien número alt, o si se n’alliberaven fos com fos. La majoria dels penitents que portaven i arrossegaven cadenes eren minyons que s’havien alliberat del servei militar. D’on, que hom qualifiqués humorísticament aquestes processons de processons dels quintos” (Amades 1983 [1950]: 708).

La tradició dels Quintos apareix en diferents indrets de l'estat espanyol, no només a les regions mediterrànies. Actualment, les quintades responen a diferents motius. La cita de l'article "La fiesta de los quintos como rito de paso de la masculinidad" al bloc *Masculinidades* (2018) menciona la significació social en el present:

[...] Tanto la mili como los quintos siempre formaron parte de aquello que se llamaba 'hacerse todo un hombre y cumplir con la Patria': eran entre otras cosas, ritos de paso masculino (con su iniciación, separación de los iniciados, contaminación y purificación mediante pruebas que dan lugar a un umbral de salida). "Los quintos" constituye una celebración exclusiva masculina y sigue siendo un referente y marcador de edad importante, cuya estructura simbólica reproduce las divisiones sociales y sanciona el orden heterosexista de género [acceso 14-III-2018].

La necessitat de remarcar l'entrada dintre del món adult, entrada amb tots els trets de "masculinitat" es pot enquadrar dintre dels rituals de pas d'una edat a l'altra.

La paraula *quinto* prové de les ordenances del rei Carles III *Reales Ordenanzas de Carlos III*⁴⁵ el 1769, que indicaven que un de cada cinc mossos d'Espanya (un quint, un *quinto*) d'entre 16 i 40 anys s'havia de dedicar a la vida militar i treballar per al monarca. Les primeres setmanes de gener es feia un sorteig —a càrrec d'un reclutador militar— que anava pels pobles i seleccionava als mossos. Durant un mínim de vuit anys havien d'atendre el servei militar i abandonar casa, família, treball, núvia, amics⁴⁶.

Tenint en compte la llarga durada del servei dels Quintos, hom intentava evitar esdevenir-ne un d'ells. Les famílies que s'ho podien permetre pagaven un substitut, que era qui finalment encarava la vida militar. Aquesta figura de *substitut* generà fins i tot un personatge que és reflectit dintre de la literatura espanyola⁴⁷. La presència

⁴⁵ <<https://es.scribd.com/doc/16392026/Reales-Ordenanzas-de-Carlos-III>> [acceso 17-IV-2018].

⁴⁶ V. José A. Carréalo. 18-XI-2016, "Los Quintos". *Viles i Gents* <<https://vilesigents.wordpress.com/2016/11/18/los-quintos/>> [acceso 28-I-2018] i Manuel Jorques, "El Servicio Militar Obligatorio Español". *Asociación de veteranos de Ifni del Levante español*. 1-I-2011 <<http://avile.es/noticias-todas/36-noticias-avile/125-el-servicio-militar-obligatorio-espanol>> [acceso 28-I-2018].

⁴⁷ A *El sustituto*, Clarín presenta a un escriptor i propietari que és substituït pel fill de l'amic; aquest ha d'acceptar perquè sinó els seus pares perdran el dret de romandre a la finca. El substitut mor a Àfrica, i ple de remordiments, el substituït s'incorpora voluntari sota el nom del mort; per morir després amb tots els honors al camp de batalla. La mare del substitut rep totes les condecoracions i una pensió, benefici que no hauria obtingut essent la mare d'un substitut —cosa que era realment (Sales 1974: 212-213). Autors com L. Alas Clarín, J.M. de Pereda, E. Pardo Bazán, E. Villaescusa, Gervasio Amat, H. Sol Dado, Gil Loscertales, I. Cienfuegos parlen a les seves obres de la mala consciència del substituït.

⁴⁷ "haciendo la dicha del país contribuyente, dedicándolo a la compra de armamento, a la construcción de cuarteles y barcos, a financiar ciertas campañas (la guerra civil de 1873 a 1874, la campaña del Pacífico),

d'aquests personatges condueix a pensar que socialment les quintades eren un assumpte rellevant per a la societat dels segles XVIII, XIX i XIX. Les famílies, també aquelles que no eren benestants, s'endeutaven per tal d'alliberar els seus fills del servei militar; i això feia que les caixes de crèdit hipotecari amb interessos molts alts apareguessin puntualment quan s'havien de fer les crides a les quintes, oferint diners que anaven del 36% al 60% d'interessos anuals. Així, podem imaginar que el fet de recórrer o no a la substitució corresponia al fet de tenir els diners suficients per pagar-ho (Sales 1974: 214-15).

Les perspectives de vida dels Quintos, una vegada entrat dins milícies, eren penoses. Al segle XIX, Espanya vivia dins un estat de guerra crònica, cosa que significava una mortalitat dels soldats que arribava gairebé al 50% (Sales 1974: 210). Les condicions de servei eren degradants, ja que molts havien de conviure amb presidaris enviats al front com a càstig; eren transportats sovint en rècules i fins i tot allotjats en presons locals. Marxar tant temps fora de casa significava també perdre l'ofici que —segons costum de l'època— ja s'havia après. Durant el regnat d'Isabel II el servei era tres vegades més llarg del que fou durant la segona meitat del segle XX. A més, el soldat llicenciat tenia la certesa de que seria mobilitzat un i altre cop durant la seva vida com a reservista, podent deixar a la seva pròpia família en la misèria (Sales 1974: 210). A Espanya, al XIX, escapar-se del servei militar era una necessitat molt més acusada que en altres països europeus de l'època. D'aquesta manera, està clar, hi ha moltíssimes possibilitats de perdre guerres, tal com va passar amb la de Cuba:

L'espant dels mateixos militars d'alta graduació i formació davant aquesta situació permeten entendre el per què les famílies no estalviaven els diners a l'hora de “salvar” els fills d'una més que probable mort o invalidesa. Aquest sistema va continuar vigent fins les primeres dècades del segle XX. Una de les solucions que la societat civil va idear fou les substitucions col·lectives. Però arribar a copsar exactament la quantia de les aportacions segons les diferents capes socials es fa difícil per una sèrie de motius (Sales 1974: 249-250):

— L'esforç econòmic extraordinari que malgrat tot acceptaven les famílies.

a mantener a la Guardia Civil, el 95 por ciento de cuyos efectivos son contabilizados como sustitutos de los reclutes redimidos... Mientras tanto, los auténticos reenganchados con prima y los mismos guardias Civiles, no cobraban ni la cuarta parte del precio pagado por los redimidos...” (Sales 1974: 238-239.)

— Les facilitats que oferien les autoritats, en determinats moments crítics, per a les redempcions. Així evitaven un enfrontament social, era una manera de controlar brots d'insurrecció vers les dures condicions del servei militar.

— L'esforç solidari, cooperatiu, d'un poble, ciutat, província o grup de pobles, per tal de redimir-se col·lectivament de les quintades.

Menorca, una illa amb recursos molt escassos, feia el possible per redimir a tots els seus Quintos (1830). En canvi, Mallorca —més pròspera— no ho feia. Els menorquins havien creat la “Caja de Suscripción para cubrir con sustitutos el cupo de Mahón”. Una possible explicació a aquesta actitud solidària de la població menorquina podria ser la seva vinculació amb la cultura anglesa, que en relació a aquest aspecte té costums diferents a l'espanyola. Els menorquins, de manera clara, sabien que enviaven els seus mossos a mal lloc. Altres comunitats, com Navarra i el país Basc també havien usat el sistema de les caixes col·lectives.

Però aquestes caixes col·lectives que estaven —en molts casos— gestionades pels Ajuntaments, sofriren una transformació. Els mateixos Ajuntaments van entrar en contacte amb companyies d'assegurances privades per a les quintades. A Catalunya, per exemple, des del 1834 la “Caja Paternal” —filial de *La Paternelle* francesa— feia assegurances a Figueres i altres ciutats on no existien substitucions col·lectives. Grans noms de l'alta societat catalana tenien participacions en aquestes primitives companyies: els marquesos de Sentmenat, els Villavechia, els Milà de la Roca i també diferents membres de l'Ajuntament de Barcelona. Una manera ràpida i segura de fer diners a costa de la població.

Aquestes finalitats associatives apareixen també en les societats obreres que eren la base dels cors Clavé. Així Ayats explica que l'ajuda tenia fronts diversos: per una banda, l'ajuda mútua econòmica entre membres del cor en cas de malaltia, d'atur o de mort; d'una altra banda, l'ajuda mútua per tal d'alliberar de les quintes o allistament militar, tot pagant el rescat a qui li havia tocat per sorteig:

Cal recordar les diverses revoltes violentes que se succeïren des de les dècades de 1840 contra els allistaments obligatoris, i que en una d'aquestes revoltes Clavé fou empresonat. Aquesta oposició popular, i especialment republicana, contra les quintes serà una constant durant dècades fins a arribar a la Setmana tràgica de 1909 i a la Guerra d'Àfrica de la dècada de 1920 (Ayats 2008: 89).

Es pot observar com les quintes eren un tema rellevant dins l'Espanya del segle XIX, i que determinava en bona mesura el futur de molts joves.

S'ha parlat abans dels casos, diferents, de Mallorca i Menorca. A les Illes cal considerar un altre element important: mentre, als grans nuclis urbans, els Ajuntaments s'apropaven al desfalcament —per exemple, desviant els fons recaptats per les quintades a pagar subsidis per famílies d'obrers indigents—, en les àrees rurals els atacs contra les cooperatives de Quintos podia agafar un altre caire: el robatori a les caixes recaptades per part de bandes organitzades.

D'aquí es pot entreveure que era realment difícil crear caixes de substitució de manera formal, reconeguda, en les àrees rurals. No valia la pena haver de pagar una anualitat, penosa per a les famílies, per a després patir un robatori col·lectiu.

Els Quintos propiciaren, en tot cas, diferents esdeveniments musicals, alguns d'ells considerats com una mena de propaganda no institucionalitzada. Així, Nuria Sales⁴⁸ escriu:

La abundancia de romances sistemáticamente optimistas, que no son sino variantes del mismo tema adaptadas y publicadas en la época de movilizaciones considerables (1794, 1804, 1809, 1824, 1842), hace pensar que se trata de propaganda, encargada por los ayuntamientos o los gremios que reclutaban voluntarios destinados a sustituciones colectivas de vecinos de la ciudad en cuestión, o de miembros del gremio. Y, en efecto, el “romance de ciego” de tema *soldat de les dobles* desaparece, aparentemente, después de 1850: o sea, cuando desaparecen las sustituciones colectivas, de base cooperativa, organizadas por ciertos ayuntamientos catalanes (Barcelona, Gerona, Manresa, Cervera, Etc.). Sin embargo, algunos romances republicanos contra quintas, de los años 1868-1873, hacen pensar también en propaganda de reclutamiento. Finalmente, no queda excluido que algunos de estos “romances de ciego” no sean propaganda comercial pura y simple, encargada por agencias de compraventa de sustitutos: “Per quin motiu a la quinta / Tot lo jóven feu anà (...) / Pares y mares de Espanya / Que teniu fills per casà / Mireu que ab quatre cents duros / Lo fill podeu llibertà / Veneu cuan tingueu a casa / Sense que os quedí un llansol...” (Sales 1974: 247).

Existeix, doncs, tota una literatura musical atribuïble a raons comercials, encarregada per les companyies d'assegurances. Però, a més, Sales esmenta que hi havia una altra música molt diferent, que eren les de les “coplas de quintos”, que se solien cantar, improvisant a vegades, després del sorteig de les quintes. Les quintades han estat relacionades, de ben antuvi, amb diferents produccions musicals de caire popular. És

⁴⁸ Aquesta citació de Sales es troba ja als “Apéndices”, en concret és el I, i es titula *Los romances de “soldats de les dobles”: ¿literatura popular o publicidad comercial?*

fàcil aventurar que els grups d'homes que cantaven per Pasqua a diferents localitats, fossin substituïts o acompanyats pel grup de Quintos d'aquell any. Tanmateix, veiem que existia una certa producció musical al voltant dels mateixos Quintos, ja sigui en forma de màrqueting o coples de festa. Una referència que cal esmentar és l'apartat "Canciones de Quintos" que data Josep Crivillé, afirmant que "este tipo de repertorio poco se diferencia de aquel destinado a las Rondas en cuanto a sus formas y contenido musical se refiere. Los mozos organizaban grupos días antes de su incorporación a las files militares y cantando se paseaban y rondaban el pueblo" (Crivillé 1988: 153.154). I és més aviat en aquestes "coplas de quintos" improvisades, de ronda pel poble, una manera de relacionar-se socialment, on probablement hi hagi la connexió amb el cant itinerant de Panades o Sales, que provenia d'una tradició diferent: el cant dels Goigs.

Les captes de la Salpassa —Dissabte Sant, les del dia de Pasqua —cant de Panades o Sales, Caramelles, les captes també del dilluns de Pasqua —a Mallorca amb el *coremer*, un capellà enviat especialment per a fer el sermó posterior a Pasqua— eren susceptibles de convertir-se en una manera de recollir una petita "caixa" per als Quintos, malgrat que fos solament per una sèrie d'aliments o diners. Si hi afegim uns certs trets propers als d'un ritu de pas, no és difícil arribar a la manera com els Quintos s'incorporaren a la pràctica musical del cant de Pasqua, tot i que es pugui considerar que la seva presència fos aliena a la pràctica inicial.

Els Quintos, avui, són presents a l'àrea geogràfica estudiada sobretot dins el Pla de Mallorca i el Nord. Una possible hipòtesi és que la pobresa i aïllament d'aquestes àrees feien que la capta col·lectiva fos l'única forma d'alleugerir els mossos que no podien alliberar-se del servei. És a dir, no hi havia altra forma d'aconseguir una mica de "coixí econòmic".



Figura 1.7. Quintos del 59 a Sant Jordi. Font: AP Antoni Ramis Serra.

De la mateixa manera, els Quintos conservaren, en els llocs en els quals estaven més cohesionats geogràficament —els petits pobles del Pla de Mallorca, per exemple— pràctiques que estan relacionades amb els rituals d'iniciació però també la vessant més lúdica de la Pasqua des de temps antics. Aspectes que veurem al següent apartat.

1.2. Els quintos i el *risus paschalis*

Aquesta mena de coexistència entre els cantaires de Panades o Sales i els Quintos fa que, en primera instància, hi hagi una certa confusió pels que desconeixen aquest fet musical.

Allò que identifica els Quintos d'entrada —sobretot pel que fa a indrets de Mallorca on la tradició és més viva, el Pla de Mallorca i poblacions com Campos i Campanet— és, sobretot, la seva actuació durant la Setmana Santa i també l'element gamberro,

desafortat. És a dir, no solament presideixen l'organització dels esdeveniments pasquals oficials, sinó també desafiant els bons costums i fent palesa la seva presència dins el poble. En alguns indrets han perdut clarament la tradició de cantar, però són ben actius el dia de Pancaritats⁴⁹ fent-se càrrec de la corresponent barra de bar.

Però és cert que els Quintos estan molt més arrelats del que sembla en primera instància. Els problemes que ocasionen són prou importants en determinades poblacions i fan plantejar què és el que permet finalment generar una certa tolerància vers la seva activitat. Captar, renou i sarau, cantades i tocades, desastres o gamberrades que arriben a provocar desordres públics, organitzen curses de joia —amb cavalls, cosa que encara és present a les festes de Sant Joan a Menorca i a Manacor per Sant Jaume, festa recuperada— i balls al Pla. És aquí on, es pot suposar, els Salers, Gotjaires, Captadors i Caramellers voldrien ser identificats com uns participants estrictament musicals i desvincular-se de totes les malifetes dels Quintos. La presència de cintes de colorins, àpats col·lectius i l'organització de balls i revetlles són elements comuns a tots ells, però els Quintos contemporanis solen prioritzar vendre begudes i organitzar concerts i altres actes que programen al seu gust.

Durant el treball de camp diversos informants expressaren que eren clarament contraris a una tradició que consideren fora de context. Aquest és un punt compartit per ciutadans que veuen com els desastres organitzats pels Quintos són mals d'encarar l'endemà de les malifetes. I no hi veuen una relació clara amb la “vida moderna”, encara que els Quintos d'abans feien exactament el mateix: provocaven greus alteracions. I no solament a la vida urbana de les petites viles, sinó a la vida de la Mallorca rural. Margalida (1935) relatà com els Salers de Porto Cristo “esbucaren” el ball a la vora de la finca de Son Fortesa. Esbucar el ball, a Mallorca, significa que creaven una situació molt difícil que feia que tothom abandonés el ball i marxés a casa seva. Per exemple, col·locaven insectes a les falces i cames de les dones, que elles intentaven arruixar de mala manera el bell mig d'un atac de picor; o carregaven estris pesats —com arades, per exemple—, a sobre de la teulada. La intenció era provocar una espantada col·lectiva.

⁴⁹ Els Pancaritats són una excursió comunitària que inclou activitats lúdiques i el fet de compartir un àpat. Antigament era la segona festa de Pasqua (dimarts), avui es celebra el dilluns, dimarts i fins i tot el diumenge següent a Pasqua.

Per entendre-ho tot plegat, s'ha de fer esment aquí al lligam que es pot trobar amb la tradició del *risus paschalis* catòlic. En temps passats, la Quaresma significava la interrupció de molts plaers, no solament era una qüestió d'eliminar la carn de la dieta. L'arribada de Pasqua era esperada per poder seguir amb la vida normal —de parella, entre altres coses. Per aquest motiu, perviu l'herència popular, present encara de diferents formes, de provocar rialles i bauxa dins l'ofici solemne de Pasqua. La trobam, per exemple, en el comportament dels centurions que acompanyen el sepulcre de Jesucrist a la localitat de Son Carrió, que ronquen adormits mentre nostre Senyor ressuscita i és passejat pel poble⁵⁰. El comportament absurd d'aquests centurions era comú a diverses poblacions, com Sant Llorenç, Son Servera. A Manacor⁵¹ hi ha una tradició de centurions d'aspecte una mica peculiar. També el Fas, on roncadores, *rumbos* i grandolassos⁵² sortien al carrer manejats pels nins el Divendres Sant just després de la mort de Jesucrist, i en el sermó de s'Enganalla a Lluçmajor recordem com el sacerdot intenta enganar l'organista, fent un sermó més curt o llarg del previst. Francesca (1972) contà que els assistents a l'ofici de Pasqua esperen, amb ànsia, les traspassaries dels Quintos dins l'església.

A Campanet, i fins fa poc a pobles com Lluçmajor, es disparaven escopetes i pistoles, trets a l'aire per celebrar el moment de l'Encontrada, com ja s'ha esmentat. Mossèn Alcover (1956: 158) conta que a fora vila s'arribaven a disparar també barrobins. Campanes, coets, trets a l'aire; tot era poc per “despertar” a la població el matí de Pasqua. Aquestes activitats absurdes i escandaloses posen de relleu la tornada a la “vida” després de la Quaresma, la necessitat de la riallada col·lectiva.

El *risus paschalis* (Jacobelli 1991) descriu aquest costum de l'Església catòlica d'admetre comportaments absolutament escandalosos per part dels sacerdots encarregats del sermó de Pasqua. La finalitat era cridar a l'assistència, que després de tota la Quaresma el poble sentís la necessitat d'acudir al temple, en una mena de

⁵⁰ Vegeu el vídeo dels centurions de Son Carrió al *Googlesite* que acompanya el treball (Duran Bordoy 2018): <<https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/>>.

⁵¹ Investigadors locals s'han interessat per la presència i abillament dels centurions, Albert Carvajal i Antoni Gomila (2018) han treballat sobre ells, realitzant un audiovisual i diferents conferències sobre el tema.

⁵² Són els instruments esmentats abans per a fer renou: roncadores o matajueus, els *rumbos* són la modalitat una mica més gran, empès com un patinet. Els grandolassos eren pels nins més grans, que manejaven fulles de palmera fent un renou ensordidor tots plegats, els *fassos* també citats anteriorment. Sa Pobla va viure un intent de recuperació l'any 1984 que no va tenir continuïtat.

màrqueting medieval. La manca de feligresos a les esglésies era ja un problema (encara que semblava cosa de la contemporaneïtat) i una de les maneres d'assegurar-se la concurrència era crear un clima de sorpresa, d'absurd, d'escàndol; sobretot, de broma i de rialla. En això consisteix el *risus paschalis*, on fins i tot era permès que el predicador exhibís en públic els seus òrgans genitals i fes gests masturbatoris.

Està documentat que el *risus paschalis* permetia comportaments impensables avui dia dintre d'un temple religiós. Era molt apreciat pel poble, exceptuant alguns sectors més conservadors i de caire més culte; no era criticat i era acceptat com una manera d'entretenir els fidels durant la Missa de Pasqua, provocant un riure groller que era ocasionat pels acudits i bufonades. Reproducció de crits d'animals, imitació de personatges grotescos, fer fingir que un laic és sacerdot, narració d'acudits, gestos i narracions irreverents, paraules sense sentit i obscenitats pròpiament dites: dir paraules prohibides, ofenses contra el pudor, imitacions de l'acte sexual i comportament onanista o homosexual. Tot era permès (Jacobelli 1991: 30-31).

Aquesta celebració encara és tradició a diversos indrets d'Itàlia —i pel que veiem també a Mallorca— podríem dir riallera, absolutament allunyada de la imatge d'una litúrgia sòbria, de la Pasqua Florida. Mostra la influència que tingué l'Església catòlica com a agent vertebrador de costums socials, festes i músiques lligades a tradicions arrelades a cada poble, una influència que encara roman, soterrada en moltes activitats culturals. Parlar de tradició religiosa avui dia no deixa de ser un tema controvertit i un aspecte que cal tenir en compte en un treball d'aquestes característiques, ja que s'uneixen dos conceptes que, d'entrada, cal definir dins la contemporaneïtat: el significat de “tradició” avui dia i quin és el lloc de la religió a la societat actual.

Una altra explicació una mica diferent és la que ofereix Àlvar Monferrer a *La Salpassa* (1995: 93-94). Ell mostra com aquesta capta —feta en Dissabte Sant a l'àrea valenciana— manté característiques semblants a les celebracions mallorquines. Vincula la Salpassa amb les soldadesques de Setmana Santa, una mostra de festes carnavalesques mesclades amb les escenificacions de la mort i passió de Jesús. Una festa que pot ser emmarcada dins el cicle que va des de desembre al Diumenge de Glòria, on la disbauxa és un dels elements primordials, i que recorden les representacions dramàtiques medievals dels temps de Pasqua que enllacen alhora amb la

tradició del *risus paschalis*, però també —segons Monferrer— amb l’alegria del poble i l’església per la resurrecció de Crist.

Queden restes clares, ben documentades, d’aquesta pràctica de bauxa pasqual. Ho són els exemples esmentats dels centurions de Son Carrió, el sermó de s’Enganalla de Lluçmajor —la lluita entre l’organista i el predicador declarada Festa d’interès cultural— i el Fas, tradició que s’ha perdut però que era estesa fins a la guerra civil. Podem trobar també altres manifestacions com la Missa de to Pascal de Sant Joan, on el poble participava —i encara participa— com a cor dintre de l’ofici de Pasqua, els trets d’escopetes i pistoles que creen un paisatge sonor d’escàndol a Lluçmajor i altres poblacions. També hi podem incloure, és clar, les estrofes més saboroses cantades pels Salers i Quintos, el ball com a “traca” final i les rondes que duraven hores, saltant parets i robant animals.

1.3. Auroros, Albaes i altres manifestacions: ritus d’iniciació, rituals del cicle de l’any, rituals màgics

Per a enquadrar aquestes músiques dintre del context popular i religiós, cal fer esment a altres manifestacions de característiques semblants, com ara els Auroros, presents en diferents regions de l’estat espanyol. Els Auroros són grups, conjunts, colles masculines —actualment s’hi ha incorporat també dones i nens— que surten de matinada, a l’alba; molts d’ells s’acompanyaven abans de campanes, cosa que encara succeeix a l’actualitat. El paisatge sonor resultant ha de ser semblant als dels Caramellaires catalans durant la interpretació del ball de cascavells, que com hem vist acompanyaven antigament a les Caramelles. En algunes ocasions, com passava amb els Caramellaires, els Auroros eren acusats d’un cert “escàndol”: la sortida a la matinada podia donar mala fama en alguns indrets, ja que es pensava que rondaven per la nit bevent alcohol fins a l’hora de la sortida.

Alguns autors assenyalen que els participants no han de ser necessàriament persones adscrites a una determinada advocació, sinó que han de tenir facilitat pel cant i voler

participar d'aquest esdeveniment (López Núñez 2016: 28). Estan, això sí, lligats a germandats, però se n'ha de destacar la seva versatilitat i afició pel cant —més que pertànyer a un cercle tancat per a una mena d'iniciats. En molt llocs estan associats al culte a la Verge del Roser, un altre tret que els apropa al cant dels Goigs catalans i de les Illes Balears, malgrat que les dates no coincideixen amb la Pasqua. Veurem en el capítol següent que els Goigs del Roser eren una de les ocasions més remarcables per a la interpretació vocal masculina en grup.

Les necessitats d'adaptar el cant a l'horari que seguien músics/cantaires —era un dels moments del dia en que estaven tots disponibles— pot ser decantaren aquesta manifestació musical a la seva celebració de matinada. No tots els habitants dels diferents pobles són —o eren— bons cantaires o músics, amb la qual cosa el quòrum de persones disponibles en localitats de població minsa fa que s'hagués d'adaptar a la disponibilitat dels participants. En línies generals, a Mallorca aquest cant és definit amb una expressió “tenir bona miula” (Ayats; Sureda; Vicens 2005: 21) que descriu la projecció clara, forta i aguda de la veu, un estil directe que Margalida (1935) lligava amb el cant dels Salers de manera immediata. Els Auroros comparteixen en l'actualitat certes característiques del cant de Sales i cançons de Panades de l'illa de Mallorca, encara que hi ha trets diferencials clars, bé per característiques locals o sobretot d'adaptació al calendari. Això sí, com es pot comprovar pel recorregut històric de tots els fets musicals presentats, l'origen de tots ells és el cant de Goigs a la Mare de Déu en un moment o l'altre de l'any, una participació col·lectiva amb instruments de tota mena —sobretot aquells que saben tocar els participants—, però també la ronda pel poble i una capta per a diferents fins; organització pròpia a càrrec de grups populars i seglars (López Núñez 2016: 40; Narejos 2008: 52). Cal fer l'observació que els Auroros i confraries de les Ànimes, a certes localitats de Múrcia, tocaven únicament les campanes⁵³.

Així i tot, les Caramelles de la Catalunya Central i el cant de Sales/Panades semblen tenir una vessant més festiva, més lúdica i de trobada informal amb la comunitat, cosa que no tenen els Auroros i confreres de les Ànimes, que presenten una serietat interpretativa que acompanya, també, les Caramelles d'Eivissa.

⁵³ López Núñez (2016) i altres autors com Asensio i Ortiz (2005) assenyalen que nos'han de confondre les Confraries del Roser, i per tant el cant dels Goigs del Roser, amb el Rosari de l'Autora —octubre i maig— que fou amplament difós durant el segle XX i guarda moltes semblances a diferents indrets d'Espanya, a més de ser més modern.

En el camp de l'Antropologia, alguns autors esmenten altres perspectives que, veritablement, sedueixen a qualsevol investigador, com és el relacionar manifestacions culturals amb pràctiques situades en èpoques remotes. El mateix Amades, com hem vist, remet aquestes aportacions a un passat que serveix per enquadrar el fet musical dels Salers dins una tradició força enrere en el temps, transformada i renovada per generacions.

Ritual i festa són conceptes que freqüentment apareixen superposats i lligats en molts textos d'Antropologia i Etnologia. Ritual i festa són aquí observats des de l'Etnomusicologia i per tant impliquen aquelles pràctiques del ritu en les quals la música hi té un paper essencial. El ritual no deixa de ser un dispositiu fonamental en la vida social dels individus i grups humans; és el que opera en la pràctica interactuant amb el fet religiós.

Un aspecte que de vegades no recordam avui és el lligam entre cicles consecutius, com el que hi ha entre la Pasqua Florida i la Pasqua Granada —celebrada cinquanta dies després de Pasqua, la Cinquagesma. Encara queden restes d'aquest lligam a Mallorca: al poble de Sant Jordi, els Quintos actuals recorden que celebraven el ball a la Cinquagesma, molt posterior als balls de Sales, sempre celebrats una o dues setmanes després de la Pasqua.

Paral·lelament a totes aquestes consideracions, Arnold van Gennep oferí una visió dels ritus de pas que entengué com a elements comuns en diferents cultures⁵⁴. Estudiós de l'Etnografia i els rituals utilitzats en marcs culturals diversos, la seva producció és coneguda sobretot a partir de les aportacions de l'obra *Les rites de passage* (1909). Van Gennep esmentà els vincles de les etapes vitals dels individus amb la comunitat en la qual vivien, i com també aquests cicles estan relacionats amb la natura. En posteriors revisions a l'obra de Van Gennep, com la de Jauregui (2002: 65), aquests ritus són classificats com a “cerimònies cícliques i estacionals” que marquen el pas del temps pels grups socials i el pas de dits grups pel temps. El grup, com a tal, necessita realitzar

⁵⁴ Pels crítics a l'obra de Van Gennep, que alguns consideren ja superada, Jauregui (2002: 92) revisa certes oposicions al seu treball com Gluckmann (1966), afirmant “[...] no se trata solo de uno de los libros más importantes sobre el ritual escrito en la generación anterior a la Primera Guerra Mundial, sino que es uno de los textos fundamentales de la etnología de todos los tiempos, un clásico en el sentido estricto de la palabra”.

particions temporals —quotidianes, mensuals, estacionals, anuals o fins i tot de lapses majors.

...ni el individuo ni la sociedad son independientes de la naturaleza, del universo, que se halla también sometido a ritmos que ejercen su efecto reactivo sobre la vida humana [...]. También se deben relacionar con las ceremonias de paso humanas las que se refieren a las transiciones cósmicas: de un mes a otro (ceremonias de la Luna Llena, por ejemplo), de una estación a otra (solsticios, equinoccios), de un año a otro (día de Año Nuevo, etc.) (Van Gennep 2013 [1909]: 22).

Malgrat el temps passat des dels estudis de Van Gennep, roman valuosa la classificació que denomina com a “ritual d’agregació” a l’acte de menjar i beure junts, que forma part precisament d’un ritual d’agregació, d’unió o sagrament de comunió (Van Gennep 2013 [1909]: 58). Recordem aquí el ball dels Salers, on el cant i la capta d’obsequis de la setmana anterior era substituïda per l’àpat col·lectiu i la dansa; les mirades masculines llançades el matí de Pasqua a les al·lotes disponibles tenien ara l’oportunitat d’establir una coneixença més íntima i propera. Van Gennep (2013 [1909]: 205) explica aquest ritu d’agregació com un dels dedicats a les noces i el matrimoni, i hi trobem fenòmens similars amb l’objecte de treball d’aquesta tesi: els obsequis en forma de panades i ous, el recorregut de visites, el fet musical col·lectiu del cant, el ball posterior i l’àpat col·lectiu. En tot cas, cal valorar que aquesta vessant de ritu d’agregació dedicat al matrimoni està molt lluny de les pràctiques actuals. Els estudis de Van Gennep, però, contenen una aportació molt important: fou el primer en estudiar les cerimònies rituals com una seqüència completa i alhora relacionades entre elles, cosa que proporcionà un model heurístic vàlid encara avui per a ser aplicat a la societat contemporània.

Un altre vessant present al tema que ens ocupa és la dels rituals màgics. A Mallorca, es contava la llegenda de com el toc de l’Al·leluia del Dissabte Sant oferia el millor moment per desfer encisos, encanteris, desembruixar i trencar malefics, desencantar tresors. Són les mateixes creences que se segueixen el vespre de Sant Joan (Amades 1983 [1950]: 824): “A Ripoll la gent portava a l’església un cantiret de vidre amb aigua i un platet amb sal per tal que el sacerdot ho beneís. La gent barrejava l’aigua amb la sal i regava tota la casa a fi de purificar-la de mals esperits”.

Retornant al paisatge sonor de la Pasqua Florida, Àlvar Monferrer explica la tradició renouera de les maces com un ritual proper a l’exorcisme:

Els pobles de cultura tradicional fan servir diverses formes de matraques en les cerimònies d'expulsió de dimonis, i per a produir el ritme de les danses propiciatòries de les divinitats de les collites en les festes del goig de les primícies o de la sembra. A tot arreu trobem diverses pràctiques que ens ho recorden: a molts pobles s'usaven maces en els jocs de Quaresma i de Setmana Santa, jocs de matar jueus simbòlicament o de mortificar el diable picant a terra al ritme d'una cançoneta que variava d'un poble a l'altre (Monferrer, 1995: 97).

Monferrer intenta explicar, com Amades ho havia fet de manera extensa, la consideració del temps pasqual com un temps de pràctiques rituals i màgiques heretades de pràctiques precristianes de les quals no en sabem massa cosa, però introdueix consideracions de caràcter més pràctic i no tan especulatives, que s'iniciaren quan la població ja organitzava millor regulacions relatives al control de pastures i ramats per part de pagesos i ramaders i que ell aplica al ritual de La Salpassa (Monferrer 1995:126-127). Dit d'altra manera: certes pràctiques permetien “organitzar” i “controlar” millor les petites comunitats; amb elements que marcaven el contorn del territori, o sigui, els límits de la comunitat i per tant les mesures de protecció d'aquesta. Siguin quines siguin les forces que amenacen aquests béns —bruixes o individus fora de la llei, per exemple— es dona per suposat que els membres de dita comunitat resultarien afectats si no se seguissin aquests rituals.

Però, finalment, Monferrer esmenta la causa més probable de la celebració de la Salpassa, i no és més que un mecanisme de control parroquial. Explica que a València tothom que entrava a la sagristia, tots els que s'havien confessat i combregat, eren apuntats a un registre fet expressament per a l'ocasió. A Catalunya i Mallorca els contorns parroquials eren clarament definits per la ronda del Salpàs. I finalment, escriu:

J.M. Puigvert [...] es pregunta si la Salpassa era un deure rectoral per protegir de les bruixes, o per controlar la població en el sentit esmentat. De fet “el Salpàs permetia un coneixement profund del territori parroquial i de la seva gent, i va esdevenir un mecanisme que facilitava el control per part del rector”, i la confecció anual d'un padró parroquial “tenia la finalitat de controlar el compliment del precepte pasqual” (Monferrer, 1995: 131).

És a dir, que considerant-t'ho tot plegat, l'Església no tenia el perquè prohibir la celebració de determinats rituals, encara que hagués d'acceptar colles d'homes captant de manera renouera per les contrades, guaitant de manera apassionada les dones joves i fent tot el sarau possible. Al cap i a la fi, hi havia molt a guanyar seguint el rastre de la música, amb tot el seu cerimonial: el control de la comunitat.



Figura 1.8. Salpasser de cànem amb mànec de fusta recobert amb fil de seda vermell i blanc i salpasser amb mànec i pom amb foradins, de llautó.. Estelrich (1993a: 15) ho descriu « Per a les bendiccions de persones i objectes; també per a beneir les cases per Pasqua en el salpàs, d'on li ve el nom » : Font: elaboració pròpia.

CAPÍTOL 2

El rastre de la música

Una de les característiques comunes que apareixen en l'anàlisi dels documents referits als cant de Sales/Panades a Mallorca és el fet d'haver romàs sobretot a les petites comunitats, tot i que també quedaven mostres a nuclis urbans més grans. En cap moment s'ha de pensar que aquest registre conservat és un corpus tancat i fix, cosa que molt sovint imaginem del repertori de la música considerada tradicional; de fet, les peces concretes que es cantaven en les visites no és possible conèixer-les en detall, car les músiques de ronda —com moltes músiques interpretades en directe— s'adaptaven al moment, a la interacció viva entre intèrprets i públic.

Malgrat la manca de notícies a molts d'indrets i el fet d'ésser un repertori desconegut per a molts mallorquins, trobem força variants recollides als cançoners publicats, així com diferents versions musicals enregistrades.

Bona part dels precedents musicals i literaris els podem trobar en la paralitúrgia lligada a la Passió⁵⁵. Aquest fet permet albirar la coexistència de formes poètiques i musicals

⁵⁵ Vegeu el capítol 1 d'aquest treball.

de diferent calada: des d'estructures més llargues i complexes a estructures de cançó de melodia senzilla i adaptable que faciliten les improvisacions de textos glosats.

Joan Armangué (2000: 3) en fa un bon resum en el primer capítol de *Poesia Alguerese de Quaresma i de Passió*, “Els precedents: la paralitúrgia de la Passió”: les cerimònies que acompanyaven el llarg període de Quaresma fins el tridu de la Passió se remunten al segle VIII com a mínim, les “Adoratio Crucis” i “Depositio Crucis”. Aquest cicle referit a la mort, inhumació i resurrecció es relacionava amb pràctiques paganes difoses per tot el Mediterrani, que coincidien amb el descans hivernal de la natura i el seu desvetllament en arribar la primavera. Aquesta base pagana serà progressivament substituïda per un ritual que anirà assolint formes dramàtiques, fins que els franciscans al segle XIII l'acabaran convertint en espectacle, en l'aplicació d'una estratègia cultural de devoció a la Passió de Crist i a Maria; i així prengueren forma definitiva aquí les representacions dramàtiques del “Planctus Mariae”, els sermons semi dramàtics i les processons pantomímiques. Alguns especialistes s'han apropiat des de la vessant lingüística a aquest repertori, com Felip Munar (1997) a “La Passió de Jesucrist i el Cançoner Popular”, centrat en l'àrea geogràfica de Mallorca. Aquestes referències contenen alguns elements comuns al cant dels Goigs de Pasqua: personatges i detalls de la història sagrada, com les referències a l'hort d'Etzemaní.

Aquest capítol repassa la música de les variants mallorquines, a més de les estructures formals que presenten tant músiques com lletres. Malgrat que les cançons de Panades i Sales formen part d'un repertori popular avui poc conegut, alguns compositors encara segueixen usant el cant com a material sobre el qual elaborar noves composicions, una música contemporània que també serà tractada al final d'aquest capítol.

2.1. La música escrita. Les partitures

Si es fa un repàs de les poblacions on s'han recollit les partitures conservades als cançoners publicats, tots els llocs que hi són esmentats haurien pogut, teòricament, mantenir encara avui aquest fet musical. Així, el rastre de la música escrita ens servirà de guia operativa per a resseguir la pràctica actual i per a analitzar els processos que han fet perviure aquest esdeveniment musical fins als nostres dies.

Indexar exhaustivament tots els llocs on és viva encara la música de Sales i Panades no és l'objectiu final d'aquesta tesi. Tanmateix, les mostres de la música enregistrada — en paper o sonorament— ens ajuda a documentar les variants que avui són interpretades. En ensenya, també, l'interès que adés i ara aquest repertori ha despertat entre els estudiosos. A continuació començarem aquest recorregut per un breu comentari i repàs pels cançoners que contenen repertori de l'illa de Mallorca, per tal de deixar constància dels referents musicals⁵⁶.

1. Antoni Noguera, a la *Memòria de los cantos y tocatas de las Islas Baleares*, recull tres cançons que corresponen a les poblacions d'Inca, Manacor i Marratxí (Noguera 2005 [1908]: 50-51). Ell és el primer recol·lector de melodies amb consciència d'investigador a Mallorca, creant un recull que obtingué el primer premi de la *Ilustración Musical Hispano Americana* (1893) La seva voluntat era, sobretot, la conservació, divulgació i salvació del patrimoni musical heretat, que ell veia amenaçat per la modernitat. Bona prova d'això són els seus comentaris sobre l'ambient musical que començava a despuntar a finals del XIX:

La malsana influencia del género chico no se ha limitado a pervertir el gusto artístico de las multitudes de las grandes ciudades. La música popular refugiada hoy en las aldeas y en el campo ha recibido también un golpe de muerte con el dichoso genero chico porque el pueblo traga sin escrúpulo esos mejunjes confeccionados con plagios de lo más ruin del género extranjero, que se aplauden a rabiar porque llevan un baño de pseudo-españolismo. Por fortuna, no tardan estas obras en perder la película y entonces pasan a engrosar los estercoleros. (Noguera 2005 [1908]: 70)

⁵⁶ L'Annex I conté taules amb un índex clar dels cançoners que contenen aquest repertori de Goigs, Sales i Panades.

Sembla que no li agradava massa “el género chico”, que començava a fer furor a les petites ciutats mallorquines. De tota manera, ell és el primer estudiós mallorquí que féu una classificació dels cants. Va situar el repertori de Pasqua a “Canciones profanas de origen religioso” i va descriure d’una forma clara allò què suposava aquest repertori llavors, incloent-hi detalls sobre la seva interpretació. Així mateix, també va observar que hi havia una clara relació entre les diferents cançons:

La canción de Pascuas conocida aquí por Cansó de Penadas ó mejor por Deixem lo dol, no deja lugar á dudas sobre su origen, casi todas las variantes que conocemos proceden de la misma cepa y mucho nos engañaríamos si no llegásemos á tropezar algún día con los goigs ó letrillas originales... Es frecuente que el canto se acompañe con guitarra, bandurria, violín y triángulo (ferrets). (Noguera 2005 [1908]: 50)

De la seva aportació, veiem que ell usa el terme de *goigs*, *deixem lo dol* i *cançó de panades*, assenyalant un tronc musical comú. A molts indrets on s’interpreten actualment la colla instrumental és pràcticament la mateixa que ell descriu. Destaca la presència del violí, un instrument que molt sovint no és associat directament a la música mallorquina, però que a la pràctica apareix a les músiques de Sant Antoni i a les Sales.

Noguera recull també una variant a Marratxí, llavors un poble i àrea rural proper a Palma, però que avui dia està plenament inserit dintre l’àrea urbana de la ciutat, uns quaranta-cinc anys abans de que les Missions de Recerca de l’OCPC s’apropessin a aquesta zona; i que demostren que el cant era encara present a la vora d’àrees en procés d’urbanització creixent.

2. El cançoner de Miquel Julià Prohens, del 1977 i revisat al 1998, conté una variant de les Sales de Felanitx, el seu poble natal, i una de Bunyola que correspon a un Deixem lo dol (Julià 1998). Ell dedica aquest cançoner sobretot als mestres, per a que el puguin usar com a eina didàctica.
3. El Cançoner musical de Mallorca de Massot i Planes (1984) recull 13 peces musicals⁵⁷ amb el nom de “Goigs de Pasqua”. Massot reuneix algunes variants a llocs molt propers a Palma com Son Sardina i es Pla de na Tesa, actualment

⁵⁷ Algunes d’aquestes variants seran comentades a l’apartat “La polifonia perduda”, com també algunes de les que presenta Antoni Riera (1988).

també absorbides per l'àrea metropolitana; a més de documentar indrets que no apareixen en altres publicacions, com ara Búger, Sa Pobla, Santa Maria i Galilea. També hi són dues tonades cantades pels Blauets del Monestir de Lluc. Antoni Riera (1988) transcriu 20 variants, d'entre les que destaquen sobretot les de Lluçmajor, Consell, Mancor de la Vall i Inca. De Consell i Mancor, sobretot, remarquem que són de les poques transcripcions conegudes⁵⁸.

4. En el cas concret de la població de Campos, hi ha també una partitura anònima, recollida per Guillem Pizà i Rosselló (1993) d'un manuscrit conservat a l'arxiu familiar del músic Mestre Pep Gallego, revisat i catalogat per Bartomeu Miró i Pizà. Aquí Pizà conta que Mn. Bartomeu Ballester va fer una harmonització d'aquesta popular tonada ,la de Campos:

[...] En el mateix paper pautat hi va escriure aquesta Nota: “És una melodia internacional que vaig sentir tocar a París a una festa de carrer, pel juliol de 1930” [...] No sabem si va indagar gens sobre els orígens de la Cançó, però si,estic segur, que per ell era “una melodia internacional”. I ens va deixar la seva opinió personal que va omplir de confusió als qui tenien altres parers, com que l'autor era En Josep Amer Oliver (Campos 1850-1916) conegut com Mestre Pep Gallego, per exemple; o que es va començar a cantar a Campos per l'any 1911 [...]

[...] Què es pot deduir d'aquestes opinions tan encontrades? Senzillament que aquesta tonada d'Es Salers és d'importació, com també ho són tantes i tantes melodies que han estat trasbalsades d'un país a l'altre. (Pizà Rosselló 1993)

Sigui quin sigui l'origen de la melodia que esmenta Pizà, hi trobam esmentada la migració de melodies que a priori semblarien difoses o provinents de llocs llunyans, un fenomen molt habitual —però sovint poc admès— en el món de la música.

⁵⁸ Veure l'index d'aquestes obres als Annexos I i III on es recullen partitures i transcripcions.

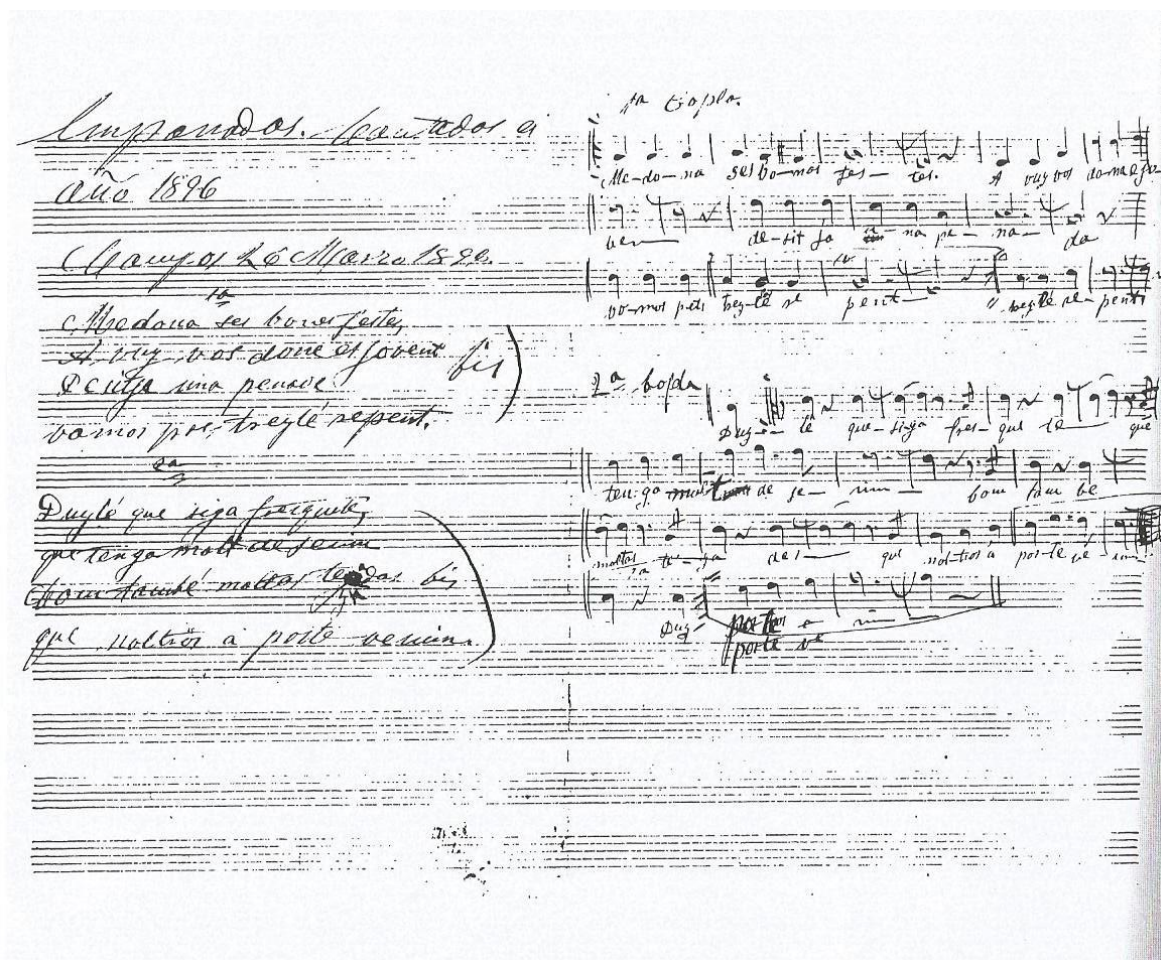


Figura 2.1. Guillem Pizà reproduceix aquesta partitura recuperada per Bartomeu Miró i Pizà de l'arxiu personal de Pep Gallego. Font: Programa de les Festes de la Mare de Déu d'Agost 1993 (Pizà Rosselló 1993).

5. El cor Mont-Lliri de Montuïri canta a l'actualitat una partitura atribuïda a Gabriel Miralles Pocoví, en una harmonització senzilla de Vicens Juan Rubí (2005) però que no deixen de ser transcripcions de la variant recollida a Montuïri per l'OCPC (C-37; pàg. 40-41, DGCPAC). Aquesta "Jota des quintos"⁵⁹ també és cantada a Sant Joan, la partitura es pot trobar —en un arranament d' Eugeni Canyelles— a *La música a Sant Joan* (Bauçà 1998: 203-204). Aquesta variant⁶⁰ es correspon amb altres partitures recopilades a

⁵⁹Tomeu Puigserver (de Lluçmajor) fou informat que l'autor era un glosador i ximbomber conegut com a *Sebio*, i que la va compondre al 1923. *Sebio* degué compondre, pot ser, les lletres? La cançó és la mateixa, els autors no coincideixen. Pot ser Gabriel Miralles fou el que feu la transcripció a partitura.

⁶⁰ També una transcripció pròpia és presentada a l'Annex II.

l'OCPC. Es tracta d'una versió de caràcter alegre, gairebé una dansa, amb el títol inequívoc de *jota des quintos*.

6. Pel que fa a Menorca, malgrat estar fora de la nostra àrea de treball de camp, cal fer esment de les cançons que es relacionen amb les variants mallorquines. Les cançons de la població de Sant Lluís estan recollides a *El folklore musical de Menorca* (Mercadal 1979: 74) i a *El cant del Deixem lo dol a Menorca* (Diversos autors 2009) que documenten que a Menorca existeix la tradició de cantar Goigs des del segle XVI.

S'ha de recordar també el material recollit per Felip Pedrell al *Cancionero Musical Español* (1958: 142-144) on aplega quatre peces relacionades amb l'àmbit d'aquest estudi: una codolada, "Les tres Maries", "Ses panades" (Palma), "Deixem lo dol" (Maó i Palma), més dues partitures de Caramelles catalanes.

7. Les partitures dels Goigs de Campanet estan reunides a *La música a Campanet* (Diversos autors 1989: 4-10), presentant les lletres completes i partitures transcrites de "Els set goigs (Deixem lo dol)", "Interludi per a saxo i clarinet" i "Ses tres Maries". Manca la partitura de la "Cançó de les bones Pascos", la tonada que canten els Quintos el dilluns de Pasqua per a demanar panades, de la qual no es publica la transcripció encara que aquesta cançó és esmentada com una de les interpretacions dels Quintos a Campanet. La variant d'aquest poble és recollida també a l'OCPC (C-51, pàg. 301-302 DGCPAC) i a Riera (1988: 192-195).
8. *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* de Riera (1988:171-195) conté un apartat dedicat a "Pasqua Florida".
9. El *Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)*, al seu fons de Música Tradicional conté un facsímil amb una carpeta, la C-43, amb 4 variants de cançons de Panades recollides per Andreu Estarellas⁶¹. El mateix autor publica un altre recull al llibre *L'essència de Mallorca* (1985: 57-61).
10. Altres transcripcions aïllades poden ser trobades en cançoners i pasquins de caràcter local, sovint exhaurits o desapareguts, com el de *Primera recopilación*

⁶¹ "Concurso C.43", CSIC. Fons de Música Tradicional. <<https://musicatradicional.eu/ca/source/99>> [accés 19-IV-2018].

*de folk-lore [sic] en la comarca de ses Salines*⁶² (Lladó 1960). També comptam amb transcripcions i variants recollides a *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca* (Duran Bordoy 2015).

2.1.1. L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

El Cançoner Popular de Catalunya ha estat considerat en el marc d'aquesta tesi com una eina de treball i com un recurs que ha canalitzat i facilitat la recerca. El fet de consultar-lo en la seva totalitat ens ha permès traçar la geografia d'aquest cant a Mallorca durant el segle XX.

Com és sabut, les missions de l'OCPC tingueren lloc a Mallorca i, també, a Formentera, Menorca i Eivissa. Tot i que, com hem esmentat abans, aquestes tres darreres illes no són analitzades en profunditat en aquesta tesi, la documentació detallada sobre llocs, persones, textos i tonades il·lustra amb precisió el contingut poètic i musical i també la ubicació del repertori de la música de Pasqua; quins eren els informants, les maneres i procediments de cant; i, fins i tot, hi trobem fotografies.

L'estudi conjunt de tot el material⁶³ també ofereix una idea precisa de la difusió que va tenir aquest cant fins al 1935, d'on podem deduir la rellevància al si de la comunitat. Dintre de les peces recollides en les diferents missions, cal destacar els diversos repertoris que a continuació descriurem breument, amb l'objectiu d'ubicar el cant de

⁶² La publicació està sense datar però probablement fou editada a ses Salines.

⁶³ S'ha realitzat un buidatge del Cançoner Popular de Catalunya pel que fa al repertori del Deixem lo dol, Cançons de Panades, Sales i Cançons relacionades amb la Setmana Santa —vegeu annexos. Hem seguit estrictament les normes de citació proveïdes per la DGCPAC. Per tant totes les obres citades aquí pel que fa a l'OCPC són citades amb aquestes normes, i cada vegada que surten les abreviatures DGCPAC s'ha de llegir com a pertanyents a l'*Arxiu de l'OCPC de Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme i Acció Cultural propietat de l'Abadia de Montserrat /Sèrie, Núm de carpeta, pàgines*. Cal explicar que en els arxius digitals consta, per exemple, C-047, i que citam aquí com a C-47 (se correspon, per tant, amb els materials de la sèrie C i carpeta 47). Per tal d'evitar citacions llargues i continuades, creuant referències del material original amb les ressenyes de les carpetes dels materials publicats per la PAM (selecta de Materials publicats en diversos anys), a l'Annex I podrà ser trobada una taula amb el repertori publicat així com l'extracte de tots els materials no publicats. Creiem que és més clar crear aquestes taules que oferir constantment una doble citació: la del materials originals —que és la que usam en la majoria dels cassos, ja que és el material sobre el qual hem realitzat el buidatge— i la del material publicat. En tot cas, remarcam que tots aquests documents —taula amb les publicacions referides al repertori de Pasqua i extracte de les partitures i comentaris— seran inclosos als annexos.

Pasqua en el corpus del cançoner. A partir dels títols que apareixen als documents de l'OCPC —el cançoner és una obra magna que pot ser objecte de infinits estudis—, podem descriure, així, els següents grups:

— Tonades de feina, un repertori realment ample però absolutament en desús. Queden molt poques persones que puguin cantar-ne apreses per tradició. Les anotacions de Samper, Ferrer i Porta ens lleguen, com a mínim, una documentació exhaustiva tenint en compte els medis amb els quals comptaven. Cal destacar en aquest sentit *Tonades de feina a Mallorca* (Ayats; Sureda; Vicens 2005) un treball recent publicat en format DVD que documenta aquest repertori des d'una perspectiva actual.

— Cançons narratives, entre les quals podem incloure les denominades cançons de mort —que ploren una pèrdua concreta, amb una història normalment d'amor al darrere. Aquestes estructures musicals formen part de cançons que en ocasions són extraordinàriament llargues. Sobreviuen actualment en forma de repertori interpretat per músics amateurs o professionals, o també com a breus melodies cantades dins el camp de l'educació musical. Així i tot, *grosso modo*, és sens dubte el repertori més nombrós.

— Cançons infantívoles i cançons de bressol, de joc i també en forma de petites històries.

— Cançons dels darrers dies, Ximbomba o Ximbombades o repertori de carnaval. Els registres de l' OCPC documenten extensament aquest repertori, molt viu encara a llocs de Mallorca com Artà.

— Tonades de glosa i de glosat, codolades, sobre les quals es pot improvisar la lletra. Aquestes melodies, actualment, són investigades, treballades i cantades per un grup nombrós de glosadors. El món de la glosa viu anys extraordinaris a Mallorca (des del 2008 aproximadament) i una conseqüència d'aquest *revival* (que inclou la participació de reconeguts estudiosos de la llengua i de la cultura) ha estat l'anàlisi i la recuperació de tonades susceptibles d'ésser preses per a improvisar-hi text. Algunes de les tonades de Sales del Llevant de Mallorca són usades actualment pels glosadors com a material musical.

- Cançons de festivitats concretes, com ara Sant Antoni o determinats patrons i sants locals, com Sant Miquel; cançons de Setmana Santa, les quals estan lligades, al manco pel moment interpretatiu, a les Panades i Sales. Cançons de Nadal (escasses però documentades).
- Danses: jotes, mateixes, copeos i boleros.
- Danses de figures. Els documents de l'OCPC han estat una font molt valuosa per a la recuperació de danses com els Cossiers de Manacor o els Cavallets de Felanitx.
- Tocades instrumentals, xeremies, flabiol i tamborino.
- Cançons compostes, de diferent procedència.
- Cançons en castellà, incorporades al repertori que cantava la gent habitualment.
- Cançons de Panades/Sales, Deixem lo dol. Dintre d'aquesta categoria, s'ha explicat anteriorment les diferències històriques entre unes i altres, i per tant s'inclouen aquí també els Goigs de Pasqua.

De tot el repertori paralitúrgic, relacionat amb les pràctiques religioses, aquest darrer apartat de Sales/Panades és el més nombrós. Una prova que aquestes cançons eren rellevants per als informants de l'OCPC i que les consideraven prou importants dintre de la tradició oral.

De l'OCPC s'han publicat una selecció dels materials recollits, alhora que part de les memòries de les Missions de Recerca. No totes les variants de les cançons que es varen recollir estan publicades, i s'ha de recórrer a les carpetes digitalitzades i les microfilmades⁶⁴ per a analitzar la totalitat del repertori. En tot cas, la selecta de materials ha estat també un dels referents, ja que foren la base de les primeres transcripcions (Duran Bordoy 2015). Per a aquestes primeres transcripcions foren usades les edicions de la PAM (Samper 1996, 1997, 1998, 2000, 2003, 2005; Diversos autors 2013; Diversos autors 2007)

⁶⁴ Als inicis de la consulta vam alternar els materials publicats amb materials microfilmats —de difícil lectura— i el que ja s'havia digitalitzat. Al desembre del 2017 la gentileza del Sr. Joaquim Manyós i Balanzó, responsable de l'OCPC a la DGCPAC i amb el permís, amabilitat i suport del pare J. Massot i Muntaner de l'Abadia de Montserrat vam poder comptar amb el material digitalitzat a finals del 2017.

Les missions de referència aquí són les següents.

1924. Missió Baltasar Samper-Miquel Ferrà a Mallorca.

1924. Missió Baltasar Samper-Josep M. Casas Homs a Mallorca.

1924. Missió Baltasar Samper-Ramon Morey a Mallorca

1924. Missió Baltasar Samper-Ramon Morey a Mallorca i a Eivissa i Formentera.

1930. Missió Baltasar Samper-Ramon Morey a Mallorca.

1932. Missió Baltasar Samper-Andreu Ferrer a Menorca i Baltasar Samper Ramon Morey a Mallorca.

1934. Missió Dolors Porta als voltants de Palma de Mallorca. Primera tanda.

1935. Missió Dolors Porta als voltants de Palma de Mallorca. Segona tanda.

El Cançoner Popular de Catalunya també ha esdevingut una mena d'índex i guia per a aquesta tesi, especialment pel que fa al repertori del *Deixem lo dol*, *Cançons de Panades*, *Sales* i *Cançons relacionades amb la Setmana Santa*. Aquestes darreres no formen un corpus de cançons de capta o ronda —com ho són les *Sales* o *Panades*—, però sí que formen part de les cançons paralitúrgiques de la Setmana Santa i són conegudes també com cançons de Passió, car són cançons narratives al voltant dels darrers dies de Jesucrist.

El material que aporta l'OCPC és el complement necessari al treball de camp —centrat en la pràctica actual—, ja que ens ofereix referències de llocs i variants anteriors a la guerra civil. Així, de l'anàlisi comparatiu entre repertori escrit antic i del repertori cantat en l'actualitat se poden extreure les dades necessàries per traçar l'esdevenir d'aquest fet. D'entrada, es pot observar que als cançoners s'han usat les diferents denominacions de *deixem lo dol*, *ses panades*, *goigs*, *ses sales*. No hi ha cap cançó recollida amb la denominació de *cançó de quintos*, cosa que avui s'usa en determinats indrets, pot ser perquè no eren identificats amb un grup depositari de la música de manera estable.

2.2. Música i lletra. Els aspectes formals dels Goigs de Pasqua

Certament, la tradició literària i musical dels Goigs —el referent primer de la música estudiada aquí— s’endinsa al bell mig de la història de la cultura catalana. En aquest apartat investigam els precedents de la forma, de l’estructura o diferents estructures que assoleixen en relació al repertori que treballem. En tot cas, tornar enrere en el temps per copsar la forma actual ens permet aprofundir dintre del repertori, sense que necessàriament hàgim de mitificar el passat medieval, com bé assenyala Ayats “[...] en un terreny imaginari ideal, era a tot Europa el temps històric de referència per a la poesia popular, el temps de l’antiga esplendor perduda i on es trobaria ‘l’essència pura’ del poble ara decadent”(Ayats 2001: 13).

2.2.1. La dansa provençal i els Goigs

A “La ‘dansa’ provençale et les ‘goigs’ en Catalogne” Amedée Pagès (1936: 202-224) presenta una tesi evolutiva que uneix trets fonamentals del material que analitzam aquí: el text i la música, però també el seu lligam amb la dansa.

El ball i la dansa són presents encara avui, pot ser per tradició o per herència, en la majoria de les manifestacions actuals de les cançons de Sales i Panades a la zona de Llevant de Mallorca —però no a les altres àrees— i també en moltes de les manifestacions culturals elaborades pels Quintos. Manifestacions totalment adaptades al temps actuals que podem trobar en els diferents formats que emanaren durant la recerca: revetlles, concerts amb discjòqueis o també el ball més tradicional dels Salers.

Però, tornant a allò explicat per Pagès, l’autor ens remet a dues varietats de cançons dansades que són cultivades pel trobador: la *balada* i la *dansa*. Estableix clarament les diferències:

— Si un o més versos de la tornada són repetits o represos després d’un o més versos de cada estrofa, podem parlar de l’estructura de *balada*, també anomenada *rondet* o *rondel* al nord de França, i *ballada* o *ball redon* a Catalunya. Formen una petita estructura repetida al final de cada estrofa de

manera fixa. Pagès considera la possibilitat que el cor ballés en rotllana al voltant del solista (1936: 202).

— Si la tornada no està així dividida o intercalada entre els versos d’una estrofa, sinó simplement repetida en part o totalment, al final de cada estrofa, és una *dansa*, amb la particularitat que a partir de la segona meitat de l’estrofa, mesura i rimes se corresponen amb les de la tornada.

— Pagès destaca que hi ha una forma mixta, que podem definir com a *balada-dansa*, amb pocs exemples dintre de la literatura provençal. A la *dança balada* es presenta una tornada de dos versos que és intercalada dintre de la primera part de cada cobla. De la *balada* conserva la seva interpolació dels dos versos de tornada dins cada cobla; de la *dansa*, la independència de la primera part de cada cobla de la segona part, la qual manté la correspondència amb els versos de tornada dins la rima *abab*.

Després d’aquesta anàlisi, Pagès apunta un canvi del gènere profà al religiós poc esperat: la *chanson de danse* esdevingué un dels mitjans d’expressió més volguts per a la pietat cristiana. Segons la seva aportació, els poetes catalans continuaren escrivint *dansas* o *chansons d’amour* al ritme de *dansa* entesa aquesta com a estructura, no com una forma de ritme “ballable”. La xifra de les cançons publicades (trenta-dues dins els cançoners que van del XIV al XV) podria ser triplicada si s’afegeixen els *villancets*, que Pagès considera veritables *dansas* sense tornada. Esmenta el recull imprès el 1573, *Flors d’ enamorats*, que en conté cinquanta-cinc, i afegeix: “Però encara són més els cants que, amb o sense el títol de goigs, van ser compostats del segle XIV als nostres dies, sobre el ritme de la dansa provençal!” (Pagès 1936: 8)⁶⁵.

L’autor especula amb la idea que l’estructura de la *chanson* de dansa trobadoresca és transformada en una forma musical que serveix per a l’expressió de la pietat cristiana. També ho esmenta Felip Munar a “La Passió de Jesucrist i el Cançoner popular” (1997: 164), que considera la rima dels Goigs de Campanet —*ababbccd*, el darrer vers coincideix sempre amb un o dos goigs més— com a “provinent de l’antiga dansa provençal”. Judit Balsach fa també una diferència entre la forma i el contingut,

⁶⁵ “Mais combien plus nombreux encore sont les cantiques qui, avec ou sans le titre de goigs, ont été composés, du XIVe siècle à nos jours, sur le rythme de la dansa provençale!”. En l’original.

argumentant que la forma estròfica dels Goigs prové també de la *dansa provensal*, gènere cultivat pels trobadors, com la *balada* (Balsach 1987: 83-85). Assenyala la diferència esmentada per Pagès pel que fa a la repetició de la tornada: la *balada* intercalava la tornada entre els versos de la cobla, mentre que la *dansa* reprenia al final de cada estrofa alguns o tots els versos de la cobla.

Tot analitzant la “Ballada dels Goytxs de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon” del Llibre Vermell —citada aquí també en l’apartat dedicat als Goigs— Pagès també fa notar un altre aspecte: l’alternança de solistes amb el cor, que repeteix els dos darrers versos. És una de les formes d’interpretar que trobam a enregistraments conservats a Mallorca de la dècada dels anys cinquanta i seixanta, com són el “Deixem lo dol” (Sóller) recollit per Alan Lomax⁶⁶ i les de l’LP de la Fundació Cosme Bauçà. Però que podria ser una conseqüència lògica d’usar els recursos disponibles pels intèrprets, quan es vol donar varietat i color a la interpretació; o marcar una jerarquia dels participants, els que tenen millor veu o pertanyen a un grup concret de participants que fins i tot s’especialitzava en el cant de determinats versets, com és descrit a *Cantadors del Pallars* (Ayats; Costal; Gayete 2010: 46):

El cantador encarregat d’entonar té el privilegi de cantar solament la primera meitat del verset, i tot seguit la resta de cantadors responen a l’uníson amb la segona meitat d’aquest verset. A molts poble cadascun dels salms tenia un entonador diferent, un entonador que gaudia d’una certa “propietat” d’aquell cant, mentre que en d’altres era el cantador principal qui els entonava tots. A partir d’aquí comença l’alternança dels versets entre els dos grups de cantadors.

Ayats (2010: 78) es refereix també a l’alternança entre els cantadors —homes exclusivament, que ell equipara als *cantore* de *a cuncordu* sards— i la resposta per part de tothom. En tot cas, aquesta estructura de “cantadors” o solista i resposta per part de l’altre part del cor o de tothom és una de les formes usades també a Mallorca. Ayats subratlla que aquesta alternança és remarcada en l’estructura melòdica, igual que es reflecteix en la rima literària.

Les aportacions de Pagès esmentades anteriorment, de tota manera, serveixen més aviat per a traçar la història d’unes estructures poètiques que ell relaciona amb

⁶⁶ Veure les referències del seu *Geoarchive* <<http://www.culturalequity.org/lomaxgeo/>> [accés 28-I-2018].

l'evolució posterior dels Goigs, a més de fer palès l'interès per part dels investigadors del primer terç del segle XX —entre els quals ja hem citat Amades— per a vincular poesia i música de tradició oral amb un passat històric sovint mitificat. Però aquest passat, a més, es teixeix des d'èpoques més recents, i així els moviments associatius catòlics dels primer seixanta anys del segle XX lligaren els Goigs amb una antiga identitat catalana, juntament amb les sardanes (Ayats 2008: 71).

Els Goigs presenten una doble vessant: per una banda la referència sempre devota, per l'altra oferien l'oportunitat d'iniciar el moment per a la dansa, l'espai d'intercanvi social més desitjat. En absolut volem dir que les formes que coneixem com a Goigs siguin intrínsecament danses, sinó que en un moment donat poden servir d'excusa musical per a iniciar el marc propici per a les manifestacions d'esbarjo col·lectiu. En realitat, paral·lelament als actes religiosos i àpats col·lectius en família, les festes grans —Pasqua és una d'elles— incloïen l'organització d'activitats de lleure com jocs, curses i, sobretot, el ball, que era clarament el reclam més important per a la gent jove, que hi trobava l'espai de coneixença i intercanvi social (Ayats; Costal; Gayete 2010: 14).

Així i tot, remarcam altre cop que els Goigs no poden ser definits intrínsecament com una estructura musical de dansa. Han estat relacionats des d'antuvi amb la dansa perquè el ball necessitava —més que la música mateixa— d'una excusa per a poder ser iniciat. I aquesta és donada per un esdeveniment musical públic, lligat al calendari religiós, que és aprofitat per fer allò que més ens agrada: relacionar-nos dintre d'un marc compartit, social i obert, més la vivència corporal que la dansa proporciona.

2.2.2. Les cançons de Passió i les cançons de Pasqua.

Existeixen cançons extenses que recullen tot l'argument de la Passió i mort de Jesucrist. Ja s'ha comentat anteriorment el repertori de Cançons de Setmana Santa recollides a l'OCPC. Es poden entendre com a peces musicals narratives llargues, dedicades a relatar la Passió, amb finalitat pietosa i alhora didàctica, d'il·lustració recitada d'escenes del Evangeli. Mossèn Alcover (1956: 43-68) en fa referència, aclarint que “Tota aquesta setmana casi no se'n canten d'altres, i en sentiut pertot: per dins ses cases, p'es carrer, per dins botigues, p'es tais de dones que entrecaven p'es camp o treuen herba d'es sembrat, i solen passar el rosari o es Saltiri, tot fent feina, i llavó prenen per son compte

aqueixes cançons del Bon Jesús, i allà canta qui canta com a rossinyols”. A continuació, en recull varies, entre les que cal destacar la primera, que comença *Cristo suava sant santa / dins l’Hort de Gezemaní / com Judes lo va traïr, / conforme l’aubarà canta*; i el “Relotge de Cristo”, aquesta darrera també recopilada per l’OCPC⁶⁷. Posteriorment a l’apartat “Altres tradicions sobre la Mort i Passió” (Alcover 1956: 69-91) conta una història que formen part de les lletres dels Goigs mallorquins de Pasqua: Malco — Marcos— i la seva orella tallada per Sant Pere.

Felip Munar descriu a “La Passió de Jesucrist i el cançoner popular” (1997) cançons estructurades com si fossin “passos”. En destaca les que van des de l’Oració de l’Hort fins a l’Encontre: Jesús fent oració de genolls a l’hort de Getsemaní, Jesucrist flagel·lat, vestit de rei a la cort d’Herodes i menyspreat; del Crist que carrega la creu; de Jesucrist crucificat i de “nostra Senyora dels set dolors”; el davallament de la creu seguit de la processó del Sant Crist amb els instruments del drama: la creu, els claus, els martells, les tenalles, les faixes, les escales... Munar reproduïx una cançó recollida de Bartomeu Mulet al 1988, de la qual ens interessen els primers mots (1997: 148):

Jesús suava sang santa
fent oració dins l’hort
Judas li prestà la mort
com diu l’oració santa.

També hi ha en aquest text una referència posterior a les Tres Maries (1997: 150). Comparem aquests versos amb els següents:

Dins l’hort d’Ezemaní aigo i sang va suar
només de considerar lo que havia de patir...
Deixem lo dol, cantem amb alegria
anirem a dar les Pasques a Maria

Són els primers d’una cançó de Panades recollida a l’OCPC a Sencelles. És la titulada “Dins l’hort d’Ezemaní” (C-24, pàg. 486-488, DGCPAC), cançó amb els versos *Deixem lo dol, deixem lo dol*, comuns a moltes variants de Mallorca i Menorca. Per tant es pot observar com les cançons de Setmana Santa —citades per Alcover i recollides també per l’OCPC— presenten versos de temàtica semblant.

L’altra variant de Sencelles és més extensa, clarament en forma de Goigs. Aquesta fou recollida el 1924 per Baltasar Samper (C-25, pàg. 106-113, DGCPAC) i està

⁶⁷ Vegeu Annex I, a les taules poden ser trobades aquestes Cançons de Setmana Santa que vam considerar oportú també citar.

estructurada en cinc seccions, és la que més s'assembla estructuralment als Goigs de Campanet —de totes les recollides a Mallorca—, salvant petites diferències literàries i musicals. Una breu descripció de les seves seccions ajuda a entendre els materials que conformen part dels Goigs de Pasqua mallorquins:

— La secció I comença *Sant Josep té un ramet / no sé de quala mateta / per agranà sa coveta / per neixé el bon Jesuset*.

— La secció II comença alegrement: *Que las tenga amb alegria / aquestes Pasqües del Senyó*.

— La secció III comença amb Marcos ingrati i dolent, fent referència a l'episodi de Sant Pere quan talla l'orella dins l'hort de l'Etzemaní.

— La secció IV és encapçalada: *Dins l'hort de l'Etzemenaní / sang i aigo va suar / només de considerar/ lo que havia de sofrir*. La lletra és la mateixa de la carpeta C-24 esmentada abans, però la tonada és diferent, prova que lletres i músiques estaven sotmeses a procediments de contrafactum.

— La secció V comença *Els pelegrins com los àngels digueren com els seus uis veren quan prenia el vol*. La lletra recollida a continuació és més extensa i afegeix una referència clara a la Resurrecció, l'Ascensió és el títol de la part V. S'observa aquí una composició llarga, formada de diferents seccions, la darrera de les quals conserva la tornada *deixeu lo rol* (variant de *deixem lo dol*).

Cal remarcar com aquesta variant de Sencelles recull la tradició més antiga dels Goigs relacionats amb la Mare de Déu: referències al naixement i l'alegria d'aquest fet; la Passió i la Resurrecció, i l'Ascensió finalment.

Aquests Goigs i els *Deixem lo dol* d'estructures més llargues, formades per diferents composicions o blocs temàtics, tenen dues característiques comunes: “escenes” semblants i les referències als set Goigs de la Verge. Els diferents personatges que apareixen donarien, arribat el cas, per a una representació dramàtica: Jesucrist, Sant Pere, Malco o Marco segons algunes variants, les tres Maries, i la Verge.

La comparació entre variants recollides a diferents indrets i aquests Goigs més llargs fan pensar que, en línies generals, les cançons s'han anat escurçant. Fins i tot comparant les dues variants de Sencelles esmentades, es pot comprovar com la de la C-

24 és molt més breu que la de la C-25. Una hipòtesi per a explicar aquesta minva de text és que, passat el temps, el poble va anar cantant les estrofes que eren més significatives o bé les que eren recordades millor, escapçant d'aquesta manera les composicions més àmplies.

Els Goigs de Campanet recullen, com els de Sencelles, una part dedicada també a les Tres Maries. La lletra coincideix en les dues primeres estrofes amb una variant recollida per Samper en un lloc no especificat.

Goigs de Campanet	Goigs de procedència indeterminada
(Diversos autors 1989: 4-10),	(C-217 pàg. 247 DGCPAC)
Ses tres Maries anaren	Ses Tres Maries anaren
el cos de Crist a buscar	el cos de Cristo a cercar
i pes camí consultaren	i pes camí consultaren
sa pedra poder alçar.	de sa preda anar a alçar.
Sa sepultura oberta	Sa preda anaren a alçar i
i un àngel li han trobat	un àngel hei han trobat
I n'han duit per nova certa:	mos ha duita nova certa
“Jesús ha ressuscitat”.	que Déu a Resusscitat.
Jesús ha ressuscitat	-----
I tots mos n'hem d'alegrar.	Sant Xorrià i Sant Marià
Ara tendrem llibertat	se passetja amb les pades
I el cel, si hi volem anar.	per tomar los forns
Allà alcançarem victòria.	que no hi couen panades,
Anem, anem lo cor meu,	Sant Xorrià i Sant Marià
Anem, anem a la Glòria	

Als "Goigs de procedència indeterminada" es presenten primerament els versos de Campanet, per després canviar als versos del Deixem lo dol —el vers *deixem lo dol* és canviat per *Sant Xorrià i Sant Marià*—, en una mena d'adaptació local que sorgeix adés i ara en aquest repertori. També es troba *deixem lo rol*, com hem vist.

Podem així detectar, dintre d'aquest repertori, l'existència de versos de temàtica semblant —l'hort de l'Etzemaní, les Tres Maries—, canvis en el nombre de versos —més o menys extensos— i el procediment de contrafactum —diferents lletres lligades a una mateixa melodia. Els *goigs* i cançons amb el títol de *deixem lo dol* mantenen una relació clara, car aquesta tornada sembla ser la pròpia dels Goigs de Pasqua mallorquins i menorquins. En el cas de les cançons titulades Panades o Sales, a vegades hi és present i a vegades no —ens referim aquí als enunciats recollits als diferents cançoners.

Es pot considerar, doncs, que donada la seva extensió, les cançons que contenen la tornada del Deixem lo dol són les que recullen la tradició dels Goigs extensos i narratius, amb una part més viva i moguda —el Deixem lo dol. S'ha de recordar que en l'apartat descriptiu dels Goigs al capítol 1 es fa referència a una diferenciació entre *gotjaires* i els *caramellaires* a la Catalunya Central. Els primers eren els que recitaven estrictament els Goigs, mentre que els segons es dedicaven a cançons de caràcter profà amb lletres sovint improvisades⁶⁸.

Aquest darrer repertori de caràcter més profà, més lleuger, amb al·lusions a menjar, noies, beure, obsequis, regals, àpats comuns i ball és el que ha quedat més lligat als Salers i Quintos de la Mallorca actual, a les anomenades cançons de Sales i de cantar Panades de manera general. Aquestes referències de caire gastronòmic, socials i festives presenten trets comuns entre les diferents poblacions, entre les variants del passat i del present que són cantades en la majoria de pobles en l'actualitat. Les característiques comunes són:

- Preponderància de versos d'art menor, de set síl·labes i rima *abba* o *abab*, usats per l'art de la glosa mallorquina. Les cobles són de quatre versos, ocasionalment apareixen dos o tres versos més que allarguen la cobla repetint-la. Aquest tipus de cançó és la més abundant, i és l'estructura sobre la qual es poden

⁶⁸ "En termes generals trobem, doncs, que les caramelles, per l'altra muntanya, consisteixen en el cant dels goigs, que tendeix a barrejar-se amb corrandes profanes, les quals arriben a les terres baixes, perden totalment el sentit religiós i es converteixen en cantarelles de sentit profà." (Amades 1982: 846-47)

improvisar les lletres —glosar—, tal com es devia fer un temps. Avui dia⁶⁹, les gloses són preparades amb anterioritat, no deixa de ser una improvisació “controlada” en el temps i sobre els aspectes formals.

— Estructuralment, si es canta tot el repertori de gloses —cosa que avui quasi mai es fa—, es distingeixen les cobles *d'entrada*, les de *demanar*, la *resposta* — la prevista quan donen, la prevista quan no donen—, el *comiat* i el *convit al ball*, tal com es pot veure en el full de la figura 2 editat a Calonge al 2008. Un informant de Son Macià també descrigué aquesta estructura⁷⁰, aclarint que avui dia no se sol cantar tot.

— Les lletres presenten molta semblança d'una localitat a l'altra, i es mantenen lligams amb les estrofes conservades de finals del XIX i principi del XX (Munar 1997: 166-170). Vegem alguns exemples:

A n'aquesta casa honrada
a hi comença a sortir fum
ell deuen encendre es llum
per donar-nos sa panada.
(Munar 1997: 169).

⁶⁹ I també temps enrere, els procediments dels glosadors tampoc han canviat massa. A la Pasqua del 2018, els Salers de Felanitx encarregaren les gloses al glosador Miquel Servera.

⁷⁰ Estructura que, per altra banda, hem vist descrita als cants de la comarca d'Osona. Ayats, Roviró i Roviró escriuen: “Començaven amb corrandes de salutació (com la primera que presentem), de lloança a l'amo i a la mestressa de la casa (com la quarta) per seguir amb les dedicades a les noies (com la segona, la cinquena i la sisena) i acabar demanant l'acapte (com la tercera). Si no els donaven res, començaven les corrandes satíriques o malintencionades (com la setena). S'expliquen casos de corrandistes que havien arribat a cantar-ne més de tres-centes sense parar! Un dels moments més esperats era quan es trobaven dos corrandistes i s'encaraven cantant, però també eren molt celebrades les corrandes que feien un repàs irònic als fets del poble, com les corrandes que presentem a Folguerolles” (Ayats; Roviró, I; Roviró, X. 1996: fitxa 17). Quan diu “presentar” se refereixen al disc que acompanyava aquestes notes. Podem veure aquí la semblança amb les gloses improvisades i també l'estructura general de les corrandes/Sales a Mallorca.

SALES '08		SALES '08			
E N T R A D A	Madona, sa vostra filla jo l'he vista demantí m'ha dit que vengués aquí que panades menjaria	En aquesta casa horada ja hi comença a sortir fum: ja deuen encendre es llum per donar-mos sa panada.	E N T R A D A	Madona, sa vostra filla jo l'he vista demantí m'ha dit que vengués aquí que panades menjaria	En aquesta casa horada ja hi comença a sortir fum: ja deuen encendre es llum per donar-mos sa panada.
D E M A N A	Demanam baix d'es portal llicència en es qui governa es qui canta a casa externa no sap si fa bé o mal.	Pasqua ja s'és entregat en bon dia dematí qui té panades i vi que en menj que no fa pecat	D E M A N A	Demanam baix d'es portal llicència en es qui governa es qui canta a casa externa no sap si fa bé o mal.	Pasqua ja s'és entregat en bon dia dematí qui té panades i vi que en menj que no fa pecat
D E M A N A	Déu mos don bones saluts madona, aquesta diada: ala, si ens dau sa panada d'es comú de tres almuds.	Sa panada és lo que importa madona pels cantadors: si la teniu, daula-mos o això serà honra vostra.	D E M A N A	Déu mos don bones saluts madona, aquesta diada: ala, siens dau sa panada d'es comú de tres almuds.	Sa panada és lo que importa madona, pels cantadors: si la teniu, daula-mos o això serà honra vostra.
M A D O N E T A	Madoneta, madoneta per sa panada venim daula-mos carregadeta de tallades i saim.	Sa panada que mostram és sa mida que volem: que l'any qui ve, en tornar, a ca vostra l'hi trobem.	M A D O N E T A	Madoneta, madoneta per sa panada venim daula-mos carregadeta de tallades i saim.	Sa panada que mostram és sa mida que volem: que l'any qui ve, en tornar, a ca vostra l'hi trobem.
N O D O N E N	Si enguany no heu fetes panades] ni tampoc cap robiol donau-mos un ull de col farem sopes escaldades.	Si no mos dau sa panada d'es xot que vàreu matar tornarà ressucitar i vos matarà a sucades	N O D O N E N	Si enguany no heu fetes panades] ni tampoc cap robiol donau-mos un ull de col farem sopes escaldades.	Si no mos dau sa panada d'es xot que vàreu matar tornarà ressucitar i vos matarà a sucades
A G R A I M E N T	Noltras som quatre salers que cantam per sa panada vos desitjam bona anyada a casa i es sementers.	I a sa vinya sa cendrada que Déu no la permetés i en esser en es cub vos fes a dobla per carretada.	A G R A I M E N T	Noltras som quatre salers que cantam per sa panada vos desitjam bona anyada a casa i es sementers.	I a sa vinya sa cendrada que Déu no la permetés i en esser en es cup vos fes a dobla per carretada.
P R E G A	Preg a Déu que vos vengués de blat una bona anyada, d'ordi, xeixa i civada barcella per garba fés.	I si mos heu dat panada que ompligueu tots els graners o no faci cap boirada en estar en flor els cirerers.	P R E G A	Preg a Déu que vos vengués de blat una bona anyada, d'ordi, xeixa i civada barcella per garba fés.	I si mos heu dat panada que ompligueu tots els graners o no faci cap boirada en estar en flor els cirerers.
G A R R O V E R S	Garroves pels garrovers una cosa mai pensada que en pegar-los espolsada sa terra se cobrigués.		G A R R O V E R S	Garroves pels garrovers una cosa mai pensada que en pegar-los espolsada sa terra se cobrigués.	
A D É U	Aquesta ja és sa darrera per avui no en cantam pus: adios, flor de murtera, careta de bon Jesús.	Que molts d'anys amb alegria ses sales poguem cantar, l'any que ve poguem tornar sa mateixa companyia	A D É U	Aquesta ja és sa darrera per avui no en cantam pus: adios, flor de murtera, careta de bon Jesús.	Que molts d'anys am alegria ses sales poguem cantar, l'any que ve poguem tornar sa mateixa companyia
C O N V I D A R	Si teniu filles seran en es ball ben arribades, que venguin totes plegades que no s'en panediran.	Davant l'Àngel se farà enmig de sa plaça un ball, tant si es jove com si es jai ninguns hi heu de faltar	C O N V I D A R	Si teniu filles seran en ses ball ben arribades, que venguin totes plegades que no s'en panediran.	Davant l'Àngel se farà enmig de sa plaça un ball, tant si es jove com si es jai ninguns hi heu de faltar
M A D O N A	Madona que no hi vendreu amb sa filla ben mudada? p'es ball a sa bançalada una cadira hi tendreu.		M A D O N A	Madona que no hi vendreu amb sa filla ben mudada? p'es ball a sa bançalada una cadira hi tendreu.	

Figura 2.2. Sales de Calonge 2008, estructurades segons la interacció entre intèrprets i públic: entrada, demanam, no donen, agraiment, adéu, convidar al ball. Font: Salers de Calonge.

2.2.3. El text de les Caramelles d'Eivissa

Les referències als Goigs de la Verge i l'estructura dels textos com a petites escenes literàries de caire dramàtic documenten l'antiguitat d'aquest repertori i les connexions que existeixen entre les diferents Illes; fins i tot una anàlisi superficial dels textos ja

deixen entreveure la semblança entre les Caramelles d'Eivissa i els Goigs més llargs de Mallorca, però també amb altres documents medievals.

En un article inèdit de Jaume Escandell, “Un nou document per a l'estudi de les Caramelles de Nadal de les Pitiüses”. El Ms. 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya” (2016),. exposa la semblança entre les Caramelles de Nadal d'Eivissa i aquest document medieval:

D'aquest document, format per gairebé dos-cents folis i amb una cronologia que abraça els segles XV, XVI i XVI, interessen de manera especial Los set goyts, copiats presumiblement durant el segle XV, que evidencien una vinculació inqüestionable amb les caramelles de Nadal de les Pitiüses. No es tracta d'un material inèdit, ja que va ser publicat per primera vegada l'any 1936, però el cert és que, tot i la seua rellevància, cap investigador l'havia tengut en compte fins al moment a l'hora d'abordar l'estudi dels cants de tradició oral d'Eivissa i Formentera (Escandell, 2016).

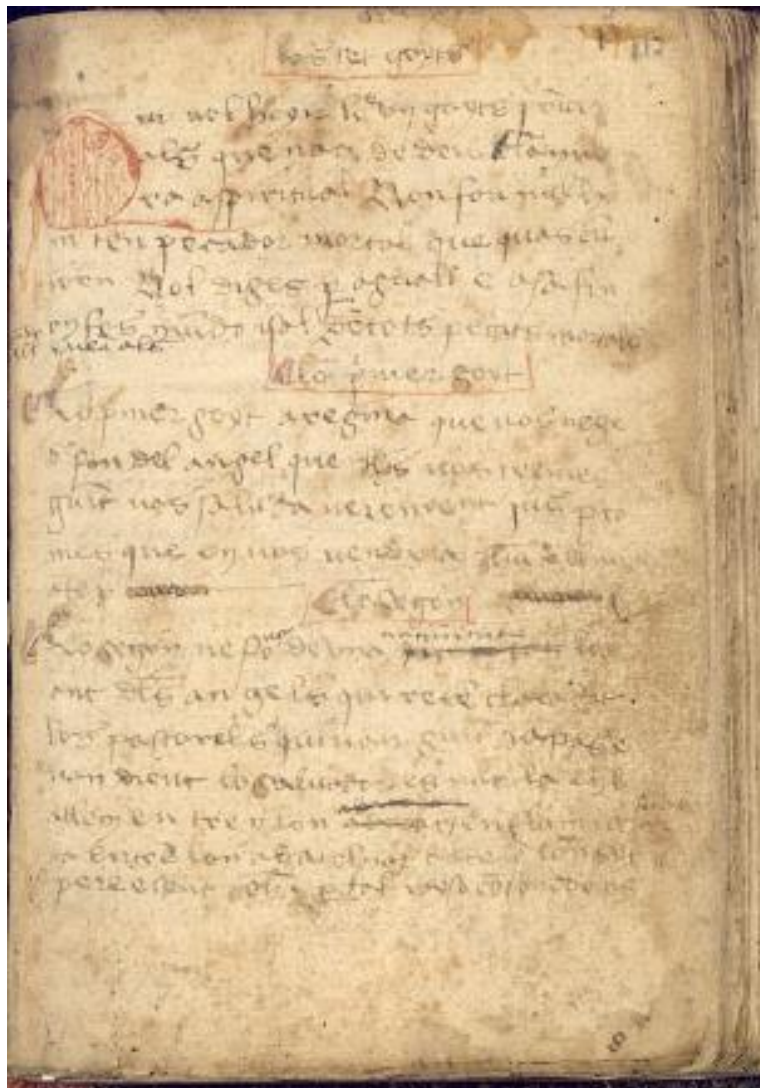


Figura 2.3. Fotografia del manuscrit 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Font: Jaume Escandell (2016).

Escandell fa una distinció entre les diferents parts de les Caramelles, que recorda les diferents seccions esmentades ja a l'apartat anterior: el Deixem lo dol (o Goigs) i parts de cançó de caràcter més popular.

Les caramelles de Nadal s'estructuren en tres parts: els gojos de Maria –o caramelles pròpiament dites–, els gojos i l'ofèriment. Els texts de les dues últimes, que funcionen a base de mots de 7 + 7 síl·labes –a l'igual que les cançons–, solien ser diferents per a cada esquadra i l'autoria generalment era ben coneguda, especialment en el cas dels gojos: es tractava de composicions relativament contemporànies als caramellers que les cantaven, fet que permetia recordar qui les havia compost. Per tant, els texts que ens han arribat els hem de situar cronològicament, la majoria d'ells, durant la primera meitat del segle XX o fins i tot més tardans, com és el cas dels gojos que va elaborar el formenterer Josep Torres Costa “Pep Simon” a la dècada de 1960 quan l'esquadra formada per ell mateix, Jaume Roig i Vicent Mayans “Vicent des Ferrer” tornaren a recuperar les caramelles de Nadal a Formentera (Ferrer Juan 2007: 20). Però la primera part de les caramelles, els gojos de Maria, constitueixen un cas ben diferent. D'entrada, es tracta d'un text estès per igual arreu d'Eivissa i Formentera. No només a l'actualitat les esquadres actuals canten els mateixos gojos de Maria –amb les petites variacions pròpies de la transmissió oral–, sinó que en la dècada de 1920 això ja succeïa, tal com es desprèn del diari de camp i les notacions realitzades per Baltasar Samper l'any 1928 durant la seua missió per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Escandell, 2016).

El Ms. 854 de la BNC —datat cap a finals del segle XV— és comparat amb les Caramelles de Nadal i el Ms. de l'Arxiu Capitular de Girona, del segle XIV. El resultat de la taula comparativa que elabora Escandell és el següent

	Set goigs terrenals de Maria ms. 91 ACG	<i>Los set goyts</i> ms. 854 BNC	Gojos de Maria Caramelles de Nadal Pitüses
Cobla I	Anunciació	Anunciació	Anunciació
Cobla II	Naixement de Crist	Naixement de Crist	Naixement de Crist
Cobla III	Adoració dels reis	Adoració dels reis	Adoració dels reis
Cobla IV	Resurrecció	Resurrecció	Resurrecció
Cobla V	Ascensió de Crist	Davallada de l'Esperit Sant	Ascensió de Crist
Cobla VI	Davallada de l'Esperit Sant	Assumpció de Maria	Davallada de l'Esperit Sant
Cobla VII	Assumpció de Maria	Ascensió de Crist	Assumpció de Maria

Figura 2.4. Taula comparativa. Font: Escandell (2016)

Escandell esmenta, a continuació, que ja Serra i Baldó havia advertit aquesta semblança en la primera publicació dels Goigs del Ms. 864, fent notar amb una mica de menyspreu que segurament es tracta d'un primitiu text regularment versificat molt malmès per la tradició oral (Serra 1936: 372-374). Per l'estructura de les cobles, veiem que els Goigs se cenyien essencialment a l'argument al voltant dels Goigs de Maria —tant a Nadal

com a Pasqua. La lletra està connectada també amb els Set Gotxs del Llibre Vermell de Montserrat, que enumeren bona part d'aquests fragments relatius a la Verge:

I Los set gotxs recomptarem et devotament xantant
humilment saludarem la dolça verge Maria.
Ave Maria gracia plena Dominus tecum Virgo serena.

II Verge fos anans del part pura e sans falliment
en lo part e prés lo part sens negun corrupiment.
Lo Fill de Déus Verge pia de vós nasque verament.

III Verge tres reys d'Orient cavalcant amb gran corage
al l'estrella precedent vengren al vostré bitage.
Offerint vos de gradatge Aur et mirre et encenç.

IV Verge estant dolorosa per la mort del Fill molt car
romangues tota joyosa can lo vis resuscitar.
A vos madre piadosa prima se volch demostrar.

V Verge lo quint alegratge que'n agues del fill molt car
estant al munt d'olivatge Al cell l'on vehes puyar.
On aurem tots alegratge Si per nos vos plau pregar.

VI Verge quan foren complitz los dies de pentecosta
Ab vos eren aunits los apostols et de costa.
Sobre tots sens nuylla costa devallà l'espirit sant.

VII Verge'l derrer alegratge que'n agues en aquest mon
vostre Fill ab coratge vos munta al cel pregon.
On sots tots temps coronada regina perpetual.

Figura 2.5. Lletra de los Set Gotxs del Llibre Vermell de Montserrat. Font: elaboració pròpia.

Malgrat que les Caramelles cantades per Pasqua són menys presents, comencen a sorgir iniciatives per a la seva pervivència, així el 2017 la Colla de can Bonet, de Sant Antoni de Portmany, publica en línia una petita recerca⁷¹ que ofereix una revisió dels textos d'aquest repertori de Pasqua.

⁷¹ Pot ser consultada en línia a <<http://collacanbonet.cat/caramelles-de-pasqua/>> en una entrada del 10 d'abril del 2017 [accés 28-IV-2018]. És significativa aquesta entrada després de temps sense referències a les Caramelles de Pasqua (Bonet 2017).

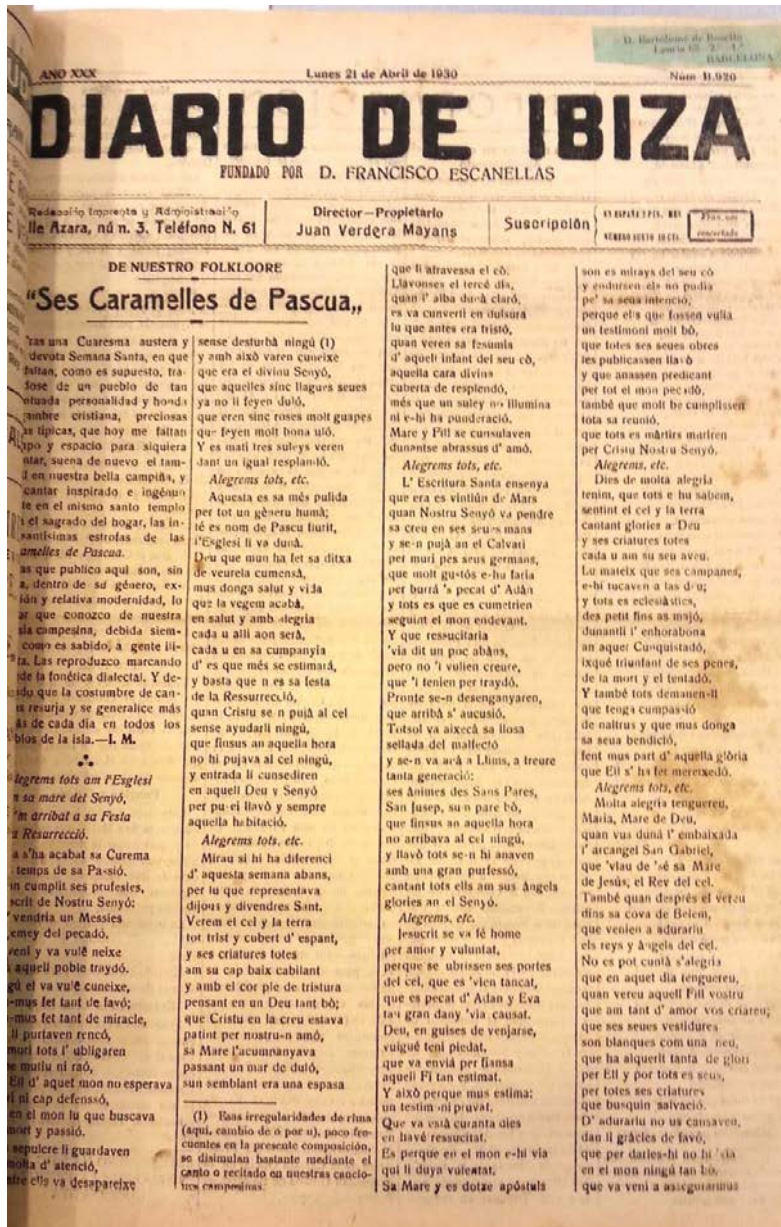


Figura 2.6. Text inicial de les Caramelles de Pasqua. Font: sa Colla de can Bonet. Publicat en línia reproduint els articles del *Diario de Ibiza* 21 i 23 d'abril de 1930. Vegeu n. 71.

El text de les Caramelles de Pasqua eivissenques semblen centrar-se en els detalls de la història de la Resurrecció viscuda també per les tres Maries i la Mare de Déu. Són textos que de manera clara intenten explicar didàcticament les escenes de Passió i Resurrecció, textos susceptibles de ser interpretats recitant o cantant. Els versos de repetició, aquí, no són el *deixem lo dol* sinó *Alegrem tots*, mots també que criden a l'alegria compartida. Més que elogiar els Set Goigs de la Verge, descriuen les escenes de Resurrecció i els personatges presents, amb especial esment a les Tres Maries. El

vinde entre les Caramelles de Nadal i la cantada de Pasqua no és exclusiu de les Pitiüses, Ayats (2008: 61) fa referència com a Reus, a mitjan segle XIX encara quedava consciència de la tradició nadalenca, però la cantada es continuava fent a moltes poblacions com Igualada, Sant Feliu de Llobregat o Sarrià, i fins i tot notícia d'una cantada a Vic la nit de Cap d'Any. Efectivament, les Caramelles es feien antigament la vigília de Pasqua i també la de Nadal.

2.2.4. Menorca, el Deixem lo dol i la relació amb els Goigs mallorquins

A les altres illes, Mallorca i Menorca, hi ha una evident connexió entre la lletra del Deixem lo dol menorquí, recollida per Mercadal (1979: 72-73); els Goigs de Campanet⁷² (Diversos autors 1989) i les Fromajadas de Saint Augustine (Rasico 1983) mantingudes fins a la dècada dels cinquanta als EUA. Ja s'ha comentat la coincidència de versos a la cançó de les tres Maries, veiem aquí la taula comparativa de totes les cobles del Deixem lo dol menorquí, les Fromajadas de Saint Augustine i Els set Goigs de Campanet:

DEIXEM LO DOL Menorca	FROMAJADAS Saint Augustine	ELS SET GOIGS (DEIXEM LO DOL) Campanet
<i>COR</i> Deixem lo dol, cantarem amb alegria, anirem a donar lo Sant Pasqua a Maria a Maria		<i>Introducció.</i> Ha vengut el beneït dia i tots mon n'hem d'alegrar. llicència vull demanar per tots los set goigs cantar, en que podré alabar Sant Josep i Maria,

⁷² Antoni Riera Estarelles recull una altra variant de la lletra a Campanet, publicada a Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca (1988: 192-195). Difereix el goig cinquè, que Riera recull pràcticament igual que el de Menorca: Amb gran majestat,/ Jesús al cel pujava/ i tot espantat/ lo seu poble restava/ i l'interrogava /un àngel, molt urgent:/ —Qui és aquet –ninet-/ que puja amb gran estol? / Deixem lo dol....

		<p>son Fill i el tercer dia que volgué ressuscitar. Per posar bons fonaments, si agradau tots a Maria, digueu tots: “·Alabat sia el Santíssim Sagrament”. si sa madona és contenta que noltros cantem aquí, ha de respondre i dir: “Sia alabat per a sempre”: <i>Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol</i></p>
<p><i>COBLA 1</i> Oh! Sant Gabriel quan us portà l’ambaixada d’aquell Déu del Cel de qui n’estàveu prenyada i humiliada dient: Vatzm’ aquí serventa i de Déu contenta Per fer lo que ell vol Deixem lo dol...</p>	<p><i>1.</i> San Gabriel qui portaba la ambasciada, des nostro Rey del cel, estaran vos Prenada ya omiliada tu ovavais aquí serventa fra del Deo contenta para fa lo que el vol. us Gois: dicirem la dol cantarem aub alagria y n’arem a da las Pascuas a Maria O Maria.</p>	<p><i>2. L’Anunciació</i> Sant Gabriel portava l’ambaixada Reina del cel quedava coronada. “Humiliada, ves-me’t aquí sirventa”. Mare de Déu contesta: “la glòria que Déu vol” <i>Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol</i></p>
<p><i>Cobla 2</i> A mitjanit pariguéreu vos, Regina, el Déu infinit</p>	<p><i>2.</i> Y a milla nit, pariguero vos regina a un Deo infinite</p>	<p><i>3. El Naixement</i> A mitjanit paria la Regina Déu infinit</p>

<p>que nasqué dins l'establina i a migdia los àngels van cantant pau abundant a la glòria d'un Déu sol. Deixem lo dol...</p>	<p>dentra una Establina y a milla dia que los angeles van cantant pan y abondat de la glora i de Deo sol. Dicirem la dol</p>	<p>és dins una establia. Gran milloria, els àngels van cantant. Mare de Déu fundant la glòria que Déu vol <i>Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol</i></p>
<p><i>Cobla 3.</i> Quan d'Orient els tres Reis l'estrella veren, Déu Omnipotent, per adorar-lo vingueren, un present li feren de mirra, encens i or al beneit Senyor bé el coneix qualsevol Deixem lo dol....</p>	<p>Cuant de urient lus tres Reyes la strella veran Deo omnipotent adora la vingaràn un present le feren de milt cucens i or a la bennit seno que conesce cuai se vei. Dicirem lo dol....</p>	<p><i>4. L'adoració dels Reis</i> Reis d'Orient de lluny estrella veren. A Déu omnipotent a adorar-lo vengueren, i present li feren de mirra, encens i or. Viva lo Senyor! Se'n puja un gran estol. <i>Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol</i></p>
<p><i>Cobla 4</i> Lo tercer jorn que Jesús ressuscità, per propi valor de la mort triomfà, als Llims baixà per lliurà'ns de lucifer amb lo seu poder que demostrà esser Ell sol. Deixem lo dol...</p>	<p><i>3. (Aquesta no correspon)</i> Y a Libalem alla la terra Santa us nat Jesus aub alegria tanta infant petit que tot lu mon salavaria y ningu y bastois na mes un Deo tot sol Dicirem la dol, etc.</p>	<p><i>6. La Resurrecció de Jesucrist.</i> En el tercer Jesús ressuscità, homo i Déu en el cel se'n pujà I davallà per treure Lluçifer. Viva lo Senyor! se'n pujà un gran estol <i>Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol</i></p>

<p><i>Cobla 5</i></p> <p>Gran Majestat</p> <p>Jesús al Cel se'n pujava</p> <p>I tot espantat</p> <p>lo seu poble restava,</p> <p>interrogava</p> <p>per un àngel molt urgent</p> <p>Qui és aquest –dient-</p> <p>que se puja amb gran estol?</p> <p>Deixem lo dol...</p>		<p><i>5. Pentecostès (versió Damià Ferrà-Ponç)*</i></p> <p>Foc foquejat,</p> <p>ses faves ja se'n venen,</p> <p>bona vida tenen</p> <p>per qui menjar les vol.</p> <p>Foc foquejat,</p> <p>per complir lo promès,</p> <p>l'Esperit Sant</p> <p>en el Cel ha permès</p> <p>gran foc encès.</p> <p>encenen los coratges,</p> <p>los mals llenguatges</p> <p>inculpen tot quan vol.</p> <p><i>*Es correspon també amb la següent cobla</i></p>
<p><i>Cobla 6</i></p> <p>Tot flamejant</p> <p>per complir lo promès</p> <p>lo Esperit Sant</p> <p>davallà al Sant Congrés</p> <p>gran foc encès</p> <p>qui crema llur coratge</p> <p>inflama llur llenguatge</p> <p>cascun parla el que vol.</p> <p>Deixem lo dol...</p>		<p><i>5. Pentecostès (Versió Miquel Vives)</i></p> <p>Foc foquejat</p> <p>per complir lo promès,</p> <p>l'Esperit Sant</p> <p>en el Cel ha permès</p> <p>gran foc encès.</p> <p>encenen los coratges,</p> <p>los mals llenguatges</p> <p>inculpen tot quan vol.</p>
<p><i>Cobla 7</i></p> <p>quan traspasà</p> <p>d'aquest món nostra Senyora,</p> <p>al cel pujà</p>	<p>Aquesta casa empedrada</p> <p>empedrada de quatre vents;</p> <p>sun amo de aquesta casa</p>	<p><i>7. La glòria de Maria</i></p> <p>Quan n'és posat</p> <p>Damun Nostra Senyora,</p> <p>I se'n pujà</p>

son fii a la mateixa hora, emperadora del cel sou elegida son rosa florida més resplendent que el sol. Deixem lo dol....	us amo de complement.	son Fill en aquella hora, l'Emperadora del Cel quedà elegida. rosa florida més resplendent que el sol. Interludi Instrumental amb la tonada del Deixem lo dol
---	-----------------------	---

Figura 2.7. Taula comparativa del text entre els Goigs de Menorca, Saint Augustine i Campanet. Font: elaboració pròpia.

S'han canviat l'ordre de les cobles, numerades segons els documents originals, però que situam aquí a la mateixa fila per la correspondència entre les lletres. No deixa de donar un toc d'humor la lletra conservada a Amèrica, ja que és obvi que estam davant una pura transmissió oral; veritablement el que en resulta és una transcripció fonètica. Tot el material sembla estar connectat, sobretot, per la rima —apart òbviament de la importància del contingut.

Seguint el format de taula comparativa d'Escandell (figura 2.4), podem relacionar aquests textos que mostren els següents resultats —el número correspon a l'ordre que segueixen en cadascun dels textos—:

Deixem lo dol Menorca	Fromajadas Saint Augustine	Goigs de Campanet.
COR. Introducció		Introducció
Anunciació (1)	Anunciació (1)	Anunciació (2)
Naixement (2)	Naixement (2)	Naixement (3)
Adoració dels Reis (3)	Adoració dels Reis (3)	Adoració dels Reis (4)
Resurrecció (4)	Terra Santa	Resurrecció (6)
Ascensió (5)		Davallada de l'Esperit (5-I)
Davallada de l'Esperit Sant (6)		Davallada de l'Esperit (5-II)
Assumció (7)	Aquesta casa empedrada...	Assumció (7)

Figura 2.8. Taula comparativa del contingut entre els Goigs de Menorca, Saint Augustine i Campanet. Font: elaboració pròpia.

La comparació entre les tres variants d'aquesta taula permet veure la connexió dels textos i del material literari que també es corresponen amb la figura 2.4 d'Escandell. El resultat mostra un repertori que lliga els Goigs de Girona, el Ms. 854, les Caramelles de Nadal de les Pitiüses, el Deixem lo dol menorquí modern, les Fromajadas procedents del XVII i els Goigs de Campanet. Solament s'observen diferències en l'ordre de les cobles.

2.3. Les lletres: els cançoners literaris

El Cançoner Popular de Mallorca, recollit pel pare Rafel Ginard Bauçà, és un tresor lingüístic. Publicat en quatre volums per l'editorial Moll (1966), ha estat un referent en els estudis de la poesia popular.

El gran inconvenient d'aquesta magna obra, no obstant, és la manca de referències musicals. Permet ubicar clarament cançons i variants geogràficament, permet estudiar rimes i estructures lingüístiques, però falta la música per acabar de ser un document aclaridor sobre els textos que conté.

Així i tot, les seves aportacions permeten investigar sobre la vessant literària i ajuden a classificar el repertori del cançoner popular aportant les diferències entre les localitats. Dins les cançons religioses hi situa dues categories, segons la introducció de Francesc de B. Moll pel que fa a les cançons de cicle pasqual (Ginard 1966: III, XIX-XXVIII): les que tenen caràcter de Goigs i de felicitació a la Verge Maria (665-674) i els que tenen el to petitori, de capta de llepolies o Panades (675-816).

Un fet rellevant és l'anotació d'un Deixem lo dol a Manacor, del qual esmenta que falten els Goigs 5 i 6 (Ginard 1966: III, XXVII i pàg 258). És l'única mostra del Deixem lo dol relacionat amb aquesta població, i conté els versos principals dels Goigs de Menorca i Campanet, els apartats descrits a les taules anteriors:

— Anunciació: “De Sant Gabriel...”

— Naixement: “A mitjanit...”

- Adoració dels Reis: “Quan de l’Orient...”
- Resurrecció: ”Quan l’Hortolà anà a la Magdalena”
- Acensió: “Quan va traspasar del món la Senyoria...”
- “Vostros goigs havem cantat, Regina celestial”

Aquest Deixem lo dol concret és un misteri, ja que tots els altres documents i els informants no recorden aquests Goigs propis de Manacor, però sí que esmenten cançons de Panades (C-49, pàg. 359-362, DGCPAC). Es pot considerar una altra mostra documental —com el cas de la possessió de la Llapassa a Lluçmajor— de com el doble repertori dels Goigs i les cançons de Panades de caire més festiu coexistien en un mateix indret. De la mateixa manera, informants del poble de Sant Jordi també esmentaren que, en aquesta població, es cantava abans del 1936 un Deixem lo dol i després solament quedaren les cançons dels Quintos, les que són encara ara cantades.

Per les diferents informacions provinents de testimonis orals més les provinents dels cançoners, s’entreveu que els Goigs foren àmpliament coneguts a les Illes. El Deixem lo dol de Manacor, la primera cançó citada en aquest apartat, presenta les cobles que recorden els Goigs més llargs analitzats anteriorment:

Dins la sepultura oberta
un àngel hi hem trobat;
mos ha dit per cosa certa
que Déu ha ressuscitat
amb molt de goig i alegria;
hem vist la Verge Maria
que anava al seu costat. *Mana*
(Ginard 1970: III, 258)

De tota manera, el repertori més semblant (els temes es repeteixen, de manera més o menys enginyosa) és el que Ginard classifica com a “Panades” (Ginard 1970: III, 259):

En aqueixa casa honrada
ja hi comença a sortir fum;
ja deuen encendre es llum
per donar-mos sa panada *Felanitx*

Grosses les mos heu de dar,
de taiades atapides;
i, si no són beneïdes,
noltros menam s’escolà *Algaida*

D'aquesta manera, Ginard recull tota una sèrie de gloses que encaixen dintre d'aquestes cançons més profanes i de festeig, d'alegria. La mètrica —heptasil·labs— i la rima segueixen les estructures comentades abans : *abba* o bé *abab*.

També es poden trobar cançoners literaris semblants, sense anotacions musicals, com el recollit per Joan Mòjer i classificat per Sebastià Cardell on recull gloses catalogades com de Pasqua florida, Panades. Allà se pot observar que les citacions al Santíssim Sagrament són un vers comú a molts d'indrets:

Alabem primerament
a Jesús, fill de maria diguent tots:
“Alabat sia el Santíssim Sagrament”.
(Cardell 2000: 135-136).

I la ironia, present sempre quan es tracta de valorar les aportacions, més o menys abundants, de cada casa.

Jo som en Toni Lleó,
s'homo o d'aquella ratada,
i no vull donar panada
enguany a cap cantador.
(Cardell 2000: 135-136).

Aquests cançoners sense música anotada serveixen per a analitzar la rima, el nombre de versos, el vocabulari i la temàtica. És una vertadera llàstima que molts d'ells no comptin amb les dades referides a la interpretació musical.

No hem d'oblidar també les edicions fetes a cada població, cada Pasqua, contenint les actualitzacions o la selecció de gloses d'anys anteriors per a ser interpretades en cada ocasió concreta. Es pot concloure que les cançons de Sales o cançons de Panades — cançons de Quintos a Sant Jordi— són estructures de glosat, sobre les quals les lletres es preparen amb antelació. En tot cas, sempre es podrien improvisar les lletres sobre aquest marc musical arribat el cas, si els cantaires fossin, també, bons glosadors.

2.4. Les tonades

Del material rítmic i melòdic cal dir que coexisteixen varies tonades tipus amb variants. A l'apartat anterior hem vist com les lletres recollides a tots els cançoners guarden relació i són clarament agermanades.

El material musical més cohesionat és, de tota manera, l'associat al cant dels versos *deixem lo dol*. Aquest vers repetit presenta la melodia més coneguda i reiterada⁷³. Les tonades on s'inclou el vers *deixem lo dol* guarden, entre elles, gran semblança i no deixen de ser una mostra d'un repertori que, des d'antuvi, presenta més cohesió musical i literària. Algunes variants contenen interludis instrumentals —Son Macià, Sales de Calonge, apunts breus a la variant dels Goigs de Sencelles i Campanet.

Es poden establir quatre melodies “mare”, de les quals n'oferim fragments d'exemples:

1. Les del Llevant, molt semblants totes. S'inicien moltes d'elles amb tres notes per graus conjunts, es poden observar diferents melismes anotats:

Cançons de ses panades (Manacor) Cançoner Popular de Catalunya (Mat. VII [35])

Transcripció de Bàrbara Duran

Alegret

Se - nyor bat - le, hem ar - ri - bat (1) Si vol que mos pas - set - gen, tots ple -
gats li pro - me - tem de no fer cap des - ba - rat
(1) Variants (1) Variants

Figura 2.9. “Cançó de ses Panades”. Font: Duran Bordoy (2015: 156).

Cançó de ses sales o de ses panades (Felanitx) Recollida per M. Julià. *Mallorca. Cançó tradicional*. (1977)

Transcripció de Bàrbara Duran

MODERAT

A - vui, quan es sol sor - ti - a, tot el món s'es a - le - grat

Figura 2.10. “Cançó de Sales” de Felanitx. Font: Duran Bordoy (2015: 159).

⁷³ Vegeu Annex III.

Cançó de panades (Petra)
Recollida de Coloma Ribot i Francesca Bauzà (2012)

Transcripció de Bàrbara Duran

A musical score for the song 'Cançó de panades' by Petra. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains the first line of the melody with the lyrics: 'A n'a ques ta ca sa hon ra da hi co - men - ça a sor - tir es'. The second staff starts with a measure rest marked with a '5' above it, followed by the lyrics: 'fum. Hi co - men - ça a sor - tir es - fum ma - do - na en - ce - neu es'.

Figura 2.11. “Cançó de Panades” de Petra. Font: Duran Bordoy (2015: 166).

Ses sales (Porreres)
Cançoner Popular de Catalunya (VI [47])

Transcripció de Bàrbara Duran

A musical score for the song 'Ses sales' by Porreres. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo marking 'Animat' is placed above the first measure. The melody is written on a single staff with the lyrics: 'Hem pas - sat pes se - men - ters. i en - guany te - nim bo - na a - nya - da'. There are two first endings marked with '(1)' and '(2)' above the notes. The first ending is a sixteenth-note triplet, and the second ending is a quarter note followed by an eighth note.

Figura 2.12. “Ses Sales” de Porreres. Font: Duran Bordoy (2015: 168).

- Una altra tonada “mare” diferent de les de Llevant, que podem trobar exemplificada a “Pedir empanadas” (Escanaverino, 1925). Comença amb dues notes repetides i una quarta ascendent, la melodia és també present a diferents peces amb lleugeres variants.

Pedir empanadas (Captá panades)
Colección de Canciones populares mallorquinas
recogidas y armonizadas por Bartolomé Simó Escanaverino (1925)
 (Arxiu particular)

Nº 6

Transcripció de Bàrbara Duran

Que no n'heu - fe - tas pe - na - des, co - ques,
 ni fla - hons, ni pa, do - nau - mos per re - fres - cà y no heu - rem ven - gut de -

Figura 2.13. Transcripció de “Pedir empanadas” de Bartolomé Simó Escanaverino Font: Duran Bordoy (2015: 152-153).

- La melodia de la tornada del Deixem lo dol, pràcticament a totes les variants amb aquesta tornada.

Dei-xem lo dol, con - tem amba - le -
 gri - a i sa - ni - tem a dar los
 pas - sos a Ma - ri - a, a Ma - ri -
 a i sa Ma - ri - a.

Figura 2.14. Tornada del Deixem lo dol. Font: OCPC, C-24 pàg 486. DGCPAC.

4. La tonada de les Panades de Montuïri, melodia que podem trobar a la Jota dels Quintos de Sant Joan o les Panades de Vilafranca.

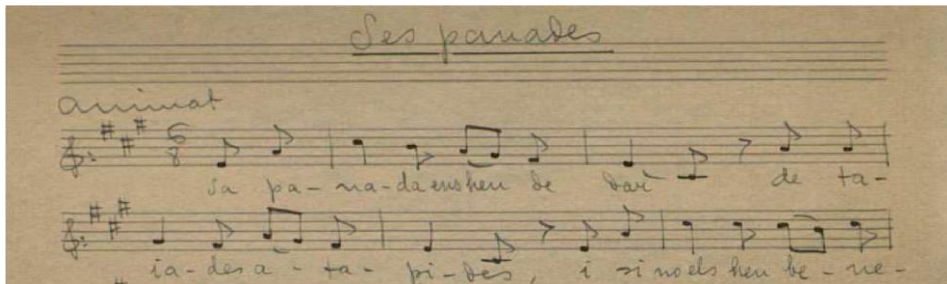


Figura 2.15. Variant de Montuïri. Font: OCPC, C-37, pàg 40, DGCPAC.

Cançó de panades

Vilafranca de Bonany

Transcripció: Bàrbara Duran

Informant: Catalina Rosselló Barceló

Figura 2.16. Variant recollida a Vilafranca de Bonany al 2012. Font: Duran Bordoy (2015: 165).

Els Goigs de Sencelles, titulats “Ses Panades” (C-025, pàg. 104, DGCPAC) i dels quals hem enumerat les seccions anteriorment, conté bona part de tot el material musical que acabam de comentar i que pot ser trobat arreu de l’illa. Si analitzam les músiques de les diferents seccions, veurem que aquestes Panades resumeixen les principals fonts melòdiques:

- la secció II presentada a continuació és semblant a la Jota dels Quintos o variant de Montuïri i Vilafranca, encara que més ornamentada melòdicament, la més viva, alegre i ballable.

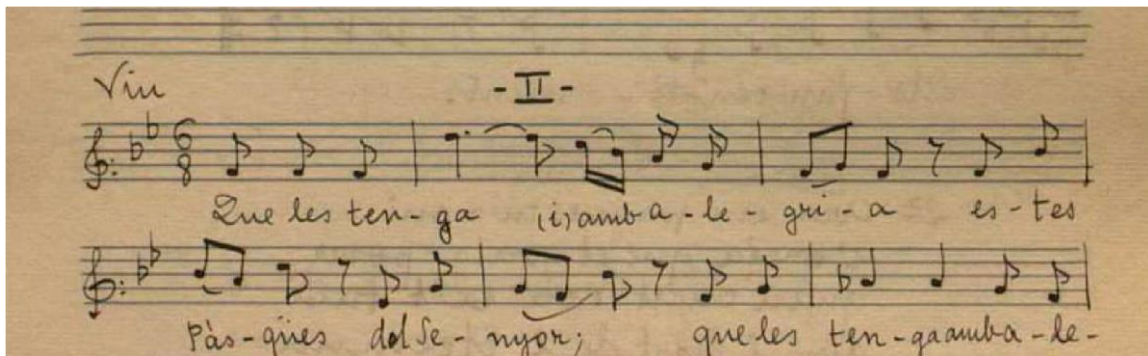


Figura 2.17- Secció II. Font: OCPC, C-25, pàg. 104-105, DGCPAC.

— la melodia de la secció III és present a l'altra variant de Sencelles i a altres indrets, encara que de manera més dispersa. Aquesta melodia té caràcter de recitatiu, aquí la lletra és *Marcos ingrati dolent mà de ferro t'has posada...* Aquesta mateixa melodia apareix amb la lletra *Dins l'hort de l'Ezemaní*, com podem comparar a les dues figures següents:

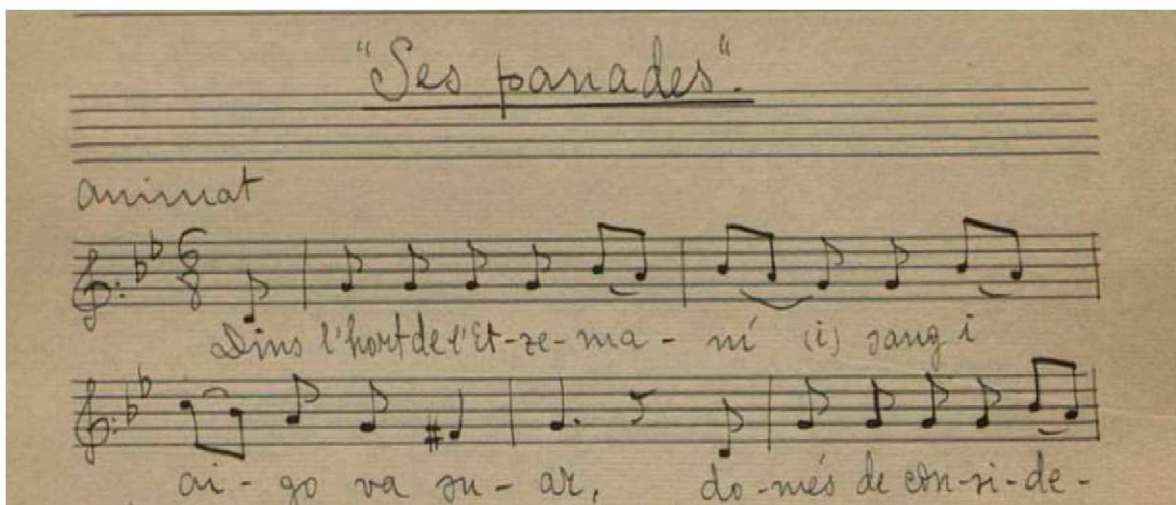
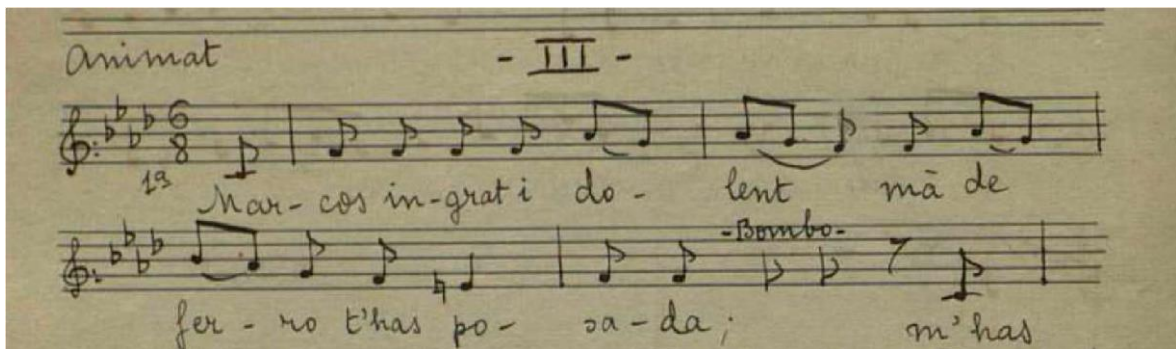


Figura 2.18. Secció III d'una de les variants de Sencelles. Font: OCPC, C-25, pàg. 105, DGCAC. I encapçalament de l'altre variant recollida. Font: OCPC, C-24, pàg. 486, DGCPAC.

— la secció IV presenta una melodia amb trets semblants a la de “Captà panadas” de Bartolomé Simó Escanaverino (figura 2.13.).

106. - IV. -
Animat
Dins l'hort de l'et-ze-ma-ni (i) rang
i ai-go va su-âre, do-

Figura 2.19. Secció IV. Font: OCPC, C-25, pàg. 106, DGCPAC.

Cal destacar aquí que la melodia és semblant a la recollida per Escanaverino, però la lletra és “Dins l’Hort de l’Etzemaní...”, els mateixos versos que acabam de veure al segon fragment de la figura 2.18.

— La darrera secció, la V, seria la tonada associada al Deixem lo dol, més estesa.

Viu
els pe-le-grins com los àn-gels di-
que-ren que los sens vis ve-ren (i)
quan pre-ni-a es vol. Dei-peu le-rol, dei-peu le-
rol, can-tem amba-le-gui-a i)a-ni-rem a
dà los pas-cos a Ma-ni-a

Figura 2.20. Secció V, Viu. Font: OCPC, C-25, pàg. 106, DGCPAC.

Si a aquestes melodies hi afegim la tonada de les Sales de Llevant —figures 2.9. a 2.12.— s’obindrà els bessons musicals dels quals deriven pràcticament totes les tonades presents a Mallorca al llarg del segle XX.

Les melodies elaborades a partir d’aquests models mostren una flexibilitat natural —en el sentit que no actuen com esquemes melòdics rígids. Alguns estudiosos s’han apropiat a l’anàlisi de la construcció rítmica i melòdica de les cançons des de la interacció entre aquesta construcció i l’accentuació de les síl·labes. Constantin Brailoiu va aportar la descripció i l’estudi del comportament rítmic de la cançó tradicional romanesa elaborant el sistema rítmic conegut com a *giusto sil·làbic*. Així, Ayats (1994) descriu la presència del ritme 1212 —un d’entre els gairebé 2000 que va codificar Brailoiu— en el repertori baladístic de la comarca d’Osona, observant però “unes característiques concretes que nosaltres no hem dubtat d’atribuir a la mètrica i a la fesomia particular de la llengua catalana”. Tot i analitzar un altre repertori, fa una referència al *Cançoner musical de Mallorca* de Massot i Planes (1984) i algunes cançons recollides en ell: “Només trobem un cas en la baladística de g.s. 1211-1214 (molt proper al g.s. 1212), però en cançons de veremar observem casos equiparables a g.s. 1214 i en goigs de g.s. 1212” (Ayats 1994: 100). Pot ser faci referència als Goigs de Lluçmajor (Massot 1984: 339, 341), en tot cas no ho especifica. Però Ayats continua dient que és precisament en el gènere dels Goigs i en repertori d’arrel antiga on, es troben casos de g.s. 1212 i nombroses peces que “semblen” derivar del g.s. 1212.

Sense entrar en un anàlisi detallat des de la perspectiva de la teoria del g.s., creiem necessari apuntar que, pel que fa al repertori mallorquí de les cançons de Sales i Panades, el que és prioritari és cantar sobre estructures musicals on el glosat és possible, fàcil i ràpid. És en aquest criteri —naturalment lligat a les estructures mètriques de la glosa— on s’ha de cercar possibles esquemes recurrents. És el mateix comportament que presenten les tonades i músiques de Sant Antoni, on el poble coneix unes gloses fixades des d’antuvi, que canta tothom, i després en crea de noves, atrevint-se sovint a usar un vocabulari i expressar unes idees que mai serien permesos en un altre marc. Jaume Ayats descriu aquest marc a “Cantar allò que no es pot dir. Sant Antoni d’Artà” (Ayats 2010). Tenir la melodia absolutament interioritzada, controlada, permet que els rimes i les paraules sorgeixin ràpidament, enllaçades en la glosa improvisada.

Al llibre *Cantadors dels Pallars* es fa una altra referència a la presència del g.s. en els Goigs, que són definits com uns cants religiosos que no formen part dels oficis centrals o obligatoris, cantats al final de la missa patronal o en processons vers el santuari i que són gairebé sempre en català:

Hi canten tothom, homes i dones junts, tot i que els cantadors podien assumir-ne l'estrofa i els altres afegir-s'hi a la tornada. Tenen una rítmica basada en la pulsació i sovint, sobretot els que procedeixen de l'oralitat antiga, utilitzaven patrons sorprenents per a l'orella moderna, dins de la lògia rítmica del giusto sil·làbic que combina síl·labes breus i llargues. Poden cantar-se monòdicament o polifònicament, segons la melodia i atenent a la solemnitat del moment. El llatí només apareix en l'oració final recitada (Ayats; Costal; Gayete 2010: 42).

Pot ser alguns dels Goigs més antics, a Mallorca, quedin restes del g.s., però la tendència actual és a un ritme marcat i uniforme, tal com mostren les tonades de la zona de Llevant. Encara, això sí, queden restes de l'ornamentació melòdica a càrrec de participants amb gust i oïda musical, com també ornamentacions en els acompanyaments instrumentals dels tocadors més experimentats. A Mallorca les cançons de Panades estan vinculades també als Pancaritats, les pujades a ermites i santuaris el dilluns o dimarts de Pasqua, depenent de les localitats avui dia també el Diumenge de l'Àngel, i els Quintos apareixen sovint lligats a l'organització d'activitats per aquesta diada.

Del repertori mallorquí, resumint, cal remarcar l'existència de diverses tonades, com s'ha analitzat dins aquest apartat, que poden respondre a les restes dels Goigs més extensos —com els de Sencelles i Campanet. Però hem vist que una mateixa melodia presenta diverses lletres, i és en aquest procediment d'usar un sostén rítmic/melòdic per a glosar amb seguretat i rapidesa on podem trobar de manera més clara les interaccions mètrica sil·làbica/ritme i melodia. Aquest fet no entra en absolut en contradicció en la possible presència del g.s.

Els processos de transformació dintre de les músiques de tradició oral continuen a principis del segle XXI; els actuals processos són els mateixos de sempre, i, malgrat que no som conscients dels petits canvis, encara es donen a les variants actuals, que segueixen silenciosament procediments de reelaboració. El llogaret d'es Llombards, per exemple, tenia dues tonades de Sales, una melodia propera a les de Llevant però amb girs melòdics lleugerament diferents, i la segona fou recollida pel grup Torrat i Bullit de

Llucmajor, i que recuperaren després d'un treball de recerca dintre dels cançoners llucmajorers i els seus voltants.

Ses sales (Es Llombards) Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII [34])

Transcripció de Bàrbara Duran

Molt moderat

(I)A - ra que som ar - ri - bats (i) en a -
quest por - tal au - sent, di - guem tots: a - la - bat
si a (i)el San - tis - sim Sa - gra - ment.

Detailed description: This is a musical score for a song in 4/4 time, marked 'Molt moderat'. It consists of three staves of music. The first staff contains the first line of lyrics: '(I)A - ra que som ar - ri - bats (i) en a -'. The second staff contains the second line: 'quest por - tal au - sent, di - guem tots: a - la - bat'. The third staff contains the third line: 'si a (i)el San - tis - sim Sa - gra - ment.' The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Figura 2.21. Sales de Es Llombards. Font: elaboració pròpia.

Ses sales (Es Llombards) Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII [47])

Transcripció de Bàrbara Duran

Animat

Can-tem amb a - le - gri - a i a - ni - rem a dar los pas - cos a Ma -
ri - a, i a Ma - ri - a A Ma - ri - a qui es - tà so - la per - que e - lla mos a - con -
so - la quan mos sent e - lla - men - tar. e - lla - men - tar

Detailed description: This is a musical score for a song in 4/4 time, marked 'Animat'. It consists of three staves of music. The first staff contains the first line of lyrics: 'Can-tem amb a - le - gri - a i a - ni - rem a dar los pas - cos a Ma -'. The second staff contains the second line: 'ri - a, i a Ma - ri - a A Ma - ri - a qui es - tà so - la per - que e - lla mos a - con -'. The third staff contains the third line: 'so - la quan mos sent e - lla - men - tar. e - lla - men - tar.' The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Figura 2.22. Ses Sales. Es Llombards. Font: transcripció de Duran Bordoy (2015: 162)

2.5. La interpretació: veus i instruments

Pel que fa a les agrupacions vocals i instrumentals que acompanyaven el repertori de Pasqua, cal recordar que la colla instrumental no era fixa, sinó formada per intèrprets aleatoris i a vegades arribats a darrera hora, que sobretot tocaven l'instrument que els és més familiar. Molts no cantaven ni tocaven més que el dia dels Goigs, i hem de pensar més aviat en una música de caràcter participatiu i obert que una música interpretada per una colla tancada.

Avui en dia se segueix aquesta tendència. Així i tot, algunes localitats mantenen de manera regular l'agrupació de guitarra, guitarrons, veu i violí. Els acordions hi han estat presents (segons la disponibilitat dels intèrprets, més aviat) a Son Macià i a Sant Jordi, així com flautes de bec escolars i qualsevol instrument de percussió casolà —des d'ossets a botelles usats com a idiòfons. Una document que ajuda a entendre aquest tipus d'interpretació és la que s'ha esmentat abans de Sencelles (C-025, pàg. 104-106, DGCPAC). Hi apareixen breus anotacions a dos pentagrames per als instruments i per a un solista.

Hi trobem, per la distribució de veus:

- el cant a solo, especialment de les estrofes llargues.
- el cant directe, de tot el cor.
- el cant de caire antifonal/responsorial, on un grup reduït de veus o bé un solista és respost pel cor —especialment a les cançons del Deixem lo dol.

Així mateix, es contemplen interludis instrumentals segons la variant o fins i tot l'habilitat dels participants. Ja Amades havia descrit que entre corrandà i corrandà el grall sol feia una tocada al seu gust, de tal manera que podia lluir la seva habilitat musical (Amades 1982 [1950]: 851). Així, Campanet té un interludi per clarinet; i també hi ha breus anotacions a diverses peces —bombo a la de Sencelles, per exemple. No oblidem que en diferents poblacions, a Campos per exemple, la banda solia acompanyar el cant de Sales o Panades, malgrat que durant la ronda solament ho fés una colla d'instrumentistes i no la banda completa.

Els Quintos, molt sovint, fan el cant *a capella*, llevat que alguns d'ells tinguin coneixements musical i vulguin fer un acompanyament a mesura de les seves possibilitats. No és habitual, però així i tot fins el darrer moment les possibilitats són imprevisibles.

2.6. La polifonia perduda

Durant una entrevista pel treball de camp, Margalida (1936) va donar uns detalls sobre la interpretació de Sales a la dècada dels anys quaranta que parlaven d'una manera particular d'interpretar i que criden certament l'atenció:

[...] els Salers feien “alts” i “baixos”. Hi havia uns que feien els alts, i els altres els baixos. Quan ens vam trobar per tornar a cantar els Salers a Manacor (2008), amb els de s'Estol des Picot, van intentar tornar-ho a fer. Però no els va sortir, no hi va haver manera... A mi m'agradava molt.

Aquest comentari és important perquè, per a ella, la interpretació musical de les Sales tenia alguna cosa diferent, és a dir: “alts i baixos”. El detall, recollit inicialment al 2008, fou recuperat en una conversa posterior nou anys després, i ella seguia essent molt clara en la seva descripció: primer s'interpretaven els primers mots a solo amb veu “alta”, després un parell de mots la veu “baixa”, i els darrers mots — o versos— feien “alt i baix” a la vegada. El seu marit Jaume, present a l'entrevista, parlava d'una resposta antifonal amb dos grups d'homes, cantant tots junts al final⁷⁴. Margalida també estava d'acord, arribaven a cantar “els alts i els baixos tots junts al final”. Fa, però, un aclariment: “pensa que per fer alts i baixos a la vegada al principi és difícil, per això començaven uns i després els altres, i al final cantaven tots junts alts i baixos”.

Ella descriu, didàctica, la manera de cantar polifonies senzilles dintre la música popular. Començar directament totes les veus és difícil per a persones que no estan avesades a

⁷⁴ Ell, quan es fa la pregunta de com sonaven els “alts i els baixos” cantant les Sales, diu al principi “com un coro, sonava com a un coro”. (entrevista realitzada l'11-07-2017). Tant Margalida com Jaume no recorden cap altra cançó —ells coneixen molt bé el repertori pagès— que se cantàs amb “alts i baixos”.

cantar així i la manera més senzilla és començar a una veu, per anar trobant després el “desdoblament” vocal⁷⁵.

A les Illes el cant popular a vèries veus no ha estat estudiat, però tot fa pensar que Margalida es referia certament a la interpretació d’una polifonia bàsica, pel que sembla en terceres paral·leles i probablement l’octava. Per les tècniques de construcció polifònica, sabem que el més habitual en les de caire popular són les terceres o sextes paral·leles, els bordons —amb canvis sobre la tònica i dominant— a més de les quintes i octaves pròpies dels *organa* medievals que apareixen adesiara infiltrats també dins la música tradicional —o bé al revés: les tècniques polifòniques de la música tradicional que foren usades pels autors dels *organa* medievals. Però no ha d’estranyar el fet que, en un passat no tan llunyà, la pràctica polifònica popular fos coneguda i practicada a Mallorca. Com esmenta Ayats en el seu treball *Cantar a la fàbrica, cantar al coro*:

Ens trobem, doncs, dins d’un hàbit de cantar “a veus” àmpliament estès per gran part de l’àrea de llengües llatines, que prové d’una antiguitat històrica fonda (com a mínim, pels resultats d’altres treballs de recerca que estem duent a terme, des del segle XVI o el XV; Machiarella, 1994 i 1995 i Ayats, 2007a), i que arriba amb força al segle XIX, malgrat els pocs vestigis escrits. Per tant, aquesta activitat cantada “a veus” dels homes, i també de les dones en gèneres com els goigs (Ayats, 2007b), és una base magnífica perquè es desplegui el gust de cantar en les noves situacions d’oci i de treball [...] (Ayats 2008: 23).

Veiem que Ayats esmenta pocs vestigis escrits. Però hi ha serrells, i en aquesta tesi presentam documents i enregistraments que fan pensar que el comentari de Margalida reproduït abans no és anecdòtic sinó que conjuntament amb aquestes altres dades condueixen al rastre d’una pràctica polifònica ja perduda dintre de la música popular.

En primer lloc, part del repertori de cançons de Panades i Sales està transcrit a vèries veus a l’octava i amb terceres paral·leles. Massot i Planes (1984: 339-356) en recull vèries, entre elles una tonada de Panades cantada pels Blauets de Lluc on apareix el cant

⁷⁵ De fet, durant el Congrés de la Societat d’Etnomusicologia *Losing my Religion. Espiritualidad, religión y música popular* (16-12-2017) a Santander vam tenir ocasió d’entrevistar breument a dues cantadores de Santander que han recuperat el cant a dues veus d’una cantadora de la regió, més major que elles. Elles digueren “No todo el mundo puede hacerlo, y aunque nosotras no somos ni profesionales ni tenemos una formación especial, somos conscientes que cantar a dos voces no podía hacerlo todo el mundo, tienes que tener una cierta habilidad”: Aquesta petita entrevista és valuosa, perquè elles han començat aquest repertori seguint els canals d’aprenentatge de la música oral, ho han fet d’oïda, d’una cantant més major (Aline Espejo); són conscients de les dificultats amb que se poden trobar cantaires menys dotats. Les cantadores entrevistades són Esther Terán i Puri Diaz. La seva interpretació de part d’aquest repertori pot ser escoltada al programa La Ripoprostra (RNE 2018). En tot cas, elles es referien a un repertori per a solistes, i és més fàcil per als cantants si estan inserits dins d’un grup de cantaires que fan terceres paral·leles, tothom s’acaba acomodant amb una mica de pràctica.

en terceres paral·leles. Els Blauets són una escolania, un cor equivalent a l'escolania de Montserrat, i per tant no es fa estrany que puguin cantar a vàries veus.

TONADA PER CAPTAR PANADES ELS BLAUETS

Aquestes popularíssimes cançons servien des de temps llunyans i serveixen encara modernament, més o menys mutilades, per a donar les bones festes de Pasqua. Són exclusives dels blauets de l'escolania-col·legiata de Nostra Senyora de Lluc.

263 **Adagio** Lluc

Nol - tros, mu - siquets de Lluc, nol - tros, mu - siquets de
 Lluc, ve - nim cor - rents i can - sats, ve - nim
 cor - rents i can - sats, a do - nar les bo - nes
 fes - tes de Cris - to res - sus - ci - tat. *vivo* Que les tenguen amb a - le -
 gri - a, es - tes Pas - qües del Se - nyor! Que les
 350
 ten - guen amb a - le - gri - a, es - tes Pas - qües del Se - nyor, *ff* Pas - qües del Se -
 nyor! *Fi* **Duo** Si, si Ma - ri - a s'a - le -
 grà, s'a - le - grà al veu - re'l tan res - plen -
 dont, nol - tros l'hem d'a(nar)a - com - pa - nyar, nol - tros l'hem d'a(nar)a - com - pa -
 nyar *at* di - guent molt a - le - gre - ment, di - guent molt a - le - gre - ment. Que les.

Figura 2.23. Tonada per captar Panades des Blauets de Lluc. Font: Massot i Planes (1984: 350-351).

També apareixen terceres en la transcripció de Sales de Felanitx una variant recollida de Pere Sureda el 15-II del 1910 (Massot i Planes 1984: 347), però fa unes anotacions a la següent partitura recollida a Lluçmajor (pàg. 341) que cal tenir en compte:

Al darrer "Maria" varien sovint dient "Al-leluia". ["La pena" del vers cinquè ha d'esser, d'acord amb el context i segons altres versions, "les penes", en plural (vegeu el núm. 254, amb una curiosa barreja de "pena" i "penes").]

Entre la primera tonada i la segona anteriors es canten estrofes més o menys llargues fent servir la mateixa melodia.

Lluçmajor

Vet aquí tal com la canten a vegades, fent dues veus a l'octava.

253

Ursula Salvà

A - la - bem pri - me - ra - ment, a -
 la - bem pri - me - ra - ment a Je - sús i a Ma -
 ri - a, di - guent tots: A - la - bat si - a el
 San - tís - sim Sa - gra - ment, di - guent tots: A - la - bat
 si - a el San - tís - sim Sa - gra - ment.

341

Figura 2.24. Partitura recollida a Lluçmajor. Font: Massot i Planes (1984: 341.342).

De manera sospitosa, la cançó de la figura anterior, 2.24. presenta un cant inicialment monofònic, desplegat després a l'octava, recollit a Lluçmajor, i que recorda la descripció que Margalida feu dels inicis del cant a dues veus per part dels Salers — començaven uns o els altres a una veu, per després desplegar-se. En un cançoner completament diferent, Riera Estarelles recull una altra tonada a Lluçmajor que ell “harmonitza a tres veus”.

La vaig recollir d'un estol de joves de Lluçmajor, l'any 1947. La vaig posar a tres veus mixtes.

MOLT ALEGRE

Dei - xem lo dol, dei - xem lo dol! i can-
tem amb a - le - gri - a, puix ve-
nim a dar els molts anys i los Pascos
a Ma - ri - a. Dei - xem lo ri - a.

Dei - xem lo dol. Al - le - lu - ia.
Molts anys, molts anys.
al - le - lu - ia. Dei - xem lo
ia. al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.
ia, al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia!

O la'm dau o no la'm dau
a sa coca o sa panada,
fins que la m'haureu donada
no em mouré d'aquest portal.
Deixem lo dol! Al-leluia!
Molts d'anys! Molts d'anys!
Al-leluia!

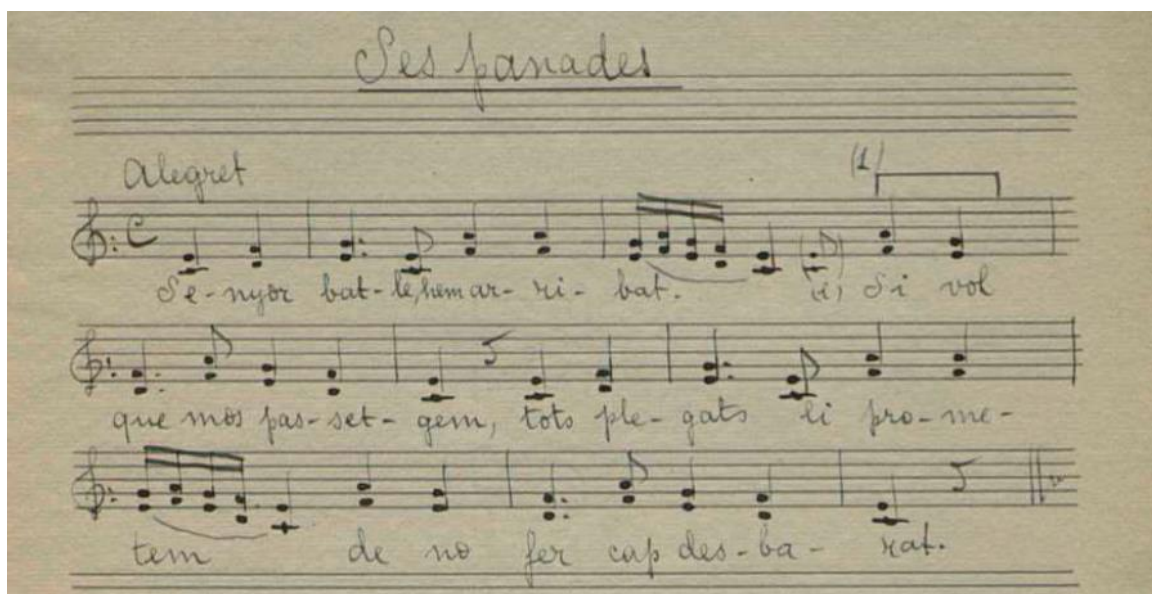
Figura 2.25. Deixem lo dol de Lluçmajor, partitura a 3 veus. Font: Riera Estarelles (1988: 190-191).

Una hipòtesi sobre aquesta transcripció és que Riera Estarelles va sentir una polifonia que va decidir transcriure fent una mena d'arranjament sobre el que havia escoltat. És una especulació, però ens inclinem a considerar-la absolutament factible perquè, en el cas d'aquest document, hi trobam els moviments directes propis de la polifonia popular i a la segona pàgina s'observa el desplegament de les veus “altes i baixes” en una mena de proposta de les veus superiors i resposta breu de les greus de caire antifonal que Riera Estarelles va copiar, de ben segur, de la interpretació en viu. Es pot interpretar que

ell va sentir un cant a vàries veus, i sobre ell va realitzar la transcripció. Sense saber-ne l'origen, és propi transcriure-ho com una mena d'arranjament personal.

Una de les poques mostres de polifonia popular senzilla són, per tant, sobre les cançons de Panades, o sobre la interpretació de les Sales com apuntava el testimoni de Margalida. Cal afegir aquesta coincidència de les transcripcions de diferents autors a vàries veus. Però també hi ha documents sonors. Els Salers de cas Concos, que recuperaren el cant el 2017, es basaren en un enregistrament de 1981: *Cançons i tonades de cas Concos des Cavaller*⁷⁶, de producció local. Es va realitzar aquell any una trobada a l'espai parroquial per tal de recordar maneres i repertori de cantar que, ja llavors, es començaven a percebre com un patrimoni oral a punt de desaparèixer. En aquest enregistrament⁷⁷ es poden sentir clarament dues estrofes a una veu, i la darrera estrofa en terceres paral·leles, que els cantaires d'avui, amb formació musical, han reproduït fidelment seguint l'enregistrament esmentat.

Un altra mostra que el cant polifònic simple era present són les diferents transcripcions de l'OCPC —la cançó de ses Panades de Manacor i les de s'Horta— i els cançoners esmentats de Massot i Riera. En aquests cançoners apareixen, però, no massa cançons transrites a vàries veus fora d'aquest repertori lligat a Pasqua.



⁷⁶ Sense publicar. És un enregistrament amateur. A la pàgina web que acompanya la tesi se presenten aquests arxius a l'apartat "La polifonia perduda".

⁷⁷ Veure els enregistraments de la pàgina web relatiu a cas Concos <<https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/cas-concos>>

Figura 2.26. Fragment de “Ses panades” de Manacor transcrit per Baltasar Samper amb terceres paral·leles al taller de brodadores de *na Peu de Rata*. Font: OCPC, C-49, pàg 359-362.

Figura. 2.27. Ses Panades de s'Horta. Font: OCPC, C-51, pàg 394-395, DGCPAC.

Un dels motius que explicaria la preponderància de transcripcions de repertori paralitúrgic pasqual podria ser que el ritual associat a la Pasqua encara mantenia una aura d'importància, de festa i alegria lligades a Resurrecció, i així s'hagin mantingut les poques restes de polifonia popular que quedaven a Mallorca fins ben entrat el segle XX, cantades a veus a les Panades o Sales. Suposarien, doncs, uns dels lligams que ens remetent a les darreres pràctiques polifòniques dintre la tradició oral a partir del cant en terceres, sextes i octaves paral·leles.

Una pregunta que es podria formular respecte els intervals usats per a formar els acords és si només hi apareixen terceres, sextes i octaves. Existeix, però, un enregistrament

realitzat per Joana Domenge i Eugeni Canyelles⁷⁸ a la dècada dels 90, sense publicar, d'una cançó del repertori de carnaval, “Frare Capellà”, on es pot sentir un acompanyament vocal realitzat en quintes paral·leles. Els cantaires, que pertanyien a una associació de la Tercera Edat de Capdepera, també canten el “Copeo traïdor” amb els mateixos intervals entre les veus. A un altre enregistrament proporcionat per Canyelles i Domenge, la “Cançó del so de l'espadella”, canten noies en terceres i sextes paral·leles obtenint una polifonia senzilla però clara. Mentre el primer document sonor és recollit dels cantants directament, no se sap si el darrer fou producte d'un arranjament de la mestra de música que acudia a ensenyar música tradicional mallorquina. Però s'ha de pensar que és improbable que una mestra de música dels anys 80 del segle XX optés per investir en moviments paral·lels⁷⁹ si no hi havia tota una manera d'interpretar prèvia que les cantaires, d'un grup de música tradicional i no d'un cor, tenien ben assimilat des d'abans. És, talment, com ho explica Ayats a *Cantar a la fàbrica, cantar al coro* (2008: 21):

El cant en cors per part dels obrers no es pot concebre sense una activitat prèvia basada en el cant, sense un gust per cantar, que els obrers ja deplegaven abans de la institucionalització dels cors organitzats. A causa de la poca visibilitat social i dels escassíssims rastres documentals que ha deixat, hem de reconstruir aquesta activitat popular de cantar sobretot des de la memòria oral encara activa, i també des dels estudis que han fet atenció al cant en situacions anteriors o paral·leles al món de les fàbriques.

A Mallorca i a les Illes, com s'ha apuntat abans, no s'han realitzat encara estudis detallats sobre la polifonia de caràcter popular. Ens hem de guiar pels documents sonors i escrits que anem citant aquí, però també, com diu Ayats, per la memòria oral encara activa.

Un altre fenomen que podria explicar el coneixement d'aquest cant a veus és que sovint algunes tasques laborals agràries —com ara la tasca d'espadar— acostumaven a fer-se

⁷⁸ Aquests enregistraments foren realitzats en cinta magnetofònica als voltants de 1990 per Joana Domenge. No ha estat possible recuperar els detalls de l'enregistrament (data exacta, nom dels cantaires) però sí que és un enregistrament realitzat a Capdepera, a una Associació de la Tercera Edat. Els enregistraments i digitalització han estat gràcies a J. Eugeni Canyelles Pons. Són tres exemples extraordinaris, car mostren com de manera natural s'usava la polifonia senzilla en el cant tradicional.

⁷⁹ Volem dir que és altament improbable que una professora de música fes cantar en terceres i sextes paral·leles a un grup de ball i cant tradicional, és estrany en gups de música tradicional mallorquina fer arranjaments d'aquests tipus. Ens inclinam a pensar, creiem que amb fonament, que l'arranjament fou fet —si es tracta veritablement d'un arranjament— sobre una manera de cantar assimilada per les cantaires. Precisament l'altre argument és aquest: les cantaires no estaven formades com a cantants de repertori polifònic, cantaven solament en el grup de música tradicional.

en companyia. És probable, aleshores, que en aquestes situacions sorgís el cant a varies veus.



Figura 2.28. Àngela Martorell i Àgueda Carbonell picant el canyem amb l'espadella a Muro al 1932.
Font: OCPC, F-74_04-147, DGCPAC.

Aquests arguments teixits sobre documents sonors, però també sobre les transcripcions personals de dos estudiosos —Massot i Riera Estarelles— i els enregistraments⁸⁰ de Domenge i Canyelles podrien ser considerats encara poc decisius. Però a Mallorca existeix una pràctica de polifonia popular, que el poble cantava de cor, i que encara és cantada per un reducte minso —cada vegada més i més— d'assistents a l'ofici de Pasqua.

És la *Missa de to Pascal*, cantada únicament a Sant Joan, al Pla de Mallorca. Joana Estelrich (1963) diu que “abans pràcticament tots els assistents sabien les veus, ara de cada vegada més la gent que acudeix no ho sap cantar, no ho recorda”. Sortosament, el cor parroquial encara fa les veus d'aquesta resta de polifonia tradicional —el Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus Dei— i així els presents que recorden fragments i parts poden seguir farcint les veus durant l'ofici Pasqual. Transcripcions d'aquesta *Missa de to*

⁸⁰ Tots els enregistraments citats aquí, sense publicar, poden ser consultats a la pàgina *web* que acompanya la tesi. També els relatius a la *Missa de To Pascal*.

Pascal han estat publicades a setmanaris locals com *Mel i Sucre*; els llibres *Pronòstic santjoaner 2005* i *La música a Sant Joan* (Company 1985; Col·lectiu Teranyines 2005; Bauçà i Barceló 1998), on es veu que es conserva el llatí de les peces musicals lligades a la litúrgia. Entre el mobiliari de l'església catalogats (Estelrich 1993a: 5) apareixen elements que poden ser considerats part d'aquesta pràctica, com ara el faristol i el banc que descriuen Ayats, Costal i Gayete (2010: 24):

En alguns pobles, tots els cantadors llegien un únic llibre de grans dimensions que, en conseqüència, era de la mateixa magnitud. El llibre, és clar, només contenia el text del que es cantava, perquè les tonades eren de tradició oral. El faristol es feia girar a dreta i esquerra segons quina banda del cor llegia el verset [...] o bé s'aprofitava l'existència d'un gran faristol (signe evident que en alguna època hi havia hagut el llibre que li corresponia) per deixar-hi els llibres recolzats a la part de fora o tancats a dintre.

El faristol és present al Museu parroquial de Sant Joan, Miquel (1925) i conta que l'usaven al cor, i que el feien girar perquè a sobre hi tenien un llibre de grans dimensions, cosa que també recorda Joan (1936).



Figura 2.29. Faristol giratori del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.



Figura 2.30. Cantoral del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.



Figura 2.31. Faristol giratori del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.

També descriuen l'existència d'un banc on s'asseien els cantadors, encara que aquests elements foren canviats de lloc quan es construí la nova església de Sant Joan — inaugurada el 1939. Bona part dels seus elements característics són presents al Museu, situat al segon pis d'església, però no és fàcil determinar amb absoluta certesa quins mobles estaven situats al cor. Existeixen diversos bancs que, segons els testimonis, eren situats un o dos al cor, un altre a la capella del Roser, però la nova construcció eliminà la ubicació original. Un d'ells conté llibres catalogats per Mossèn Estelrich (1993a: 33) i que és identificat per Miquel (1925) com un dels banc que ells usaven.



Figura 2.32. Banc que pertanyia a l'antiga església parroquial de Sant Joan abans de la seva renovació.
Font: elaboració pròpia.



Figura 2.33. Banc de l'església de Sant Joan que estava col·locat a la capella del Roser de l'antiga església. Font: elaboració pròpia.

Els informants usen aquest terme: *cantadors*. Joan (1936) diu que ells no eren el cor, eren els cantadors, llavors no hi havia el cor parroquial com el que hi ha ara, segons ell. El seu testimoni permet també datar el cant del que ell anomena “la passi”, cobles en català que cantaven el diumenge de Rams, en la processó dels dotze sermons. Aquest terme recorda l'usat per Armangué quan esmenta la *Història de la Passió* de Bernat Fenollar, Joan Escrivà i Pere Martines, el llibre conegut com a *Lo Passi en cobles*, imprès a València el 1493 (2000: 5-7). Estelrich en fa un especial esment, ja que era més aviat una mena de representació dramàtica que començava dintre l'església parroquial amb una introducció feta pel predicador, després un dels preveres primatxers cantava “amb una melodia peculiar” la “Sentència de Pilat”. Els personatges eren quatre homes, anomenats “ses cucuies”, vestits amb túniques morades i cobert el cap amb una cuculla del mateix color, representant els dos lladres i dos botxins acompanyant al bon Jesús⁸¹. Les referències que aporta Estelrich sobre aquesta Sentència que era cantada i recitada a Sant Joan es remunten al 1651 i 1695 (Estelrich 1993b: 120-121, 1993c: 30).

Mossèn Estelrich descriu la *Missa de To Pascal* a *El Pujol de Consolació de Sant Joan*, i a més afegeix dues dades: sembla que a la segona dècada del segle XX encara era

⁸¹ Les cuculles morades encara es conserven al Museu Parroquial (Estelrich 1993^a: 37).

cantada a Santa Maria del Camí; a Sant Joan era interpretada també la tercera festa de Pasqua —o sigui, el dimarts posterior a Pasqua, quan tenen lloc molts Pancaritats a Mallorca. Aquesta missa es cantava, doncs, el diumenge de Resurrecció, la tercera festa de Pasqua i actualment també es canta el dissabte de Glòria i el segon diumenge de maig, que és quan hi ha les primeres comunions (1993b: 125):

A Consolació es cantava missa solemne, amb el “to pasqual”, una melodia molt senzilla i curta, fàcil d’interpretar fins i tot polifònicament i fàcil d’aplicar a qualsevol text, molt alegre i molt elegant, una melodia autòctona, possiblement estesa temps enrere per tota l’illa, però avui conservada, que sapiguem, només a Sant Joan i a Santa Maria del Camí. El cor parroquial la canta encara ara, salvada de les deformacions introduïdes per la rutina del segle [...]

La *Missa de to Pascal* no és l’única mostra de polifonia, també conserven un *Miserere* cantat el divendres i dissabte Sant. Temps enrere el cantaven durant la processó del divendres Sant, quan pujaven al pujol de Consolació. Ara no és possible cantar durant la processó —que ara és solament urbana i no puja ja a la Muntanyola— perquè ja han perdut el cant de cor, però era possible encara, pel que sembla, als voltants del 2000. Ara Miquel Àngel (1976), el director del cor parroquial, diu que no poden cantar mentre caminen perquè es perden musicalment, no ho saben de memòria i ja solament ho canten durant la missa del dijous i divendres Sant. Miquel (1925) diu que la interpretació del *Miserere* era molt impactant, així com el cant de la missa, una pràctica que ja es perdia a la primera meitat del segle XX però que el Rector Mas cuidà de manera especial:

La missa era guapíssima. Era una cosa del Rector mas, assajava i dirigia des de l’altar. Alguns homes se col·locaven a davant de tot i ”aguantaven” el poble. Entre ells, s’*estafeter* Francesc Mestre, i es metge *Mena*, Arnau Company; també en Joan *Raval* que cantava sarsuela i es deia *Juan de Juanes*. El dissabte sant se col·locaven a davant de tot i cantaven, no hi solien anar més que aquest dia [...] El divendres Sant, pujant a Consolació, tothom participava, feien de “poble” cantant⁸², i tot el poble participava. Anant a Consolació, el Sr. De Son Gual cantava devora jo. Mateu era l’únic de Can Amador, de mal nom *Escolà*. Feien de “poble”, contestaven [...] Dins l’església Maria Juan tenia una veu potent, com na Bel de *l’Arraval*, na Maria *Faleta*... elles cantaven, na Maria se feia sentir, i elles cantaven. El rector Mas me deia “Miquel, en cridar-te has de venir tot d’una”, això volia dir que necessitava cantadors, a vegades era jo tot sol. Era generós, me donava 10 pessetes quan anava a cantar.

⁸² Es refereix a que contestaven a les propostes dels preveres que cantaven primer, ells responien. Recordem que el *miserere* és un salm, per tant la interpretació és de caire antifonal.

Aquest cant és també descrit per Estelrich, i veiem que el record de Miquel fa justícia a una pràctica que reunia espectacle visual, sonor i participació col·lectiva el Divendres Sant:

Moltes cases dels carrers per on passava la comitiva tenien les portes obertes i dins l'entrada, damunt el bufet s'hi posaven llumeneres o llumetes enceses. Pels caps de cantons els veïnats encenien foguerons, també ho feien moltes possessions del terme, els donats de Bonany, vora el Santuari, i a sa Bastida damunt el Puig de Sant Nofre. Els moliners penjaven llumetes fetes amb closques de caragol a les antenes dels molins. Pel camí es cantava el Miserere alternant en verset a dues veus i l'altre a l'uníson, amb una melodia antiga molt senzilla i popular, que es reservava exclusivament per a aquesta ocasió, molta gent participava en el cant. L'espectacle era tan vistós des del poble, contemplant la serp lluminosa de la processó quan pujava per les voltes del camí vell de Consolació, com des del pujol, veient el poble i tot el terme farcits de llums (Estelrich 1993b: 124).

El *Miserere* forma part, a Sant Joan, dels cants de Setmana Santa encara interpretats. Aquesta peça té una llarga tradició dintre de la història de la música, i alguns dels més coneguts són pàgines molt famoses, com els escrits per Allegri i Mozart. Però el *Miserere* és un dels cants que en el paísos catalans formava part del repertori cantat polifònicament. Tenim exemples recollits al CSIC, un “Miserere” de Vilafranca del Penedès⁸³, que apareix per a quatre veus masculines amb acompanyament de fliscorn, així com la referència a l'article “Miserere mei, Deus. Música, tradició i actualitat a la Setmana Santa d'Alcarràs” de Folch (2016). El que Folch comenta del “Miserere” d'Alcarràs és un espectacle visual i participatiu com el descrit per Estelrich, cantat per un cor exclusivament masculí:

Les primeres cinc estrofes s'entonen davant l'altar, abans de sortir al carrer i començar la processó. Són estrofes planes. Un cop al carrer s'entona el *Tibi*, una estrofa alta corresponent al tercer verset del himne *Tibi soli peccavi et malum coram te feci*. I a partir d'aquí, i de forma més o menys improvisada i regulada pels mateixos cantaires, en determinats moments del recorregut s'atura el cor, s'atura la processó en el seu conjunt, i s'executa el cant alternant les estrofes altes amb les baixes. El cant imponent del Miserere, tremolant enmig del silenci de la nit, desplegat de manera cadenciosa però intensa, confereix a aquells instants una singularitat i emotivitat especials (Folch 2016: 125).

A Alcarràs també s'interpreta encara el Cant de la Passió a més d'aquest *Miserere*, conservant el repertori de Setmana Santa. Recordem que Joan (1936) recordava les cibles de *la Passi* i la representació que es feia abans a Sant Joan. Una qüestió que cal

⁸³ “Procesión del Viernes Santo. Miserere Tradicional. Carpeta Concurso C-19”. CSIC. <<https://www.musicatradicional.eu/piece/11859>> [accés 21-IV-2018].

indagar és per què, a determinats pobles, han sobreviscut pràctiques musicals i escèniques que han desaparegut a altres indrets fa molt temps.

El paper dels rectors de les parròquies sembla que fou fonamental en el manteniment dels cants, ja que a la majoria dels llocs es va anar abandonant, a partir de la renovació dels cants després del *Motu Proprio* de Pius X (1903). Però la intervenció de determinats rectors a certes parròquies detingué la total desaparició, al manco per un temps. Aquest especial esment del rector Mas per conservar un repertori que clarament es perdia a l'illa de Mallorca pot tenir diverses explicacions, en tot cas ell era de mare santjoanera, però de pare manacorí. Pot ser ell intuïa que, a Sant Joan, el que es cantava tenia un valor específic. Aquesta actitud personal dels rectors, en relació al manteniment repertori de caire popular, és un factor esmentat també per Ayats; Costal i Gayete referint-se als cantadors catalans (2010: 16-17).

Miquel (1925) i el seu fill Joan (1954) descriuen alguns elements que apareixen també a aquesta obra, *Cantadors dels Pallars* (Ayats; Costal i Gayete 2010: 28), com ara la disposició espacial dels homes i de les dones dintre de l'església.

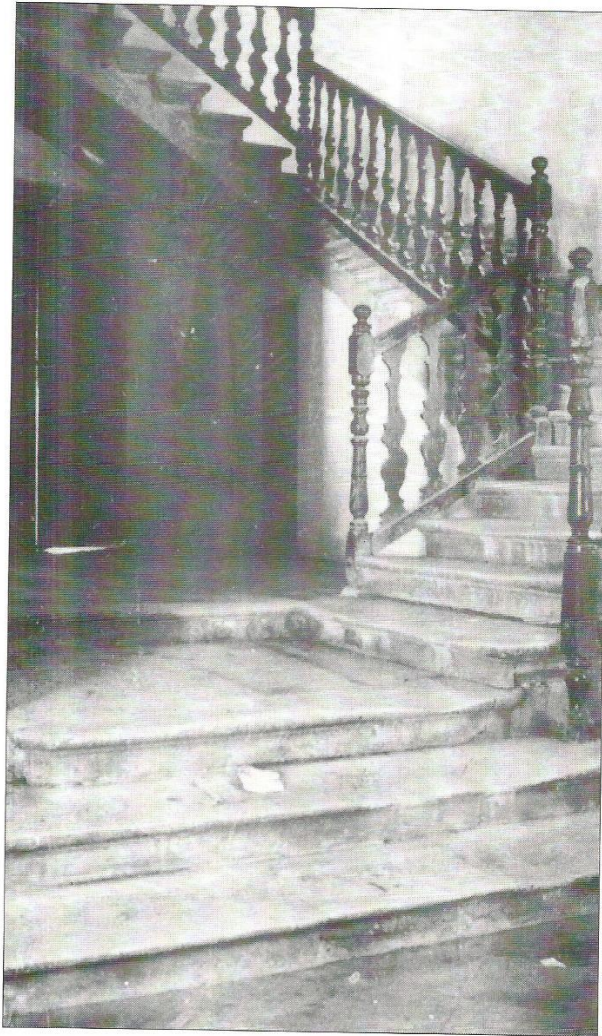
A la ma dreta es col·locaven les dones, a ma esquerra els homes. Tenien una bancada sense respallera, les dones duïen les seves pròpies cadires. També hi havia els bancs de les autoritats, a l'esquerra les autoritats i Ajuntament, a la dreta el metge, l'estafeta, representants de la guàrdia civil i apotecari.

L'església vella de Sant Joan conservava una escala sumptuosa que pujava al cor, des d'on cantaven, i que manté algunes de les característiques de les esglésies dels Pallars i l'Alt Berguedà on hi havia aquesta participació dels cantadors. Iris Gayete aporta dades descriptores d'aquests espais a aquesta darrera àrea geogràfica:

Les esglésies i les seves característiques arquitectòniques han estat una part molt important de la investigació, ja que la zona del cor ens ha aportat molta informació de la possible existència dels cants i, en molts casos, ha estat el punt de partida de la investigació. El cor, situat al primer pis just a la part contrària de l'altar, era el lloc dels cantadors. Aquest espai acostuma a ser de fusta, amb baranes tornejades i l'antic banc dels cantadors adossat a la paret [...] Al cor acostumava a haver un faristol on els cantadors hi deixaven un llibre gran des d'on lleguen els cants. (Gayete 2009: 111)

Cal dir que amb totes aquestes dades es pot teixir una hipòtesi consistent sobre restes de polifonia de tradició oral a Mallorca de característiques semblants a altres dintre de l'arc mediterrani més proper: el *canto a tenore* de Sardenya, Còrsega, els Auroros de Múrcia,

Còrsega, Ligúria i Occitània. A Catalunya s'han documentat⁸⁴ aquests darrers anys els de Catalunya Nord —Conflent i Pallars— i Occidental —la Noguera, el Pla d'Urgell, les Garrigues, etc.— i al País Valencià —Les Useres i la Vall d'Uixó.



L'escala del cor, ampla i sumptuosa, amb escalons de pedra de Santanyí i un arrambador de fusta amb balustres.
(Fotografia del Dr. Sebastià Soler, a 13 maig 1929, el dia que començà la seva demolició. NOIP, pg. 59'')

Figura 2.34. Escala de pujada al cor, amb una arrambador de fusta amb balustres. El cor estava situat al primer pis a la part contrària de l'altar. Font: Estelrich (1993c: 16).

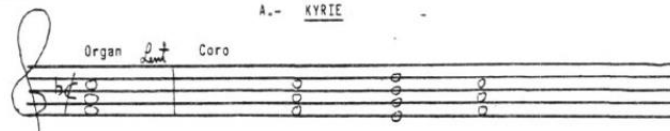
⁸⁴ Cal destacar aquí els estudis següents: *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral de les Garrigues, el Segrià, el Pla d'Urgell i l'Urgell* (Ametlló; Llop; Ayats 2015); “Cants tradicionals a l'Alt Pirineu” (Ayats 2012); “Polyphonies, Bodies and Rethoric of Senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees”, a *Transposition* (Ayats et al. 2011);

TO PASCAL

S'anomena així a una sèrie de càntics (d'origen Gregorià) que s'interpreten a Sant Joan (a lo millor és l'Únic poble de Mallorca) pel Matinal del dia de Pasqua. Aquest "To " sembla que és una degeneració del " To Versicular ", cant litúrgic religiós.


Es pot cantar en To simple, empleant només la veu alta, i en To majestuós, empleant totes les veus. Introduït al nostre poble des de fa molt de temps, segons el rector Mas s'havia sentit cantar alguna vegada a Felanitx.

A.- KYRIE




Kyri- e, e le- ison
 Kyri- e, e le- ison
 Chris- te, e le- ison
 Chris- te, e le- ison
 Kyri- e, e le- ison
 Kyri- e, e le- ison

B.- GLORIA (solemne i majestuós)



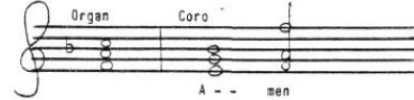
Gloria in cis De-o Et in terra pax (ho) mi- ni- bus Bonae Vo- lun- ta- tis
 excel -

Laudámus te
 Benedícimus te
 Adoramus te
 Glorificamus te



Lau- da-mus-te

Igual que B (Coro)	Gracias agi- (mus) ti-bi	Propter magnan glori- (am) tu- am
	Dómine Deus rex (cae) les- tis	Deus pater (om) ni po- tens
	Dómine filli u- (ni) ge- ni te	Je- (su) - chris- te
	Dómine Deus ag- (nus) De- i	Fili- (us) pa- tris
	Qui tollis pecca- (ta) mun- di	Miseré- (re) no- bis
	Qui tollis pecca- (ta) mun- di	Súscipe deprecatio- (nem) nos- tram
	Qui sedes ad dexte- (ram) Patris	Miseré- (re) no- bis
	Quoniam tu so- (lus) Sanctus	Je- (su) chris- te
	Tu solus (A) tis- si mus	In Gloria De- (i) pa- tris
	Cum sanc- (to) spí- ri - tu	



A - - men

C.- SANCTUS

D.- AGNUS DEI

Agnus Dei qui tollis pecca- (ta) mun- di Miseré - (re no-) bis
 (igual que el Gloria) Agnus Dei qui tollis pecca - (ta) mundi Miseré- (re no-) bis
 Agnus Dei Qui tollis pecca- (ta) mun- di Dona no- (bis pa-) cem

Transcripció: Equip de redacció
Assessorament: Francesc Company

Figura 2.35. Transcripció de la *Missa de To Pascal* de Sant Joan (Company 1985: 4-5). Font: revista *Mel i Sucre* n° 58, 1985.

Totes aquestes dades són consistents. Tanmateix, les transcripcions de l'OCPC poden conduir-nos a un interrogant: el per què no apareixen més freqüentment els cants de Panades, Sales i altre repertori transcrit per a veus. Una possible esclarament a aquesta qüestió el podem deduir a partir d'unes declaracions del mateix Samper, qui anota en nombroses ocasions la dificultat per trobar els cantaires simultàniament. Els intèrprets eren enregistrats molt sovint sols; tampoc no era possible —per una qüestió de calendari— ser present en el moment de la interpretació real de Sales i Panades o d'altre repertori que pogués ser interpretat a veus. És a dir, Samper i els altres recercadors tenien programades les visites però difícilment podien coincidir amb determinades festivitats. Les transcripcions, doncs, havien de ser forçosament sempre —o gairebé sempre— monòdiques, car no hi havia més veus presents. La qüestió és on podia trobar

Samper⁸⁵ un grup prou nombrós de cantaires que cantessin en grup en una situació quotidiana. La resposta, en les Missions a Mallorca, la trobem en indrets com ara els tallers.

Una mostra d'aquest fet és la transcripció de les Panades de Manacor de les figures 2.9. i 2.26., per exemple. Obtinguda a un taller de broadores, Samper transcriu una cançó en terceres paral·leles. És a dir, quan hi havia prou cantaires, la polifonia apareix clara, més encara si tenim en compte que en aquest cas eren dones que cantaven repertori masculí, unes tonades que solament eren cantades en públics pels homes. En tot cas, aquestes consideracions són molt ben explicades per Ayats a “El sorgiment de la cançó popular” a *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. Música popular i tradicional* (2001; VI: 61)

En els reculls i cançoners són molt escasses o pràcticament inexistentes les notacions de balades a veus paral·leles, i no és gens estrany trobar l’afirmació que les cançons tradicionals catalanes són genuïnament monòdiques. Aquest fet és degut, més que no pas a la inexistència del cant a veus paral·leles, als pressupòsits dels col·lectors (que partien del convenciment que la cançó popular havia de ser senzilla i simple i, per tant, monòdica) i als treballs de recerca portats a terme gairebé sempre a través d’entrevistes a persones individuals i fora de l’ambient habitual del cant col·lectiu a veus. Si en les balades que es cantaven en situacions de festa i de gresca el cant a veus ja devia ser força habitual, en les cançons religioses (com els goigs) actualment encara manté una vigència comprovable.

El repertori que assenyala Ayats està vinculat, una vegada més, a la pràctica del cant masculí, una particularitat que especialment es manté encara en el cas dels Goigs. Caroline Bithell explica com el repertori de les dones, a Còrsega, ha consistit sobretot en cançons de bressol i cançons de lament, però el repertori masculí ha mostrat la riquesa del repertori a vèries veus⁸⁶ (Bithell 2003: 34). Les polifonies de la missa llatina i altres materials litúrgics i paralitúrgics —particularment els connectats amb la Setmana Santa— són cantats per conjunts d’homes, tal com Ayats refereix del cant de Goigs catalans. Una descripció que apareix propera al testimoni de Margalida sobre els

⁸⁵ Aquí anomenam a Baltasar Samper, però aquest interrogant és extensible a qualsevol dels missioners de l’OCPC.

⁸⁶ *Paghjelle, terzetti i madrigali*, debat improvisat (*cham’è rispondi*), cançons improvisades “de circumstància” (*currente*), cançons d’iniciació (*tribbiere*), cançons de mullers, balades i laments sobre lladres, laments sobre animals, serenates, i més recentment, cançons de soldats i d’eleccions —polítiques—, aquestes darreres també cantades per dones (Bithell 2003: 34).

“alts i baixos” del cant de Panades o Goigs a Mallorca és el següent fragment, malgrat que és referida al cant dels Goigs a la comarca d’Osona:

Els canten en alternança de dos grups d’homes, a banda i banda del carrer, i d’un conjunt instrumental, sobre la base d’una polifonia senzilla de terceres paral·leles. S’ha difós, sempre oralment, amb l’adaptació que això representa als hàbits més comuns de cant col·lectiu. A cada època s’han utilitzat els instruments musicals que hi havia al poble: no hi han faltat mai instruments de metall (trompeta, trombó i fiscorn), sovint barrejats amb violins, clarinets i flautí, i a vegades amb guitarra, saxo, acordió o contrabaix. Però allò que destaca més de la interpretació és el peculiar estil de cant directe i espontani, de sonoritat expansiva i timbre punyent, que en fa un exemple molt destacat de les maneres de cant col·lectiu d’altre temps (Ayats; Roviró, I; Roviró, X; 1996: 10).

Aquí es descriu també el cant d’estil vocal directe, una cosa que Margalida destacava dels cantants de Sales d’abans; una veu aguda, oberta i plena pels homes.

Un repertori que és transcrit també a veus paral·leles és el Deixem lo dol menorquí, cosa que el vincula al cant pasqual en polifonia simple (Massot i Planes 1984: 352-356). Altres exemples vinculats al repertori estudiat aquí són els Goigs del Roser, que veiem transcrits a Menorca.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "Goigs de Pasqua Deixem lo dol" and features a vocal line with lyrics: "Di-rem lo dol can ta rem amé a le qui-a", "ya rem a la mar la sant Pasqua a Mica ri a", and "O Nostra Senyora". The bottom page is titled "Goigs de Nostra Senyora del Roser" and includes sections for "Dua ad libitum", "Solo", and "Coro". The lyrics on this page are: "vos tres goigs am gran pla", "Puy to vos tua Se-ño ri a es la", and "Dua Deu blan ta dunsos Se-mp ra la Ro ser dal e-vel port quans". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Figura 2.36. “Goigs de Pasqua Deixem lo dol” i “Goigs de Nostra Senyora del Roser” del quadern de cançons donat a Samper per F.D.R. (Frederic Delgado Rey, músic major de la banda del regiment). Font: OCPC, carpeta B-126, pàg.15-16, 29-30, DGCPAC.

A Felanitx és transcrit a dues veus el cant que acompanyava la processó del Roser, amb el títol “Processó del Roser. Primers diumenges de maig i octubre” amb anotació referida al tempo, “Alegret”:

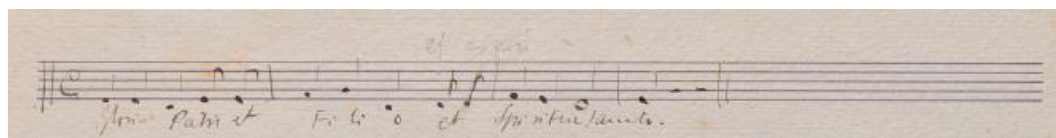
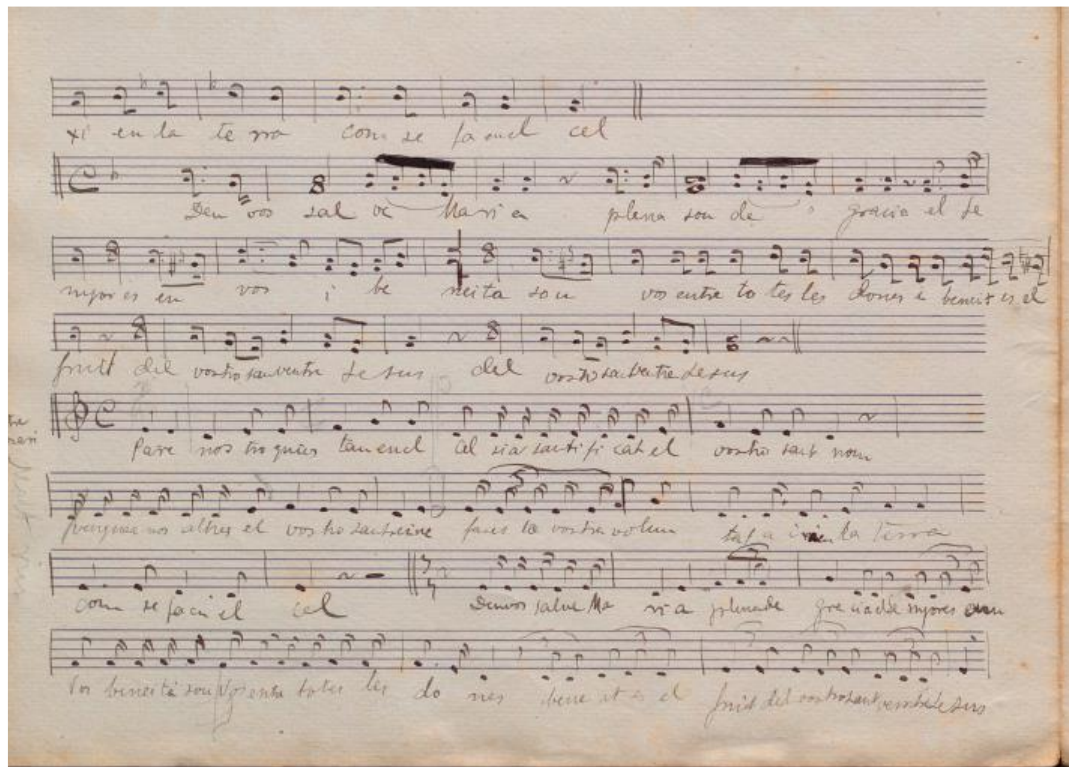


Figura 2.37. "Processó del Roser. Primers diumenge d'octubre i de maig". Font: OCPC, Carpeta B-187, pàg. 259-261, DGCPAC.

Tenim, doncs, una mostra que a la Processó del Roser, a Felanitx, algunes parts eren cantades polifònicament. Aquí, podem pensar, hi ha un lligam amb les processons de las Hermandades del Rosario; però ja s'ha apuntat que López Núñez (2016) i Asensio y Ortíz (2005) exposen que hi ha, per una banda els cants dels Auroros i confraries del Roser —*auroras*—, i per l'altra el cant al Rosari de l'Aurora, celebrat a l'octubre i maig i més modern — molt difós al segle XX. Catalina (1944) recorda la Processó del Rosari de l'Aurora a Felanitx, celebrada encara als voltants de 1950 a aquesta localitat. Ella relata que visitaven sobretot als malalts, i que s'havia de fer de ben matí, ja que per rebre el sagrament de la comunió calia estar en dejú. Dins l'altre tipus de manifestacions religioses, les de les Confraries lligades al Roser, cal considerar que, a Sant Joan, la Confraria del Roser era una de les més antigues, datada des del 1609 (Estelrich 1993c: 25, 78). A la mateixa publicació, però, es documenta com cap el 1925 l'ensopiment d'aquestes confraries feu que el saltiri que es cantava després de la mort d'un dels confreres, passés a ser de caràcter general per a tots els difunts. Per tant, progressivament, aquell repertori interpretat antigament per un grup concret que, segons està documentat a diferents indrets, encara conservava repertori polifònic popular, anà desapareixent. I amb ells tota una manera de cantar.

Si bé a les Illes no s'ha documentat el vincle de les confraries del Roser amb aquest cant polifònic masculí, no va ocórrer el mateix a Múrcia i altres contrades peninsulars. Que a Menorca els Goigs del Roser es cantaven a dues veus en polifonia senzilla, si fem cas dels documents escrits, queda datat per la transcripció de la figura 2.34. La 2.35., però, correspon a aquest Rosari de l'Aurora més modern. En quina mesura la presència d'una Confraria del Roser a Sant Joan —molt arrelada al llarg de tres-cents anys— ajudà a mantenir un repertori com la *Missa de to Pascal* entra ja dins el terreny hipotètic, sense descartar que futures investigacions puguin aclarir aquest punt.

Un cas de transcripció polifònica òbvia són les Cobles de Pasqüa de Sant Climent, a Menorca, que apareixen transcrits a dues veus. El repertori de Pasqua a aquesta illa, doncs, també era cantat, al manco algunes peces del repertori, a dues veus.

51
Nº 191.

Cobles de Pasquia

Bon Je-sus, com vós nas-qué-veu, por-ta-ven co-mo-na d'eu, i a-na la por-ta d'es-pi-res qui en tra-ves sen lo meu cos.

Repetint tota la tonada, s'acaba la cobla així:

" Qui en tra-versen lo meu cos per nosaltres, meravellosament i el qui s'és mort per dar-nos vida i es viu glòriosament. "

Figura 2.38. Cobles de Pasquia de la població de Sant Climent, Menorca. Font: OCPC, C-77 pàg. 51-53, DGCPAC.

A Mallorca queda, per tant, la *Missa de To Pascal* i el *Miserere* i es mantenen restes del cant polifònic en els Salers de cas Concos i els de Manacor, així com pràctiques de polifonia espontània als intèrprets de Lluçmajor⁸⁷. La *Missa* és cantada encara avui per tots els assistents, sense diferència entre homes i dones; tanmateix, sembla que la participació femenina és ferma i documentada des dels anys 70 del segle XX, essent abans un repertori masculí. En tot cas, aquest canvi coincideix amb altres modificacions de caire interpretatiu lligats als repertoris de música tradicional. Per una altra banda, els tres exemples enregistrats a la dècada dels noranta per Canyelles i Domenge mostren nítidament com les dones cantaven a veus. A diferència de Còrsega⁸⁸, sembla que la polifonia datada el darrer segle a Mallorca no estava assignada a un sexe concret, però no podem aventurar fins a quin punt això era així als segles anteriors al XX. Sigui com sigui, tot fa pensar que a l'illa la polifonia consistia en veus doblades a terceres, quintes/sextes i octaves paral·leles, amb la possibilitat més que segura de l'acompanyament amb bordons. Queda encara per dilucidar la possible relació de les restes de polifonia amb les confraries de cada parròquia.

2.7. Reelaboracions del material musical: el Deixem lo dol contemporani

Part de la música occidental culta prové de reelaboracions de materials musicals anteriors. Aquest repertori no n'és una excepció i es poden trobar exemples dels diferents procediments. Incloem aquí els arranjaments del Deixem lo dol menorquí, que sabem vinculat als Goigs de Mallorca.

— L'ús de contrafactum, comentat a l'apartat anterior. Una mateixa música és usada per a elaborar noves lletres a sobre. És aquest antic procediment essencialment el que usen els glosadors. Les melodies i les lletres migren i en

⁸⁷ Tomeu (1975) relatà que ells, a partir de la melodia que els cantussejà Montserrat, cantaren a sobre a dues veus improvisades.

⁸⁸ Bithell diu que la polifonia ha estat clarament fora de la pràctica habitual del cant de les dones corses, exceptuant per exemple el cas de tres germanes de Giussani que havien estat ensenyades per son pare a cantar polifònicament, ja que no tenia fills mascles (Bithell 2003: 34).

moltes ocasions és difícil dir què fou primer; en tot cas és un procediment usat també dintre de la música moderna.

De fet, la tonada de Sales de Son Macià i Manacor és emprada pels glosadors actuals. Amb això no es vol dir que s'improvisin gloses relacionades amb la Pasqua Florida, sinó que serveixen com a fil conductor de lletres de tota mena.

— Existeixen també harmonitzacions primerenques del material musical:

- a) A l'arxiu de Sant Felip Neri (Palma) hi ha la cançó "Sas panadas. Tono 4" catalogada per Xavier Carbonell (1997), encara que hem treballat sobre una còpia de l'AP d'Eugeni Canyelles. L'estat de la còpia no permet la transcripció del text després del vers "Deixam lo dol, dexam lo dol...". Presenta una variant literària, un dels exemples on després d'aquests versos ve una lletra diferent a "cantem amb alegria/ que anirem a dar /les Pasqües a Maria". Sembla que aquesta partitura podria formar part del que es coneix com a "Llibertats d'orgue": cançons, essencialment del repertori popular, recollides pels organistes en els "llibrets d'orgue" i usades com a repertori sobre el qual tocar, improvisar o cantar dintre dels cicles de Nadal i Pasqua o en festivitats com el Corpus⁸⁹.

⁸⁹ Aquesta hipòtesi inicial fou confirmada per Bartomeu Mut, organista titular de la Seu de Mallorca, que pensa que segurament eren cançons recollides per un organista per tal d'interpretar per Pasqua aquest repertori en forma de variacions o temes sobre els quals improvisar.

Sas Panadas Tono 4

Arxiu de Sant Felip Neri

Transcripció de Bàrbara Duran

Adagio

A - la — bam pri - me - ra - ment — a Je - sus y a Ma - ri - a di -

6 gam — tots a la bat si — a y el San - tis - sim sà - gra - ment — Dei - xem lo

11 dol de - xam lo dol [y es dita ben an - da ra - que — eils San -

16 vad - gins fan or - gues es - pre - si - us] fo - ra tris - to fo - ra tris - to

Alegro

Figura 2.39. “Sas Panadas Tono 4”. Font: ASFN transcripció de Duran Bordoy (2015: 151).

- b) “Pedir panadas. Captá penades” provinents d’un arxiu particular⁹⁰: *Colección de canciones populares mallorquinas recogidas y armonizadas por Bartolomé Simó Escanaverino*. El Cançoner Popular de Catalunya conté també un arxiu amb el nom d’aquest músic, que participà a la Festa de la Música Catalana, Concurs IX, any 1921-22. Veure figura 2.11.
- c) L’arranjament de H. Manucy i L. Hosmer —a la partitura posa *transcribed*— de les “Fromajadas” menorquines, editat per Dr. A. Anderson al 1919, Saint Augustine (Florida). Arranjat per a piano, acompanya la melodia de manera homofònica i amb un acompanyament d’acords desplegats, més brillant, a la part del cor. Aquí es distingeix clarament la interpretació entre *Voice* i *Chorus*. És a dir, els menorquins cantaven una part per a solo i una part pel cor.

⁹⁰ Les aportacions d’aquests arxius han estat proporcionades per Joan Eugeni Canyelles Pons.

Per una altra banda, diferents compositors del segle XX i XXI han usat aquest material, la tonada de Sales o Panades, per a generar noves composicions. Les composicions sobre o a partir d'un *cantus firmus* és un procediment viu des del naixement de la polifonia i encara plenament vigent a les noves tècniques de composició contemporània.

Pot ser l'ús d'aquestes melodies és una senya més que el repertori popular tradicional és de gran interès per als creadors contemporanis. Pot ser també és un procediment que té un certa aura de serietat i dona prestigi.

Es fa difícil creure que l'elecció d'una tonada concreta, que es va ja perdent, no pugui significar quelcom més per als compositors que l'han treballada. Aquesta elecció genera una significació social i cultural al voltant d'aquest repertori, que és percebut així com a "valuós" per part dels creadors i potser del públic. Els autors que segueixen són de l'àmbit mallorquí i pertanyen a generacions diferents:

a) "Cançó de ses Panades". Llorenç Morey Ferrer (Manacor, 1915-1974). Morey s'interessà per la música popular seguint la moda dels estudiosos del folklore de principis del segle XX. Amb el folklorista Antoni Galmés publicà *Danzas típiques de Mallorca*, un àlbum d'arranjaments de música tradicional mallorquina (Galmés; Morey 1951). L'AP Morey Ferrer conté molts apunts de cançons tradicionals, entre les quals es troben diverses anotacions sobre la melodia de la "Cançó de Panades" que ell usà⁹¹, fent una composició de tall conservador.

b) "Deixem lo dol" a l'àlbum per a piano *Sempreviva* Antoni Martorell i Miralles (Montuïri, 1913-2009). La tonada més coneguda del Deixem lo dol, a partir del *Cançoner Musical de Mallorca* (Massot i Planes 1984: 253-254) apareix en aquesta partitura per a piano, un àlbum dedicat a joves pianistes (Miralles 1992: 52-53). El més interessant és l'estructuració del material musical per a l'escriptura pianística, de dificultat mitjana. Les notes que acompanyen l'edició assenyalen:

Aquesta tonada té moltes versions. Hem seleccionat la que creiem més original, substituint les notes percutides per valors més llargs i acords més compactes, deixant intacta la línia melòdica que transcorre dins una modalitat hipodòrica (la). La presència del diesi aplicat al sol, donant-li fesomia de sensible, és una

⁹¹ Sense publicar.

adulteració de l'original primitiu, pròxim a la modalitat gregoriana del Protus autèntic, transportat a la. Recordem, una vegada més, que els antics tenien horror a la nostra sensible a causa de la seva 'imperfecció' (Guido d'Arezzo).

Pels comentaris de Martorell, s'endevina una voluntat de generar material sobre elements que són considerats valuosos per "originals" i "primitius": una tonada prèvia i "original", un mode que admet determinades notes alterades però des de la visió de la "imperfecció" modal històrica. Aquestes anotacions no deixen de voler justificar la composició des d'una perspectiva de caire històric.

- c) "Pasqua Florida-Deixem lo dol". Josep Ros (Manacor, 1941). L'essència del tema del Deixem lo dol hi és present, però ara el material és transformat per a piano, de manera densa i virtuosística. Peça de gran dificultat, fou publicada dins l'àlbum *Pinzellades* (2016), un recull de treballs de Josep Ros de marcada tendència impressionista.
- d) "Tonada de ses Panades". Antoni Parera Fons (Manacor, 1943) treballa des de fa temps en el *Quaderns de Mallorca*, un seguit de composicions per a piano que refresquen la memòria musical d'una illa. Dedicat al pianista Andreu Riera, moltes de les peces mostren un marcat caràcter virtuosístic sobre peces que conformen, de manera clàssica, les melodies de tradició oral de Mallorca. Parera Fons treballa encara al 2018 en aquests quaderns —5 quaderns de 7/8 peces cadascun— sense veure el moment de donar per acabada aquesta feina compositiva en continua revisió. De tota manera, algunes de les peces dels primers quaderns ja comencen a ser interpretades, com "Sant Antoni", que ja pot ser escoltada en línia⁹².

⁹² Veure la interpretació del pianista Andreu Riera Gomila a <https://www.youtube.com/watch?v=VSwha2eSzSE>

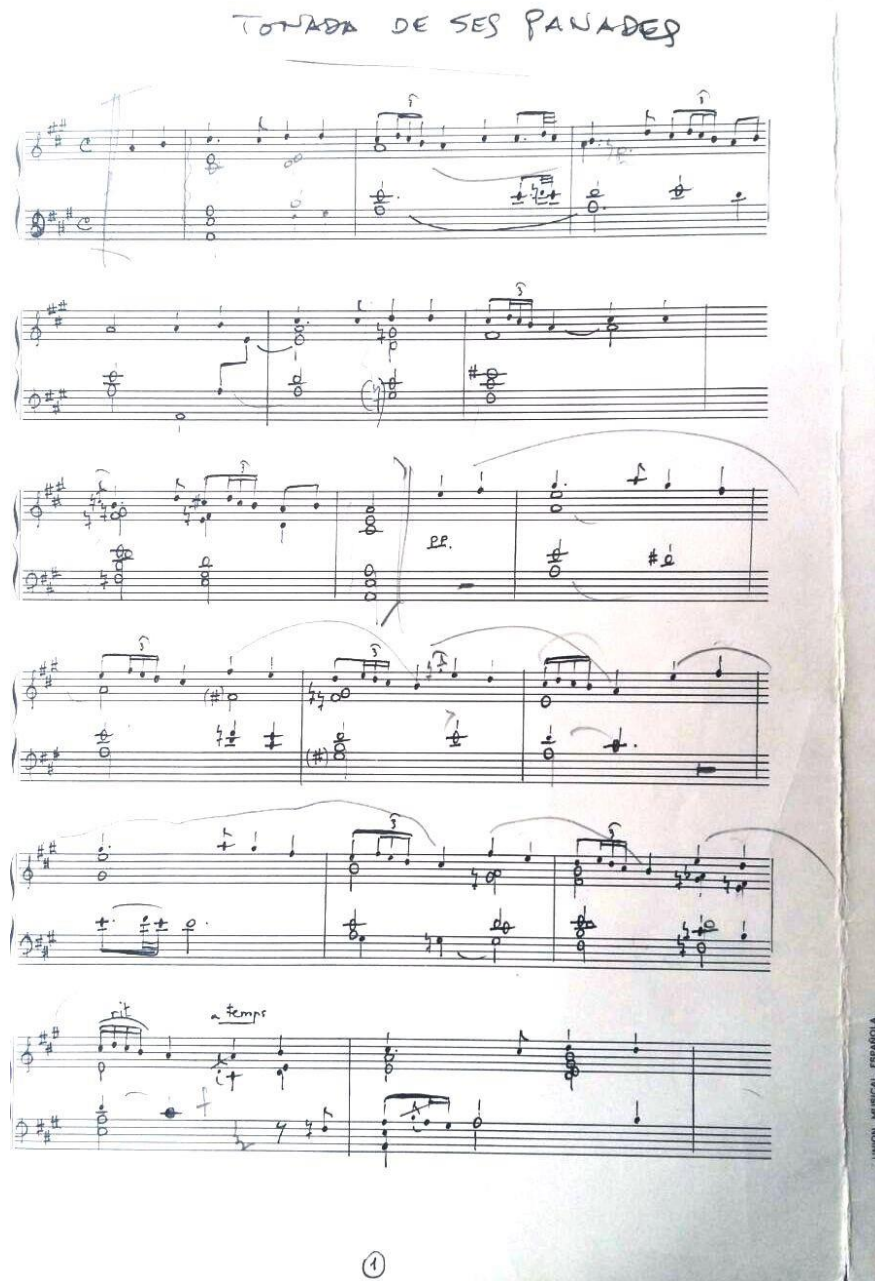


Figura 2.40. Fragment de la “Tonada de ses Panades i Variacions”. Font: Antoni Parera Fons (2017).

- e) “Cançó de ses Panades-Deixem lo dol”. Biel Oliver (nascut a Algaida, 1968). Oliver ha fet dos arranjaments de les cançons de Panades, una per la banda d’Algaida i l’altre per instruments Orff. Cal dir que l’arranjament per a banda té també una adaptació per a veu, que fou interpretada per Biel Majoral.
- f) “Ses Caramelles” (2014) cantada per Biel Majoral sobre una lletra de Llorenç Capellà en un arranjament de la Banda de Música d’Algaida.

h) “Tota in solitudinem” de Xavier Gelabert (nascut a Manacor, 1976). Una breu reelaboració del material melòdic del Deixem lo dol en clau absolutament contemporània, també producte de la relació de Gelabert amb els estudis sobre música de tradició oral, que ell personalment entén com a material musical que “recicla” d’alguna manera, deslligat de la seva funció o significat original. Una manera de reflectir les sinèrgies produïdes entre les investigacions de caire acadèmic i els compositors contemporanis⁹³.

Tota in solitudinem

F. Xavier Gelabert Muntaner

26 - 02 - 2017

Figura 2.41. Fragment de “Tota in solitudinem” sobre el Deixem lo dol. Font: Xavier Gelabert i Muntaner (febrer 2017).

⁹³Xavier Gelabert, coneixedor de la present tesi, s’interessà personalment en una elaboració lliure del material melòdic estudiat, i així creà aquesta obra el febrer del 2017.

Si es demana a aquests autors pel motiu d'usar aquesta tonada, ells argumenten de manera diferent. Per a Gelabert (1976) és senzillament “un material musical, sobre el qual jo parteixo. Per mi no és més que una seqüència sonora sobre la qual treballo, parteixo del so”. Per a ell, veritablement, és un *cantus firmus*.

Parera Fons ho descriu d'altra manera, més aviat parla d'una vinculació amb la seva procedència cultural:

...És com un cordó umbilical. Ho tens, ho dus... Forma part de tu mateix. Quan ets petit, ta mare et canta unes cançons, després altres cançons s'incorporen a la teva vida quan ets petit. I hi tornes, vas i vens d'aquestes cançons... Te plantejes com pots fer feina amb aquestes melodies, que són solament una tonada, i les has de treballar. Perquè després les has de desplegar de manera vertical, les hi has de posar unes harmonies, uns instruments, i saps que estàs treballant sobre un material que estàs transformant.

Però és com un calaix, tens un calaix i l'obres...

Ell fa referència a la memòria que hem rebut, la que després forma un calaix de músiques que constitueixen part del bagatge d'un creador, probablement de la mateixa manera que formen part del bagatge d'un poble.

2.8. Enregistraments

Es pot partir de dues gravacions bàsiques per a conèixer com es cantava a Mallorca el Deixem lo dol i les Sales. Per una banda, el material enregistrat per Alan Lomax, que permet comparar variants i establir com era interpretat a la dècada dels anys cinquanta a Sóller, concretament. El fet que Lomax enregistrés un Deixem lo dol ha fet que, posteriorment, alguns informants reconeguin tonades desaparegudes del mapa com a variants del Deixem lo dol⁹⁴. El més curiós d'aquest enregistrament és que és cantat per veus masculines i femenines, cosa que mai es donava als cants del Llevant i del Pla

⁹⁴ És el cas de la tonada de Maria de la Salut, que Miquel Vives recordava haver sentit interpretar de petit. Ell, ballador i coneixedor del repertori tradicional, afirmà sens dubte que s'assemblava a l'enregistrament d'Alan Lomax. Per tant, a Sóller i a Maria el que era interpretat era un Deixem lo dol, amb la seva tornada característica.

mallorquí, sempre cantat per homes⁹⁵. Però cal dir que els cantaires de Lomax són d'una agrupació musical, saben el repertori però es pot suposar que no canten el dia de Pasqua —el dia de l'enregistrament—, cosa que pot marcar una diferència. Les dones podien aquí cantar, no és un Deixem lo dol “real”, sinó una agrupació que es troba per a ser enregistrada per a un investigador. Així i tot, és molt poc probable que solament muntessin aquest repertori per a Lomax, és molt més factible pensar que elles cantaven la tornada del Deixem lo dol com es pot sentir a la gravació a la dècada dels cinquanta del segle XX.

L'altre document aclaridor és un enregistrament de les Sales de Felanitx, a *Cançons Tradicionals de Felanitx* (1972). Aquí es pot veure com canta un solista i el cor (masculí) respon. La resposta, una tercera més greu, no deixa de tenir un toc responsorial, i s'ha de pensar en la influència que la interpretació dels cants d'església podien tenir dins el repertori tradicional⁹⁶; a més de tot el que s'ha exposat en aquest capítol, especialment les referències d'Ayats a “Paral·lelismes musicals i situacionals entre els goigs i els ‘gosos’” (2010).

De manera general, els enregistraments⁹⁷ realitzats fins ara es poden classificar en:

- Interpretacions realitzades sobre la música de tradició oral sense arranjaments significatius, com els d'Alan Lomax⁹⁸ i les Sales de Calonge.
- Enregistraments sense publicar, provinents d'arxius personals.
- Interpretacions realitzades sobre arranjaments fets pels músics pertanyents a grups de música tradicional. Aquí s'han de considerar els arranjaments que són realitzats per adequar la tonada a les veus i instruments disponibles.

⁹⁵ De la mateixa manera que les Caramelles d'Eivissa, encara cantades solament per colles masculines.

⁹⁶ Antoni Roig, component del grup Al Mayurqua, considerava aquesta hipòtesi molt sèriament. Fins i tot pensava que els diferents modes usats dins la música tradicional mallorquina provenien, més aviat, de les escales usades (modes eclesiàstics) dins el repertori religiós. Aquestes relacions modals, segons ell, s'escolaven de manera natural dins la música de tradició oral.

⁹⁷ Veure Referències amb l'índex de les gravacions publicades fins ara.

⁹⁸ Per conèixer en detall la visita d'Alan Lomax a les Illes veure Mirades. Miradas. Glances (Pizà 2006) que explica i documenta l'estada de Lomax. A partir de la reconstrucció feta mitjançant documents personals (escrits i fotografies) se pot fer una idea de com Lomax va veure a la societat illenca d'aquells dies.

—Interpretacions enregistrades de peces arranjades de manera creativa, com són els arranjaments de Biel Oliver, els dels Blauets de Lluc o els de les peces fetes per compositors com Martorell, Parera Fons, Ros o Xavier Gelabert.

Els enregistraments realitzats durant el treball de camp s'han emmagatzemat a la pàgina *web* que acompanya la tesi i poden ser consultats, per tal de poder comptar amb una base de dades sonores que documenten el material i permeten observar les diferents variants i la interpretació contemporània d'aquest repertori.

2.9. L'itinerari fins a l'actualitat

Els documents que hem presentat fins ara permeten articular una teoria al voltant de l'origen històric de les cançons de Pasqua estudiades aquí. Per la documentació analitzada, podem albirar que probablement hi conflueixen dues tradicions, que Ayats (2001, VI: 84) ha documentat: la dels Caramellaires i la dels Gotjaires, i que coincideixen amb les descrites per Amades:

Hi ha indrets del ripollès on hi ha dos tipus de captaires del dissabte de Pasqua: els gotjaires i els caramellaires, que es distingeixen per la condició essencial que els primers canten exclusivament els goigs, mentre que els altres canten cobles i corrandes populars expressament de caramelles. (Amades, 1983 [1950]: 846)

Aquests dos registres permeten lligar els Goigs de Pasqua amb el que Felip Munar anomena el cançoner de Passió (Munar 1997). L'antiguitat de les diferents citacions sobre Goigs medievals i cançons de Panades i Sales fa que cobri força la tesi de que algunes lletres encara conservades a Mallorca procedeixen de repertori medieval que ha perdurat transformat en interpretacions escurçades.

A partir dels registres analitzats es pot observar que coexisteixen dins del repertori de Pasqua de les Illes diferents elements musicals i poètics que resumim a continuació:

—Els Goigs llargs, amb una història contada, dels quals en són una mostra els Goigs recollits a Campanet i els documents relatius a Sencelles que s'han comentat. Les Caramelles de Pasqua d'Eivissa, extenses i complicades per

als cantaires, no deixen de tenir una part de *misse en scène* i el ritual associat a representacions o recitats teatrals religiosos. Els fragments comentats permeten seguir l'itinerari dels Goigs medievals fins a variants recollides al llarg del segle XX, mostra de la importància i divulgació d'aquest repertori durant més de 600 anys.

— Els Goigs escurçats, com ara el cas dels interpretats a la pràctica a Campanet i les actuals cançons de Sales o Panades, la lletra de les quals és encarregada encara avui dia a un glosador de reconegut prestigi, un fet que permet una certa variabilitat. S'hi troben així casos de recuperacions i adaptacions *sui generis* com és el cas dels Quintos de Sant Jordi —que canten als 65 anys— i que fan que encara sigui present la creació de lletres, la glosa, sobre unes melodies prèvies.

S'ha de remarcar la renovació de les gloses dintre d'aquest repertori, assimilant la tonada de Sales —la del Llevant sobretot— dintre les mostres de glosat que han assolit força als inicis del tercer mil·lenni.

— La vinculació de la dansa amb aquest repertori des de l'Edat Mitjana, lligada a la manifestacions musicals dels Goigs, malgrat que aquests no són, efectivament, música per a ballar. La primera citació més clara és la que dona el Llibre Vermell de Montserrat. Tanmateix es dansava al carrer, als pobles i als voltants de monestirs i temples cristians. A més, procura a l'ens eclesiàstic mecanismes de control d'aquest esbarjo. Els Goigs proporcionaven la situació social ideal per a vincular un ball paral·lel o posterior a les celebracions religioses, i tenir així un marc festiu que oficialitzava la seva presència.

La dansa, el ball, encara van associats avui dia al cant de Sales/Panades, però ara es fa en dies diferents i no a tots els indrets, combinant com hem vist el ball tradicional —de pagès— amb la contractació de grups moderns i “alternatius” i discjòqueis per part dels Quintos.

— Les variants de les cançons documenten diferències que mostren un tronc musical comú, melodies tipus sobre les quals deriven les altres. Sobre la variabilitat, s'ha de dir que no és diferent a la que mostren altres repertoris de música tradicional. Escandell (2016) ho compara al repertori de balades o

cançons narratives —denominats també romanços— recollits a tots els cançoners, i de manera significativa a l'OCPC:

El repertori de balades recollides arreu de Catalunya, País Valencià i les Illes Balears durant les dècades de 1920 i 1930 és relativament limitat —El testament d'Amèlia, La Blancaflor, La Dida o L'infantina de França són alguns dels títols més freqüents que es recolliren a les Pitiüses—, però el nombre de versions de cadascuna és elevat, el que permet realitzar una anàlisi comparativa interessant. El fet que la seua transmissió sempre s'hagi realitzat de manera oral ha comportat l'aparició de nombroses variacions de cadascuna d'aquestes balades. Les diferències no només apareixen entre indrets geogràfics allunyats, sinó entre versions proporcionades per diferents informadors d'un mateix indret. Tot i això, quan s'analitza aquesta variabilitat de manera més global, en la comunitat lingüística en conjunt, s'observa que les diferències són merament superficials, bàsicament de caràcter lèxic i sintàctic, i que tenen lloc entorn d'un argument i d'un títol comú i invariable a tot el domini esmentat, de manera que es reconeixen perfectament. És, per tant, una relació d'aquest tipus la que detectam entre els goigs de Maria de les caramelles i Los set goys del ms. 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

El fet de pertànyer a un repertori transmès oralment i no altres factors és el que fan coexisteixin variants d'una mateixa cançó. El repertori comentat aquí participa de la característica de ser una música essencialment transmesa via oral, sense la transcripció escrita, que apareix ja avançat el segle XX en els cançoners esmentats.

La variabilitat és una mostra de la vitalitat d'aquesta música, malgrat els canvis socials del segle XX⁹⁹. Caldrà analitzar, de tota manera, la supervivència d'un repertori totalment desvinculat de la vida moderna, els factors que han afavorit la presència dels Quintos al Pla de Mallorca; l'actitud favorable de l'església, que ho ha vist com un mitjà de control sobre el poble i el *revival* propiciat per alguns agents culturals.

⁹⁹ La variabilitat, les variants i versions són presents dintre les músiques de tots els estils. Volem dir aquí que, essencialment, que aquests processos són encara ben vius dintre d'un repertori que ha perdut la seva suposada transmissió oral.

CAPÍTOL 3

Els Salers i Quintos avui

Els inicis del treball de camp sobre els Salers i Quintos de Mallorca fou més aviat el començament d'una recerca sobre un esdeveniment musical que no tenia una visibilitat clara dintre del món de les músiques tradicionals. Pot ser sembli estrany als interessats per la cultura popular i pels propis residents a l'illa, però avui dia molts habitants de Mallorca desconeixen l'existència d'aquesta música de Pasqua, i les paraules *saler* i *panades* són lligades, en tot cas, al món gastronòmic.

Semblava que només factors aleatoris havien permès la pervivència d'aquests esdeveniments musicals en comunitats molt petites, com la de son Macià (Manacor). Es podria pensar que la seva interpretació més o menys continuada dintre del calendari festiu habitual és allò que ha afavorit el seu manteniment, però a son Macià es va detectar el paper d'alguns agents culturals locals que havien facilitat aquest lligam entre societat i música tradicional, com fou el Teleclub local (Pujals 2001). El fet de tenir un petit espai comú destinat a l'oci permeté, en aquest cas, que es poguessin organitzar i

reconduir pràctiques musicals que anaven perdent, poc a poc, la seva vitalitat dintre la comunitat. L'existència d'una forma o altra d'espai social compartit fou un dels elements clau que vam notar des dels inicis. Les músiques no sorgien per generació espontània, no depenien del ritual religiós de Pasqua en primera instància, sinó que solament certes estructures havien permès la continuïtat d'aquest repertori; estructures que assolien diferents formes que responien al teixit social d'agents culturals del tercer sector.

Ja s'ha remarcat que un dels problemes més importants a l'hora de documentar els Salers, el cant de Panades i els Quintos ha estat sobretot el seu vincle amb la Mallorca rural, la que no guarda registres escrits de la seva activitat, o poques referències a premsa local. No és fins els darrers anys que la memòria oral ha estat objecte d'estudi, de jornades i congressos que han posat de relleu la importància d'aquestes aportacions sovint ignorades, però que ara ajuden a recuperar de manera visible i activa les aportacions de tota una generació. Ells, avui, són una generació major, la darrera que va presenciar el trànsit entre la Mallorca prèvia al turisme i la Mallorca actual, una illa que muda de pell cada temporada. Els seus testimonis són indispensables per entendre com han canviat estructures socials i esquemes culturals.

3.1. El treball de camp

De tota la informació obtinguda, es pogué fer un catàleg d'agents¹⁰⁰ de caràcter més informal, i d'altres més institucionalitzats. Tots ells eren responsables o participants en l'organització de la música de Pasqua. És difícil extreure una mitjana de permanència cronològica —no tots els agents són presents encara avui dia. En tot cas, els que foren presents en l'organització pertanyien a una de els següents categories:

¹⁰⁰ Així podem esmentar el Teleclub, Centre Cultural, S'Estol des Picot, Comissió de Festes, (Son Macià), s'Estol des Gericó, Centre Cultural de Sant Joan, Associació l'Heura de s'Alqueria Blanca, Associació Lausa de Santanyí, Associació de Tercera Edat de Calonge, Associació de Tercera Edat de Manacor (dues entitats diferents), S'Estol des Gericó de Felanitx, Associació Cultural Amics de Porto Cristo, Cor Mont-Lliri de Montuiri, Grup Torrat i Bullit de Lluçmajor, EMM de Manacor. En tot el Pla de Mallorca, veurem que els Quintos són una estructura social estable que canvia cada any però que té interaccions en cada ajuntament.

- Associacions de Tercera Edat.
- Associacions de caràcter musical.
- Associacions culturals.
- Agents culturals informals, com el grup que formen cada generació de Quintos.
- Agents individuals, que aquí definim com persones que, pels seus interessos personals i professionals, exerceixen com a veritables agents canalitzadors de la cultura.

Els apartats que segueixen són essencialment descriptius, referits al treball de camp realitzat a l'illa de Mallorca. Fou executat en diferents etapes temporals, que se corresponen en la realització de diferents treballs previs (Duran Bordoy 2009, 2013, 2015). Des de la primera etapa iniciada al 2007-2008 fins la que actualment és la darrera —2017— hem comprovat que hi ha hagut una transformació social que ha permès, entre altres coses, el ressorgir dels Quintos en indrets on havien desaparegut. Algunes poblacions molt petites, com ara el cas de Búger són incloses a les taules amb les variants corresponents, tot i que en aquests indrets la participació és molt minsa i sovint els Quintos o cantaires s'organitzen en funció de les ganes de participar de cada grup, condicions que canvien cada any. Això fa que no puguin ser estudiades de la mateixa manera que els llocs amb una manifestació més regular i “programada”. Un dels problemes que presentà el treball de camp és que totes les manifestacions esdevenen a les mateixes dates —matí de Pasqua i dilluns de Pasqua— i es produeix una coincidència entre dies, hores, música i diferents localitats que fan que la investigació s'hagi de dur a terme en diferents fases pel que fa al seguiment en directe.

A continuació documentarem totes les poblacions que, a un moment o a l'altre, s'ha recollit la presència d'un repertori de cant de Sales o Panades, ja sigui en articles de premsa, cançoners o enregistraments. El repertori de les diferents localitats —contingut dels cançoners, lletres i músiques— poden ser consultats amb detall als annexos I, II i III.

3.2. Què entenem per agents culturals del tercer sector?

És important emmarcar, a partir d'aquí, què entenem per agents culturals del tercer sector i diferenciar-los d'altres agents que intervenen als esdeveniments culturals d'una societat. Martinell (2011: 7) descriu alguns trets que consideram rellevants:

A l'efecte de la participació social en una política cultural entenem per agent l'actor (individual, col·lectiu, institucional, etc.) que intervé o pot intervenir, activament o passivament, en sentit positiu o negatiu, en l'articulació d'unes polítiques en diferents estructures socials.

Aquí el professor Martinell esmenta un concepte que, d'entrada, sembla pertànyer a una altra esfera: la participació en la política cultural. No hem de menystenir aquesta relació. Veritablement hi ha un enllaç directe entre l'acció dels agents —encara que sigui dins l'articulació d'un fet musical— i les propostes finals de polítiques culturals a càrrec d'Ajuntaments i Governos —agents del primer sector. Usam aquí el terme política des de la perspectiva que ofereix el terme anglès *policy* i no el de *politics*, amb uns matisos de significat que no ofereix el terme en català i castellà. La política cultural, en el marc d'aquesta tesi, és entesa com a *policy*: uns plantejaments, unes estratègies, un pla de com seran encarades certes decisions polítiques posteriors, que són les que decidiran finalment l'aplicació d'unes regulacions o lleis determinades. Aquests agents culturals són capaços d'interferir dintre dels plantejaments, els fulls de ruta de partits, Ajuntaments, Conselleries i Governos Autònoms. Sobretot perquè parteixen d'una part de la població molt activa, inquieta culturalment i socialment, capaç de mobilitzar sectors socials més passius.

Martinell es basa també en les aportacions de Teixeira Coelho, autor del qual ens interessen les referències als agents del tercer sector, remarcant com mostren una activitat que va des de l'organització d'exposicions, mostres i conferències a preparar catàlegs i fulletons, realitzant investigacions locals sobre tendències, estimulants individus i grups per a l'autoexpressió, però sobretot teixint un lligam entre la producció cultural i el seu públic (Martinell 2011: 8).

Alguns dels punts que aporta Martinell aquí, sobretot pel que fa a l'activitat social que generen els agents culturals, fan reflexionar sobre allò que esdevé una forma participativa en la democràcia, un model en el qual sovint no param esment:

Els agents o mitjancers tenen un paper molt important en el disseny d'una política i en les seves estratègies d'aplicació, i també en la consolidació d'una activitat social representant, per a un territori determinat, un potencial democràtic i competitiu important. (Martinell 2011: 8)

Del paràgraf anterior llegim, doncs, que l'acció dels agents culturals respon a una necessitat prèvia generada al voltant d'un focus d'interès social. Són capaços de cercar respostes reals a demandes d'un grup social actiu, al voltant d'un fet cultural —sigui quin sigui aquest— i demanar a la vegada suport institucional o bé incentivar el disseny de polítiques que responguin a aquestes demandes socials. Per tant, tenen un pes en la participació democràtica activa.

Si aquests interessos es generen al voltant de trets d'identitat propis, com és el cas que ens ocupa, doncs és cert que estan demostrant la capacitat de donar suport, remarcar o bé conservar i difondre el patrimoni cultural propi. Cal investigar, ara mateix, si compleixen una funció que, anys enrere, era responsabilitat de l'entramat social més proper —la participació en els actes festius regulats dintre del cicle de l'any, la transmissió d'històries i cançons en la família i espais socials i d'esbarjo. Llavors, els interrogants principals respecte als agents culturals en la contemporaneïtat són: estan fent una tasca de manteniment d'elements culturals que són percebuts com a essencials pels mallorquins i pels illencs en general? Estan ells mateixos creant una xarxa que és la que genera la consciència del valor d'uns elements culturals i per tant la seva perdurabilitat?

Martinell també remarca que la presència d'aquests agents culturals no és més que un símptoma de la bona salut democràtica d'una societat. Per tant, aquesta capacitat de generar teixits connectors en forma d'agents culturals de diferent orientació és el que permet mantenir una sana participació i la llibertat d'expressió de cada poble¹⁰¹.

Ara bé, s'ha de subratllar que la natura de les associacions implicades varia d'un lloc a un altre i que segons les propostes de Martinell (2011:14) hi tenen cabuda fundacions,

¹⁰¹ Entre les entitats que han actuat de connectors entre diferents localitats mallorquines cal destacar l'OCB. Els seus membres mantenen una xarxa d'activisme social al voltant de la promoció de la llengua i cultura catalanes i els trets propis de la cultura balear. Conjuntament amb Òmnium Cultural i Acció Cultural del País Valencià forma la Federació Lull. Fundada en el 1962 continua la tasca iniciada per Associació per la Cultura de Mallorca (1923-1935) que entre d'altres, tingué com a president a Emili Darder. Al 1962 l'OCB comptà entre els primers impulsors a Francesc de B. Moll. Més que la presència constant de l'OCB i el seu compromís amb la cultura i els drets culturals dels pobles de les Illes, cal destacar la seva acció continuada en forma de múltiples activitats que han permès la permanència de valors culturals que haurien desaparegut sota el gran tsunami antropològic que fou l'explosió del turisme en la dècada dels anys seixanta.

associacions, organitzacions no governamentals, organitzacions juvenils i agrupacions diverses. És en aquesta darrera tipologia on hi haurem de classificar, algunes de les associacions de caire informal estudiades aquí, com ara els Quintos a Mallorca.

3.3. Els Salers com a punt de partida per a una reflexió sobre músiques de tradició oral

Com podríem interpretar la recuperació o superivivència de les Sales/cançons de Panades en un entorn com la Mallorca contemporània? Podem entendre que s'ha produït una revaloració de la seva consideració social, car la Mallorca exclusivament rural i agrària —el seu marc d'interpretació original— és un món que pràcticament ja no existeix, al manco pel que fa a l'entramat social i econòmic que el sustentava. Cal tenir en compte aquí les consideracions de Martí (1995) pel que fa al la rellevància social d'una música. Ell adverteix del miratge folklorista: entendre les músiques tradicionals com a expressió de l'esperit nacional “herderià”, quan en realitat són les dinàmiques d'etnicitat allò que determina, sota un subjectivisme social, allò que ha de ser considerat com a “ètnic”. Si volem conèixer la vida musical d'una societat a un moment determinat, resulta clarament insuficient usar criteris de puresa i tradició, car la vida musical d'una comunitat és molt més ample que el abraça aquest criteri. Alhora, adverteix que una cosa assoleix significat quan és associada a quelcom més que ella mateixa. Quan parlem de la significació social d'una música, estam parlant de les associacions que li són atorgades socialment, per tant aquesta assolirà una significació quan podem establir un nexa d'identitat entre la música i una categoria cognitiva d'ordre social. La música per ella mateixa no expressa una identitat, sinó que aquesta és creada per la rellevància social d'aquesta música. Resumint, podem dir que una música té rellevància social per a una comunitat quan assoleix a la vegada les categories de significat —símbolitzava alguna cosa—, ús —és interpretada en contextos i moments determinats— i té unes funcions concretes —entreteniment, expressió cultural popular, marc religiós o festiu (Martí 1995).

Podríem interpretar, doncs, que la recuperació de les Sales/cançons de Panades a determinades poblacions ha estat producte d'una reubicació del seu significat, així com l'establiment d'una “nova” funció, ja que aquest fet musical es produïa a una Mallorca

dominada per estructures agràries. Alhora, cal reflexionar sobre la posició, funcions i relacions que les festes mantenen dins el sistema fixat al calendari: “Això implica fixar i analitzar en cada cas la data de celebració, el subjecte celebrant, l’objecte celebrat i els ritus i accions a través dels quals se l’evoca i celebra” (Ariño 1993: 43-44). I, és clar, definir al subjecte celebrant com aquell col·lectiu que realitza la festa i alhora la dota de significat.

La particularitat d’aquest esdeveniment esdevé una mostra dels canals usats per la cultura popular en la seva adaptació i inserció al calendari festiu de la societat actual. Malgrat estar vinculades des de temps enrere a certes manifestacions de ball, hem vist que les músiques que tractem no són músiques de dansa en sí mateixes, tampoc estan lligades a les tonades de feina —un món de músiques vinculades al treball de la terra—, ni a les danses de figures —molt estimades com a element patrimonial—, ni a les cançons narratives presents des de la vessant poètica i musical.

No, els Salers, els Quintos i les cançons de Panades pertanyen al món dels Goigs, ja allunyats de la seva significació primera. Perquè resulta fascinant la transformació de l’ús social d’una música que era, no ho oblidem, essencialment paralitúrgica en els seus inicis. I en aquest sentit, són un repertori ideal per a rastrejar com la música és transformada per l’entorn social, una música que canvia de funció i es devincla del seu origen. Però ella esdevé, alhora, un símbol capaç de modificar entorns socials.

3.4. La presència dels Salers i Quintos a l’actualitat

Cada població ofereix una perspectiva diferent de com és viscut, recuperat o perdut el fet musical dels Salers o cantar Panades, perspectiva que fou reflectida a les fitxes elaborades¹⁰² per a unificar la informació recollida.

La presència d’aquest repertori musical a l’illa de Mallorca avui és descrit a continuació. Les dades són vertebrades també a partir de les referències històriques obtingudes de cadascuna de les poblacions —tenint en compte els llocs on hi ha registres després de la guerra civil—, encara que sovint el rastre de la música és feble, i

¹⁰² Vegeu Annex I.

és aquí on el suport documental ajuda a entendre el conjunt de la interpretació a l'actualitat. És a dir, no només és una mirada sincrònica, sinó també diacrònica.

Segurament, mostrar de forma successiva les poblacions faci perdre una mica la visió de conjunt. Tanmateix, col·labora en l'elaboració d'un índex que permeti distingir les àrees geogràfiques de manera immediata i facilitar-ne la consulta. No totes les poblacions de Mallorca hi són presents, sinó aquelles de les quals s'han obtingut referències orals o escrites clares. L'ordre segueix un itinerari geogràfic que parteix de Sant Llorenç i Manacor —els municipis de Llevant— baixant cap al Migjorn, Pla de Mallorca, Raiguer, Serra de Tramuntana i Palma.

Pel que fa als referents documentals, és l'OCPC la que ofereix més detalls de suport, sobretot perquè el seu material està datat ordenadament i comptat amb les memòries de recerca, que ajuden a construir la presència de la música dins el context sociocultural. Tot i això, l'objectiu d'aquesta tesi no és comparar exhaustivament les variants geogràfiques trobades, ja que considerem que aquest treball podria ser una tesi en sí mateix. Però sí que esdevé una de les principals fites recollir tots els indicis actuals d'aquesta música i els documents associats a ella, car no hi havia estudis previs que permetessin traçar una visió històrica alhora que una aproximació contemporània a aquest fet musical. Els apartats que segueixen aporten un marc per a la valoració i comparació de l'existència de les músiques associades als Salers i Quintos. Malgrat el risc de semblar que algunes dades són reiteratives, hem volgut datar de manera precisa cada indret.

La figura 3.1. serveix per a ubicar les poblacions descrites al treball de camp i la seva eventual pertinença a Mancomunitats —com les del Pla, agrupacions de municipis que comparteixen la gestió de determinats serveis. El mapa, a més a més, reflecteix les relacions culturals, socials i d'espai d'esbarjo que es creen entre els municipis. En el cas de les músiques de Pasqua, hem de tenir en compte que hi ha un bagatge compartit d'elements festius entre zones properes. Aquestes àrees geogràfiques que es poden visualitzar se corresponen també amb manifestacions musicals diferenciades: al Llevant i Migjorn predominen les tonades de Sales, al Pla de Mallorca les cançons de Panades; al Nord és on s'han mantingut més la referència als Goigs de Pasqua —Campanet i Puigpunyent.

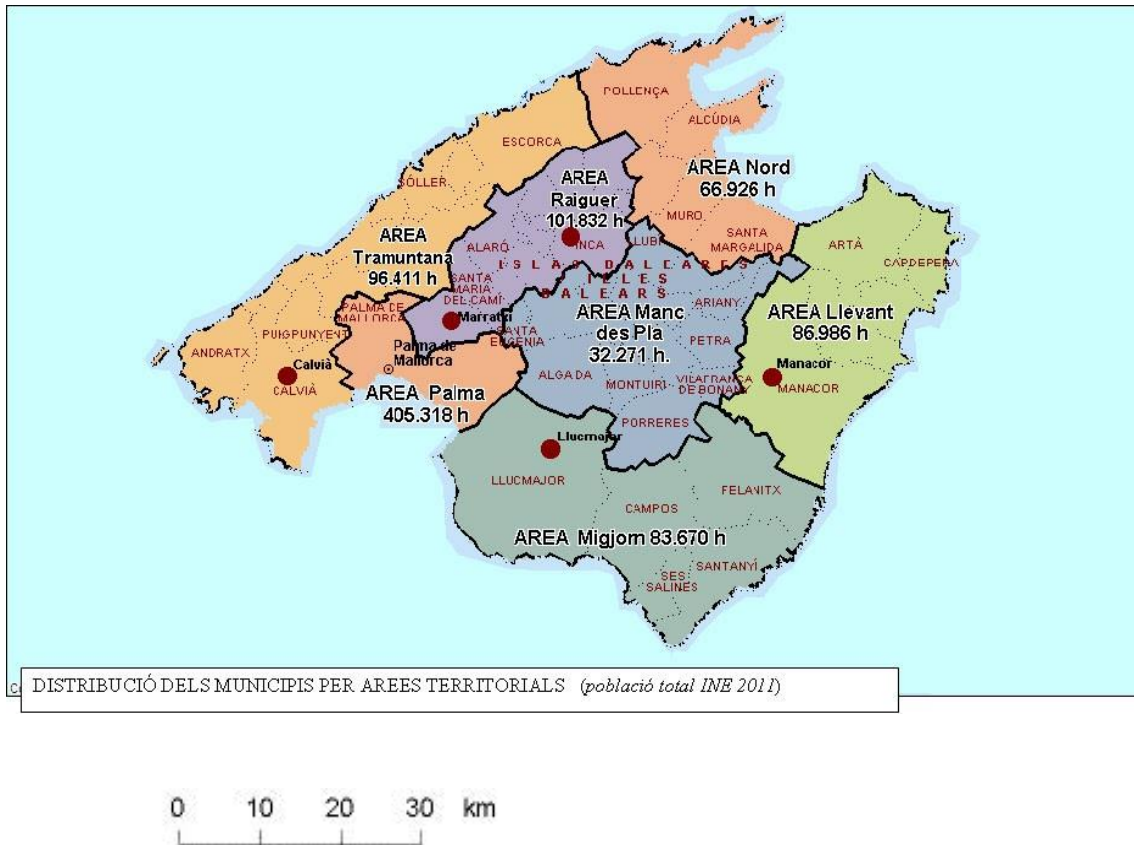


Figura 3.1. Àrees territorials de Mallorca. Font: Institut de Mallorca d' Afers Socials¹⁰³.

3.4.1. El Llevant

Del Llevant de l'illa de Mallorca, estranya la manca de notícies sobre la temàtica treballada al municipi d'Artà. Aquesta població és rica en cançons de tradició oral, moltes d'elles recordades de cor. La força que emana el repertori de les cançons de Sant Antoni i de Carnaval probablement ha desbancat de la memòria el de Sales o Panades, car no apareix cap recull ni se'n guarden records. Més encara, a Capdepera —inclosa dintre de l'àrea geogràfica d'Artà—, tampoc hi ha cap esment ni als cançoners ni cap al·lusió en l'oralitat.. És en aquestes dues àrees —Llevant i Migjorn— on veurem que la interpretació musical és valorada, cuidada i molt participativa, on les paraules *sala* i *saler* són més conegudes i usades.

¹⁰³ Consell de Mallorca, Departament de Benestar i Drets Socials Socials. “Mapa-Arees-Territ-Pobl-2011_1.jpg” 2018” <<http://www.imasmallorca.net/ca/unprograma/93>> [accés 30-V-2018].

Sant Llorenç

Sant Llorenç¹⁰⁴ és municipi veí de Manacor —de fet, se'n va independitzar al segle passat. Queda encara el record que els Salers hi foren presents durant el segle XX, però s'ha perdut la seva presència des de fa més de cinquanta anys.

Com a molts d'altres indrets, la Guerra Civil marcà una fita en la memòria dels habitants, i per tant en tot el que feia referència a manifestacions que necessitaven d'una xarxa social ampla, cosa que comenten els més majors de cada població quan són consultats.¹⁰⁵

Joana (1962), persona molt involucrada en la interpretació i recuperació de músiques de tradició oral —com ara el ball de Sant Joan Pelut— des del 1980, afirma que conegué testimonis¹⁰⁶ que constataren que les Sales estaven lligades als Quintos, per això els participants sembla que canviaven cada any. No anaven pel poble, sinó per les possessions i llogarets dels voltants. Com a altres indrets, l'itinerari era eminentment rural. La melodia era simple i s'acompanyava d'instruments que eren els que es podien aconseguir cada any.

De Sant Llorenç destaca la cançó cantada per l'amo en Toni Fai, un dels cantadors més anomenats del poble, recollida en l'enregistrament *Tonades i música de Llevant* (1982). Dels testimonis recollits, es poden entreveure les semblances dels Salers amb altres localitats: hi trobam la presència de l'esbart de Quintos, el paner dels captaires, el fet de demanar i de recollir la voluntat.

Curiosament, Joana conta que la seva informant no recordava el ball de Salers posterior, sinó solament un àpat col·lectiu. És a dir, el ball de Salers que apareix a altres poblacions era aquí més aviat fer una menjada tots plegats. El fet que les Sales a Sant Llorenç fossin un esdeveniment estrictament rural potser ha ajudat a esvaïr la seva presència.

Restes d'altres itineraris al bell mig del terme de Sant Llorenç i Manacor queden en la memòria. Joan (1976) recorda com el seu padrí li contà que els homes en “edat de ser”

¹⁰⁴ Comptava al 2011 amb una població de dret de 8490 habitants. Multiplica la població durant els mesos d'estiu, ja que part dels centres turístics de Cala Millor i sa Coma formen part del municipi.

¹⁰⁵ Aquesta és una data que els informants, sobretot els més majors, consideren com a punt d'inflexió: una data propera als anys de la Guerra Civil.

¹⁰⁶ Joana es refereix a una informant de més de vuitanta anys, de la qual no recorda el nom complet.

feien també una volta al mig de Manacor i Sant Llorenç —que abraçava Son Ribot, son Barba, finques al bell mig dels dos municipis— just abans de la Guerra Civil. Potser aquest és l'itinerari al qual es referia Joana (1962), a Sant Llorenç, i que és descrit també pel matrimoni Jordi (1923) i Antònia (1929). Ells dos vivien vora les cases anomenades de son Barba, i recorden com a aquesta possessió es celebraven beneïdes per Sant Antoni, es cantaven Sales el matí de Pasqua —fins i tot s'organitzaven partits de futbol per a cada “barrio”. El recorregut dels cantaires era per les cases habitades de la vora¹⁰⁷, que comprenien son Cabrer vell i son Cabrer nou, aquestes dues finques dins el terme de Sant Llorenç; per tant no era una qüestió de demarcació municipal sinó més aviat els l·lindars d'una àrea social on s'emmarcaven les festes. De manera natural, se seguien els accessos entre les finques i no els límits entre municipis; cada conjunt de finques properes, que se consideraven dintre del mateix espai de relació, compartien diades assenyalades.

Hi hagué uns anys d'interrupció posteriorment a la Guerra Civil, però diferents testimonis asseguren que a 1936-37 es cantava el matí de Pasqua, i també al 1950 i anys següents. La parella formada per Jordi i Antònia ho recorden perquè ells anaren a viure a aquesta contrada de ben jovencells. Ells relaten que no eren només Quintos, eren homes tots però de diferents edats, encara que conten que sí que hi havia una certa relació amb l'edat de ser Quinto, malgrat no ser una condició imprescindible. La quantitat d'homes variava, i admeten que a vegades eren pocs. Jordi i Antònia també rememoren que posteriorment se celebrava el ball de Salers, el diumenge de l'Àngel, on es rifaven rollets i el ball, tal com es feia a altres contrades com son Macià. Tot i que les primeres informacions sobre Sant Llorenç apuntaven només a un àpat comunal, l'organització del ball acabà per ser un dels objectius finals de tots els participants i amfitrions de les Sales. S'ha dir que, fins mitjans segle XX, a Mallorca no precisava massa cosa per organitzar un ball. Bàsicament es necessitava una excusa de caire festiu, i el primer ball després de la Quaresma bé ho pagava: de tot el que es feia, el més important indubtablement era la traca final del ball. Gairebé a totes les finques aquest ball estava previst dintre del calendari pagès.

¹⁰⁷ Usam la denominació toponímica del Mapa General de Mallorca de Mascaró Pasarius, Sector nº 29, que coincideix exactament amb la denominació usada pels informants.

I per tenir *quorum* al ball, res més adient que visitar el màxim de cases possible. La volta dels Salers de Sant Llorenç mostra un itinerari no massa extens, però que abraçava totes les cases habitades llavors. Amb els mapes podem tenir una idea clara de la ruta topogràfica.



----- = 1 Km. aprox.

Figura 3.2. Itinerari 1 Salers de Sant Llorenç a la dècada dels 50 del segle XX. Font: elaboració pròpia sobre Mapa General de Mallorca (Mascaró Pasarius 1987).

Manacor

Segons Damià Duran (1989), les Sales eren cantades a Manacor a principis del segle XX. Així mateix, Baltasar Samper recollí d'un taller de broadores de Manacor una Cançó de Panades a l'agost de 1926:

Una néta de l'amo Andreu Barraques ens descobrí un taller de broadores on ella treballava, el taller de ca na Peu de Rata i decidírem d'assatjar-lo. No ens fou difícil entrar-hi. La mestressa no era a Manacor aquell dia, i darrera na Francisca "Barraques" ens hi ficàrem. Hi havia una gran assemblea i trobàrem tasca per dies. Les cantadores foren na Maria Mascaró ("de Sa Creu"), Francisca Santandreu ("Barraques"), Margalida Gomila ("Beia"), Joanaina Truyols ("Gonçales"), Maria Helena Fons ("Frareta"), Maria Parera ("Caseta"), Margalida Cervera ("Pentina"), Maria Fuster ("Ventura"), Antònia Nadal ("Llunes") i Damiana Riera ("Cama").

Poguèrem fer en aquest taller una tasca excel·lent. Quan vingué la mestressa, vist que no destorbàvem les al·lotes ens digué que podíem continuar anant-hi totes les vegades que calgués (OCPC, C-54, pàg. 121-138, DGCPAC).

Hem volgut fer esment especial d'aquesta missió de l'OCPC a Manacor perquè documenta alguns aspectes importants. Per una banda, les informants són totes dones — citades pel nom i el malnom—, per l'altra queda clar que la feina —no interrompre les tasques del taller de broadores— era un aspecte important per a la propietària del taller. Ayats (2008: 31) també es refereix a com alguns encarregats de fàbriques i tallers, a Catalunya, privaven de cantar als treballadors, que callaven en la seva presència. Però, en general, les encarregades no posaven problemes per cantar "mentre les mans no paressin". Estaven ben avesades a cantar i brodar alhora, perquè ni tan sols la presència de Samper les feu perdre productivitat. La transcripció presenta terceres paral·leles, prova que les intèrprets sabien cantar a vàries veus de manera directa.



Figura 3.3. Brodadores del taller de Manacor. Font: OCPC, C-54, pàg.132, DGCPAC.

Existeix, a més, una cançó no identificada que fou recollida a Manacor per Antoni Noguera (2005 [1908]: 50) i de la qual no en queda cap referència posterior. Sí que existeix, malgrat sigui l'únic document, una variant del *Deixem lo dol* recollida per Ginard a Manacor (Ginard 1966, III: 258) (§ capítol 2). Els incipits de les estrofes coincideixen amb les dels *Deixem lo dol* citats en el mateix capítol i totes inclouen lletres directament relacionades amb els *Goigs de Campanet*, *Sencelles* i *Menorca*.

Aquest fet reafirma la hipòtesi que coexistien dues formes de cançons interpretades per Pasqua: unes de caràcter més popular —on la glosa hi era present, adaptant les lletres a la música segons la conveniència, convidant cada any al glosador a fer referència al que considerés més important— i altres de caràcter paralitúrgic, més serioses i d'estructura

més tancada pel que fa a lletra i música, que contenen els versos *deixem lo dol*. Cal dir que, en tot cas, ningú sap res més de la interpretació dels Goigs a Manacor amb aquesta tornada del *deixem lo dol*.

Ja després de la Guerra Civil existeixen testimonis que narren com era la volta dels Salers que partien de la vora de Manacor. Tomeu de *Tortova* (1932-2012), un dels principals informants de Manacor, fou Saler i un personatge singular dins la societat manacorina del segle XX, mostra d'una personalitat enamorada de les tradicions. Antoni Riera li ret un homenatge que pot ser consultat en línia (Riera Vives 2018). Tomeu va ser un dels darrers *revetlers*, és a dir, “l’organitzador de la ballada que es feia com a acte festiu. Endemés tenia l’honor de ballar el primer ball de la vetlada. Havia de ser, per força, una persona balladora i que entengués de ball. Per tal que aquet no mancabàs, en qualsevol moment havia d’estar disposat a ballar” (Domenge *et al.* 2007: 117). A més, el revetler s’encarregava d’ensenyar a ballar a les al·lotes que no en sabien massa.

Com hem dit, ell va ser Saler, ja que de jovencell residia a Tortova, un nucli situat uns dos quilòmetres lluny de l’actual centre urbà de Manacor. Tomeu relatava tot un viatge gairebé iniciàtic fet pels Salers cada matí de Pasqua. Tenint en compte el seu testimoni, el viatge fet a peu durava al voltant d’uns dotze quilòmetres d’anada i els mateixos de tornada, que intentaven realitzar el mateix dia. Així mateix, Miquel (1933) documenta una altra volta protagonitzada per un esbart que sortia d’una finca, es Castellot, exactament a l’altra punta de Manacor¹⁰⁸, en direcció a la carretera de Palma. Aquests darrers tocaven violí, la guitarra i el llaüt mentre la resta cantava. Allò més important, en tot cas, era l’organització del ball la setmana següent, una cosa que Miquel recorda de manera molt viva, emocionant-se: “per jo, les dones ho eren tot llavors, n’hi havia una de la que vaig estar enamorat molt de temps, anàvem a veure-les”.

No ens ha de semblar estrany que Tomeu de *Tortova* remarqués que no els importava gens la llargària de la seva ruta. Senzillament, guitaven totes les novetats del gènere femení en edat d’emparellar-se, comprovaven en directe qui estava disponible per entrar al “mercat” matrimonial.

¹⁰⁸ L’itinerari era es Castellot, son Pou, Aubadallet, son Pere Andreu fins a la carretera de Palma, es Caparó, son Parot, son Parotí, ses Pedreres, i son Jaume Andreu.

Miquel situa aquestes rondes cap el 1953-1954, just després hi hagué una interrupció. Al nucli urbà de Manacor les darreres notícies de les voltes foren a la dècada dels cinquanta i principis dels seixanta.

Posteriorment, però, hi ha hagut intents de recuperació dels Salers, on clarament hi ha intervingut l'acció de diversos agents culturals de Manacor. És el cas de l'Associació de la Tercera Edat, que sembla que cap al 1985 intentà reviscolar el cant de Sales. Un altra intent de revifar els Salers (2013) fou a càrrec de l'Associació Amics de ses Aules de Manacor, sense que tingués continuïtat.

Però aquesta mateixa societat local és conscient què quelcom es mou al voltant d'aquesta música de Pasqua, i així, el 2017 veié com dos grups pertanyents a dues associacions —Amics de l'EMM i Agrupació Musical sa Torre— acordaren assajos i la interpretació de la cançó de Panades recollida per Samper al 1926. La motivació, aquí, és la mateixa que a altres indrets: són conscients que reivindiquen una música important des de la vessant patrimonial¹⁰⁹. La coordinació fou ràpida mitjançant un grup de *WhatsApp*, es feu difusió als *Facebook* personals dels músics i de les entitats implicades, i es comptà amb l'ajuda de diversos facilitadors: la mateixa Margalida (1935) i el seu marit Jaume (1930-2018), amb altres músics que ajudaren a aprendre la partitura i les *mudances* —els acords. Violí, guitarrons, guitarra, flauta i idiòfons foren els instruments emprats.

Aquí veiem com la música que duia un llarg temps fora de repertori públic va reviscolar de nou mitjançant la col·laboració de diversos agents. D'una banda, dues entitats del tercer sector. D'altra, agents culturals individuals que actuen com a “facilitadors” de la interpretació. La partitura usada per tornar a cantar, la recollida per Samper, és la que cantava aquell grup de broadores, dones sense visibilitat, però més que interessades en aquest repertori masculí.

¹⁰⁹ Aquesta tesi no és aliena a aquesta recuperació. La publicació del treball de camp a *Voleu sales?* (Duran Bordoy 2015) grups de Manacor i cas Concos s'engrescaren en tornar a interpretar les Sales públicament.

Porto Cristo

Aquest nucli urbà, que depèn de l'Ajuntament de Manacor, també comptava amb les Sales al seu entorn. Actualment hi habiten unes 5.000 persones, quantitat que pràcticament es duplica durant els mesos d'estiu, com en el cas molts nuclis costaners. Ja s'ha parlat abans de Tomeu de *Tortova*, que va descriure un viatge des de Manacor fins a dos quilòmetres lluny del centre de Porto Cristo, dotze quilòmetres aproximadament. Els habitants del Port, tanmateix, posseïen la seva pròpia manifestació de Salers. Se sap també que, al manco durant uns anys, una altra quadrilla relacionada amb el llogaret de Son Carrió —entre Manacor, Sant Llorenç i Porto Cristo— rodava per la contrada. El matí de Pasqua, segons aquestes dades, al terme de Manacor s'hi podien comptar fins a sis quadrilles de Salers diferents: els de Son Macià —que anaven també als voltants de Son Fortesa i s'Espinagar—, els que partien de Tortova fins arribar a Cala Anguila i Son Fortesa, els que partien del Collet fins arribar al Port, els de sa Marineta i els Salers ja esmentats de la zona de Sant Llorenç. Caldria afegir-hi l'esbart que partí, durant uns anys, d'es Castellot.

Martí (1927) recorda que els Salers des Port sortien del Collet, situat a uns quatre quilòmetres del poble i a la vora de la carretera Manacor-Porto Cristo; una vegada arribats al Port acabaven visitant els bars més coneguts. Martí conserva una guitarra de cordes dobles amb la qual interpretaven les Sales, i que rebé un mal cop durant la Guerra Civil, així que hagueren d'apedaçar-la¹¹⁰. Ell la tocava d'oïda i sobretot era usada en dies com aquest del Diumenge de Pasqua.

Margalida (1935), que coneixia diferents grups de cantaires, situa la finca de Son Fortesa com a “frontera” entre els Salers de Son Macià i els que provenien de Tortova. Els que venien des Coll —aquests de Porto Cristo— eren considerats molt agosarats, una mica “tremendos”; quan arribaven als balls trobaven una arada sobre la teulada o algun “desastre dels seus”. La cosa més temuda era “esbucar es ball”, que no feien solament els homes en edat de ser Quinto, però eren capaces de tot per tal d'espatllar la vetllada. Per exemple, caçaven mosques d'ase —les que rondaven a ases i porcs— i les

¹¹⁰ La guitarra ha estat identificada per Eugeni Canyelles com un instrument fabricat per Casasnoves a Palma, probablement la darrera dècada del segle XIX. Les cordes dobles són una característica d'aquests instruments fabricats a Palma. Esmentam el instrument perquè, com en altres cassos, el fet de tocar amb els Quintos/Salers feia possible l'aprendre a tocar un instrument, adquirir-lo i conservar-lo, cosa bastant rara en les famílies pageses mallorquines.

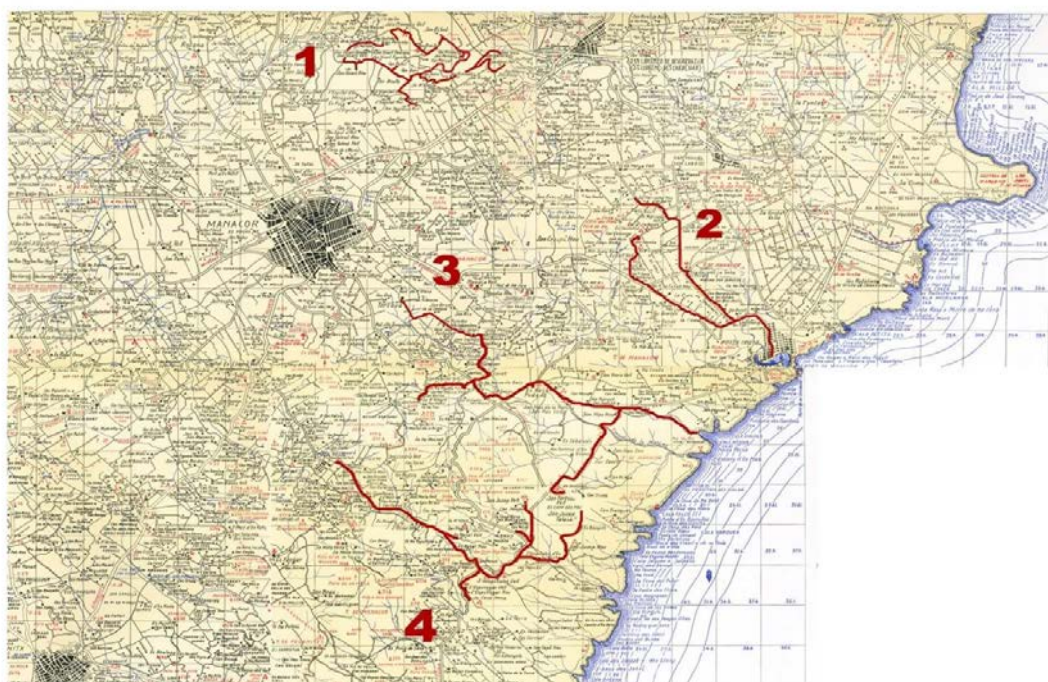
posaven dins un pot; les amollaven per les cames de les dones presents al ball, de tal manera que s'organitzava un desastre. O bé posaven pèls de crinera de cavall sobre els seients, i tothom començava a tenir picor. Cercaven estratègies per a alterar l'ordre del ball, i quan tothom, espantat, començava a deixar la casa, ells havien aconseguit el seu objectiu “d'esbucar el ball”:

En Tomeu ens parlà també “d'esbucar balls”. Les rivalitats entre veïnats i quadrilles, o les ganes de gresca dels jovenells els empenyia a esbucar balls. No es tractava tant d'un posicionament en contra del ball com d'una forma de divertiment i de manifestació de superioritat entre rivals.

En aquell temps en què no hi havia corrent elèctrica i se servien d'un llum d'oli o de carbur, els joves agafaven de davall un porxo dues o tres coa-roges i les amollaven dins el ball. Aquells animalons envoltaven el llum i amb el voleteig l'apagaven. I ja tenim el ball esbucat!

De fet, només esbucaven balls a foravila. Els balls dels pobles, els feien en diades assenyalades com la revetla del patró i no suscitaven aquestes balandrines. (Domenge *et al.* 2007: 119)

Altres formes d'esbucar balls també eren possibles i dutes a la pràctica, com conta Damià Duran a *Roda de folklore pagès* (1989: 189-190) citant també el tema de les mosques. A vegades els esbucadors del ball, en cas de no quedar satisfets de les conseqüències de les seves impertinències —sopar gratis enmig de la rotllada del ball, triar l'al·lota que desitjaven, rompre l'ordre dels balls, etc.— a més d'apagar el llum d'una trompada, s'entretienien a amollar una grapada de mosques d'ase, són molt enganxoses i aferradisses, piquen fort i pugen cap a la cuixa... és fàcil imaginar el desastre més absolut i el ball, definitivament, “esbucat”.



----- = 1 Km. aprox.

Figura 3.4 Itineraris dels Salers que s’han pogut datar dintre dels municipis de Manacor i Sant Llorenç entre 1930 i 1960. Font: elaboració pròpia sobre Mapa General de Mallorca (Mascaró Pasarius 1987).

El matrimoni format per Jordi (1923) i Antònia¹¹¹ (1929) recorden també la gosadia d’aquesta quadrilla de Quintos des Coll, que conegueren quan eren jovecells i festejaven. Ella va néixer a sa Marineta, i Jordi hi anava a veure-la. Hi havia un bar a can Rave —a la carretera de Manacor a Porto Cristo— i Jordi sospita que alguns dels jovecells li volien pegar, però es pensaren que anava armat i el deixaren fer. Sempre ha pensat que estaven gelosos perquè ell era de fora i anava a festejar a Antònia, que era d’aquella contrada; ella conta que eren terribles, tiraven pedres i espantaven a tothom.

La investigadora Isabel Ferrer Senabre aclareix que el relat referit al període pasqual, del qual tots els informants guarden un record dolç —en el seu cas l’espai geogràfic és l’Horta de València—, no ha de fer oblidar que sovint es produïen disputes entre la joventut, cosa que no amagava “una certa combativitat entre les quadrilles”. El moment de caminar cap al camp era l’adequat per fer la gresca i mostrar que eren un grup unit, cohesionat (Ferrer Senabre 2011: 317).

¹¹¹ Informants dels Salers de son Barba.

Antònia descriu un itinerari i un ball de Sales¹¹² de manera nítida. També rememora un any que la seva mare estava malalta i els rondaires perillaven la seva visita, però la insistí, ja que volia que les seves filles no s'ho perdessin: “Antonietta, dins aquest llibret hi ha un duro, diga-los que cantin, i que voltros anireu al ball” (Antònia, 1929).

Aquest darrer itinerari quadra amb les aportacions de Miquel (1933) de son Carrió, que és molt clar i ens ofereix la clau d'alguns desplaçaments: “Sa Marineta era des Port, però pertanyia a l'església d'aquí (de son Carrió)”. És a dir, que els camins que seguien els Salers estaven enllaçats més aviat a cada parròquia, cosa que remet inexorablement al recorregut del Salpàs. Ell explica que formaven un esbart diferent al del Port, confirmant el que deia Antònia. Aquest detall, que aparentment és insignificant, té molta més transcendència del que pareix en primera instància. Pertànyer a una parròquia o l'altra podia significar canvis, especialment en les cerimònies i en la celebració de festes, però també afectava a aspectes patrimonials i territorials —basta pensar en el litigi entre el Museu de Lleida i Sixena, iniciat per un canvi en les delimitacions de territoris eclesiàstics.

Martí (1927), per altra banda, calcula que al barri des Coll eren uns trenta-dos participants. Hi anaven entre dotze o quinze al·lotells, tots fadrins, dels quals ell comenta que eren “tan dolents, que ningú ens podia veure; enfilats per les parets com una guarda de cabres, just duïen mocadors els que duïen la bandera”.

El retrat que se'n pot extreure és el d'un esbart¹¹³ molt difícil de controlar, seguint un itinerari que solia estar adobat amb consum d'alcohol. Duïen un paner per les panades, un pels ous i un pel suc, elements comuns als Salers de diferents poblacions. Cantaven tot el dia, des del Coll vell casa per casa fins arribar a cas capellà des Port:

Els dissabtes i diumenges anàvem plegats, i anàvem a un ball a Sant Josep Vell, feien un ball a sa carrera. Venia en Llorenç de can Xim, també una dona que venia cacauets. “Ja vé s'esbart”, deien. Per fer els Salers assajaven un mes abans de Pasqua, al menys hi vàrem anar tres anys, fins que me vaig entregar al servici...després es va perdre. Jo som del 48. Tocàvem una guitarra que era de son pare de mon pare. El meu germà major sonava el guitarró, uns ferreguins, un poc lo que teníem, una botella, i cantàvem [...]

¹¹² Descriu un itinerari que anava des de sa Marineta (d'on era ella), sa Carrotja, ca'n Botilles, ca l'amo en Jaume pobre, cas Caluts, ca'n Barraquetes. Potser els Salers eren els mateixos que els des Collet, però ella afirma segura que eren uns altres.

¹¹³ Aquest esbart provenia del Coll, i són els que anaven a son Fortesa i altres indrets a “esbucar es ball”. Margalida se refereix a ell com els “collers”, fent referencia al topònim.

Passàvem pels Hams, fins a n'es Port. Devers trenta o quaranta cases, mos hi posàvem devers les vuit i mitja i partíem des Coll, passàvem per son Pereta, son Naveta, can Neula, cas Sínies, per avall per avall i can Rave, es Coll Rave, es Coll nou, can Penjoll... I tira per avall per avall fins que acabàvem al Port mig gats, i fèiem els bars i cas capellà. Els bars eren can Melis, el bar Pesseta, can Barceló, can Nadal, es Bar Marina. No anàvem als pocs hotels que hi havia, sinó als quatre cafès. Acabàvem posta de sol, dinàvem de panades d'uns que eren bones bones bones, d'altres que no tenien gens de substància, fèiem unes vuitanta dotzena d'ous.

Mon pare ja havia fet de Saler, era de son Carrió, però havia estat amitger per Maria i per allà ja ho feien. (Martí, 1927)

Hem inclòs aquest relat perquè Martí fa referència als primers hotels i “bars”, que començaren a la costa del Llevant mallorquí, uns hotels que ells sabien no eren lloc per als cantaires. No creiem que els pocs turistes que llavors visitaven l'Illa coincidissin amb un esbart tan salvatge. En tot cas, si fou així, sospitam que cap estranger va poder esbrinar ben bé de què es tractava la cosa. Ell mostra la guitarra de la família molt orgullós, “la guitarra de son pare de son pare”, l' instrument que és una de les penyores més estimades, testimoni d'aquelles excursions.

Fa uns anys s'intentà recuperar el cant dintre la comunitat del Port, i de fet hi ha articles publicats en la revista local Porto Cristo¹¹⁴ des del 1995 fins al 1997. Sembla que aquesta iniciativa de la dècada dels noranta no va acabar d'arrelar, una iniciativa que partí de l'Associació Amics de Porto Cristo i que poc a poc va minvar. Ens hem de fixar que això succeí al 1995, quan els Salers des Port ja feia gairebé tres dècades que no apareixien. Aquesta Associació estava dedicada a oferir tallers de música i ball tradicional, entre els quals s'hi trobava Francesca Adrover Tirado, una de les participants dels Salers de Felanitx; el músic Pep Alba feu una transcripció de la tonada de Sales —la de Llevant— en clau moderna, per als participants: saxo i veu.

Aquesta és la partitura que recuperaren l'any 2013. Després de gairebé 18 anys de desaparèixer, els Salers tornaren a sortir després de la missa de Pasqua, en un intent de revitalitzar el cant, alguns d'ells recordant la seva participació infantil que forma part de l'entorn d'educació no formal que ofereixen aquestes activitats culturals. Júlia (1977) és néta de Martí, visqué el cant a la dècada dels noranta i ara és una de les persones a càrrec de la convocatòria de Pasqua. Únicament canten en acabar la missa, i està per veure si les Sales poden tenir continuïtat. Al 2018 encara continuen amb la cantada després de l'ofici de Pasqua. No s'ha fet més que intentar reprendre allò que creuen es

¹¹⁴ 1993; 1995; Sbert 1993.

feia des de sempre. No deixa de ser significatiu, però, el fet de què Júlia sigui néta de Martí, un dels Salers espavilats d'es Coll, el que tocava la guitarra.



Figura 3.5. Guitarra de Martí Miquel, una Casasnoves de cordes dobles. Font: elaboració pròpia.

Son Macià

Son Macià és un petit nucli urbà que depèn de l'Ajuntament de Manacor, a uns 7 km del centre municipal. Manté una xarxa social activa, que gestiona directament les activitats i festes que duen a terme. És capdavanter, sobretot, en saber “reactualitzar” les icones i símbols del patrimoni pagès, sempre amb humor però sense deixar de banda crítica social. No els importa renovar, amb aportacions pròpies, tota casta d'esdeveniments festius i musicals. En són un exemple les Beneïdes de Sant Antoni que celebren cada any. Lluny d'usar vestimenta solament tradicional, combinen la crítica social més punyents amb els animals i les escenes de costums que consideren oportunes. Els texans són combinats amb reboillos si cal. Les escenes són d'allò més tradicional malgrat que

mai perden la connexió amb la realitat social i cultural. Els Salers estan citats al llibre *Roda de folklore pagès* (Duran Jaume 1989: 255-266), també a dos volums sobre història local: *Son Macià, passa per passa* (Sureda 1984) i *Història de Son Macià* (Garau 1995). El text de Duran Jaume és, sens dubte, la referència bibliogràfica més aclaridora que es pot trobar dins l'àmbit geogràfic estudiat. Així mateix, Sebastià Nicolau (1981: 7) publica una entrevista deliciosa —localista però aclaridora—feta a Antoni *Morret*, que llavors tenia 81 anys i dona detalls de primera mà sobre les rondes dels Salers, fins i tot calcula que podien arribar a fer seixanta quilòmetres en un dia.

Aquest fou un dels primers indrets on s'inicià el treball de camp, sobretot perquè el cant era ben viu dins la comunitat. Com s'ha esmentat abans, semblava que el fet musical dels Salers s'havia conservat any rere any, però una vegada iniciada la recerca, els resultats ensenyaren una realitat diferent. Segons algunes referències orals, el cant s'interrompé un lapse de temps i ara torna a estar present d'una manera íntegra, tant pel que fa a l'element social com el cultural i festiu. Son Macià té la festa totalment incorporada dintre el seu calendari, i és el lloc on la seva interpretació s'ha adaptat de la manera més natural —si es definir així— als temps que corren.

Antoni (1925) és pagès, amb forts lligams amb la política local des de sempre. Fou el president del Teleclub de son Macià, posteriorment del Centre Cultural i passats els 80 anys, continuava com a president¹¹⁵ de l'Associació de Persones Grans de son Macià. Li agrada aclarir que decidiren canviar el nom perquè “Associació de la Tercera Edat”, com s'anomenen la majoria d'aquestes entitats, no els agradava gens (encara que no acabà d'explicar el per què). Ell és el padrí de Bel Maria (1982), violinista dels Salers avui dia; cosa que a ella no li agrada s'esmenti perquè ella diu “Solament el toco aquest dia! No el trec de tot l'any!”.

Son Macià tenia la festa molt arrelada ja des d'antuvi. A *Roda de folklore pagès*, Damià Duran (1989: 254-255) les identifica amb les Caramelles de Catalunya:

La Festa dels salers és una de les més ben dutes per Son Macià i, tal volta, el millor reducte de la seva conservació dins les Illes Balears. Sembla que la figura de “saler” és l'equivalent a la de caramellaire a Catalunya, si bé això no vol dir que no existeixin notables diferències entre les sales mallorquines i la Festa de les caramelles, tan tradicional a la Catalunya Vella i al nord de la Nova. Pot ser que el refrany dels goigs de

¹¹⁵ Antoni Sureda Llinàs (24/07/1925) ha estat regidor de l'Ajuntament de Manacor. És pare del també regidor Antoni Sureda i de Catalina Sureda, que ha ocupat els càrrecs de batllessa de Manacor i directora general de Cultura al Consell de Mallorca.

Pasqua (Deixem lo dol), formés part de les cançons dels salers de Son Macià, però no ho puc afirmar.

A la pregunta de si el Teleclub i el Centre Cultural estan també relacionats amb l'Associació de Veïns, ell contestà que sí, sobretot perquè compartien seu física. I en l'actualitat és un lloc de trobada per a la Comissió de festes —l'encarregada, de dissenyar les activitats festives entre tots. En un lloc tan petit, les associacions continuen i segueixen, tenint a vegades un paper poc definit quan es tracta de saber on comença una i acaba l'altra.

Malgrat que Antoni Sureda lliga la reviscolada del cant de Sales al Teleclub i Centre Cultural, altres agents hi van estar relacionats, perquè una entrevista publicada a la revista local *7Setmanari* feta a representants d'altres dues associacions macianeres deixa entendre que se n'havien fet càrrec aquell any:

—Com va sortir la idea d'organitzar les Sales per part dels grups d'Esplai, Rodamóns i Estol des Picot?

—A pesar que aquets darrers anys ho organitzava el Centre Cultural, enguany feien falta totes les garanties ja ni pels reis ni festes de Sant Antoni el Centre Cultural havia correspost i vàrem pensar seguir-ho perquè aquesta festa ja és massa tradicional perquè perilli.

—Quin lligam tenen aquets tres grups a nivell de Son Macià?

—Mentre la majoria de pares son de l'Estol des Picot, els fills son o Rodamóns o del Grup d'Esplai. (Sureda 1987: 26).

Reproduïm aquest article perquè Son Macià és molt petit, però es pot observar que la seva vida social està articulada mitjançant estructures que permeten la participació i organització del temps d'oci: ja sigui el Centre Cultural, els Rodamóns, el grup de música s'Estol des Picot o Grup d'Esplai, els petits agents de son Macià, que partien de la parròquia i del Teleclub, treballaven per dur a terme les activitats que els engrescaven i creien havien de formar part del seu dia a dia cultural.

Tomàs (1935), Margalida (1935) i el seu marit Jaume (1930) recorden perfectament com els Salers es van perdre durant una llarga temporada, que xifren entre el 1946 i ja ben entrada la dècada dels anys seixanta. Quan es comenta aquest fet, sorgeix la idea que durant el franquisme les trobades de caire associatiu eren prohibides, i potser aquest fet fou viscut com un impediment per a la celebració d'esdeveniments com els Salers, malgrat fossin coneguts per tota la comunitat. És a dir, de manera generalitzada a tot el

país, a la postguerra i dècada dels 50, s'evitaven les reunions de grups nombrosos perquè podien resultar sospitoses.

Segons el seu testimoni, els Salers passaven per les finques de s'Espinagar, son Fortesa, s'Hospitalet, i Sant Josep, en una processó era digna de veure. L'esbart, a diferència d'avui dia, era exclusivament masculí. No obstant això, els informats deslliguen aquest fet dels Quintos hi participaven homes de diferent edat —no només els joves—, un fenomen que confirma Damià Duran (1989: 255-266). A les reunions prèvies es triava un *saler major* (o *saler gros*, com es coneix a Felanitx), capdavanter i director de les activitats, per dir-ho d'alguna manera:

[...] I que era més major —10, 15 anys més gran—, també feia anys que eren els encarregats d'organitzar els salers. Apuntaven els que havien de participar i els avisaven. Si es sabia que algun jove no cantava massa bé, ja procuraven no dir-li. S'havia de cantar bé, anant tots junts i fent-ho bé (Tomàs, 1935).

El relat de Tomàs ens deixa entreveure que cuidaven la interpretació musical, pot ser eren jovencells conflictius, però també hi havia l'orgull de cantar bé durant la ronda. Duien un paner per captar ous, un de panades, un de rubiols i una canastra de doblers, com gairebé a totes les poblacions (els en diuen avui dia sarró). Els Salers visitaven, com s'ha comentat, tots els llogarets i cases relacionats, però evitaven, en una mostra de cortesia, els llocs on hi havia algun difunt recent, o alguna desgràcia que els impedís celebrar festa¹¹⁶.

Tot allò que es recollia era destinat al ball de Salers, també denominat ball de Sales, que es celebrava el Diumenge de l'Àngel. Durant aquest es feia el sorteig: jugant a cartes, rifaven rollets. Guanyaven només les cartes de rei, cada un tenia assignat un nombre de rollets en enfilall, per exemple deu. Els rollets¹¹⁷ eren un pastissos rodons, de pasta dura, amb un forat que permetia enfilar-los. De la mateixa manera, es rifava l'ordre del ball, si un tenia l'as i no tenia parella o no tenia al·lota, podia cedir el lloc. Tots els que visqueren el ball recorden com n'era, d'important, el primer ball, qui el ballava, la rifa.

Tomàs Nicolau narra que assajaven durant la Quaresma, escollint una casa on reunir-se, lluny del centre de son Macià i que les permetia concentrar-se en la preparació de la

¹¹⁶ Encara avui dia es fa així. Si els Salers (sense saber-ho) entren en una casa on hi ha pèrdues recents són refusats amablement. Sempre s'entén que són portadors d'alegria. Hem estat testimonis directes d'aquest fet.

¹¹⁷ Just trobam referències d'aquests pastissos a son Macià i Felanitx. A Mallorca però, era costum regalar uns dolços anomenats així, "rollos", per Pasqua, especialment els padrins joves als seus fillols.

festa, cosa que també contenen els Quintos de Sant Joan i Ariany. Ara mateix, aquests darrers anys, Bel Maria (1982) diu que assagen un parell de dies abans, escollint les lletres que cantaran el matí de Pasqua. El procediment sembla ser el mateix que a altres indrets: solen recollir les lletres d'anys anteriors, amb lleugers canvis.

En una fotografia publicada a la revista *Cent per Cent*, a l'article "Voleu sales?" (Mateu 2003) apareix un esbart de músics tocant als inicis del tercer mil·lenni. Guillem (1980), un dels informants, és el que toca una flauta escolar Höhner, el segon cantaire de la fila és un nin que du la lletra escrita al paper. De fet, l'inici d'aquesta tesi foren dos testimonis: els esmentats de Margalida i una macianera, Joana M. Sureda, que relatà que ella tocava la flauta amb els Salers. La sorpresa fou gran, car desconeixíem que toqués la travessera. Ella contestà, més sorpresa encara, "no, jo no sé tocar la travessera, toco la que de l'escola. És a dir, la flauta de bec". A son Macià els músics i cantaires s'afegeixen duent el que saben tocar, idiòfons: els ferreguins, com ara triangles, botelles, ossets o canyes. Les darreres dècades els nins han après a tocar la mencionada flauta de bec a l'escola i moltes vegades la porten. S'hi afegeixen els guitarristes, violinistes i acordionistes presents durant els dies de Pasqua. Cal esmentar que molts d'aquests nins després dels devuit anys marxen per a estudiar fora, de manera que tornen a son Macià —podem fer el paral·lelisme amb altres indrets mallorquins— solament per uns dies durant les vacances. Depenent del calendari, a vegades hi són, a vegades no. Què vol dir això? Doncs que alguns anys hi ha acordionistes, altres no. Uns anys hi ha més guitarristes, altres menys. Ningú controla exactament els instruments o cantaires què hi ha.



Figura 3.6. Salers de son Macià, Manacor, cap el 2003 (Mateu 2003). Font: Revista *Cent per Cent*.

De son Macià cal analitzar la seva situació geogràfica propera a Cales de Mallorca, un nucli turístic dissenyat a la dècada dels anys seixanta. Quina influència hi tingué l'aparició d'un conjunt d'hotels —en menys d'una dècada— sobre una societat que havia romàs força aïllada durant segles? Els macianers hagueren d'encarar canvis de manera ràpida i pot ser aquest fou, precisament, un dels motius pels quals certes pràctiques musicals i festives veieren compromesa la seva presència a la dècada dels seixanta i principis del setanta —malgrat que els espais socials aconseguiren continuar amb ells, com hem vist. Isabel Ferrer Senabre en fa esment a *Les pistes de ball durant el primer franquisme* (2011: 302): “la segregació entre l'espai de treball i la llar, i l'accessibilitat econòmica per a adquirir nous mobles tecnològics, que substituïen als cants en col·lectivitat com transmissors de les vicissituds socials, van modificar els antics hàbits de transmissió oral”.

No hem d'oblidar que gràcies a Fraga Iribarne —en visites gairebé “pastorals”— van validar a Madrid que son Macià comptés amb un televisor (Pujals 2001) ja a la dècada dels seixanta¹¹⁸. Però no és el televisor el que provocà la desaparició del cant de Sales

¹¹⁸ La presència dels Teleclubs com a mitjà d'esbarjo però també com a element social són estudiats en les publicacions de Margalida Pujals (Pujals 2001, 2002). La visita de Fraga Iribarne va fer que poguessin engegar el Teleclub i tenir una televisió per a tots. Però no s'ha de menystenir el rerefons d'aquestes visites, que coincidiren cronològicament amb la llei 197/1963 de planificació i ordenació del territori que

durant uns anys, sinó segurament el canvi d'espai social, econòmic i cultural que succeí a Mallorca a la dècada dels seixanta. Solament separats per uns 10 km, precisament on la ruta dels antics Salers tocava la mar, s'aixecà l'urbanització Cales de Mallorca, una zona que necessità no solament de ma d'obra local, sinó també de forana. I cal afegir que els illencs —aquí els macianers— veieren com gent amb *backgrounds* culturals, ètnics i econòmics radicalment diferents compartien el mateix espai físic.

3.4.2. *El Migjorn*

L'àrea del migjorn de Mallorca ha tingut un paper fonamental en mantenir la interpretació del cant de Sales i en la seva revaloració actual. Els protagonistes de les interpretacions contemporànies han contrastat cançons, fet petites recerques dintre les fonts orals i sobretot han intentat cuidar la vessant musical. Diferents variants relacionades amb el Migjorn són documentades tant a l'OCPC com a diferents cançoners (Massot i Planes 1984; Julià 1998).

Felanitx

Ramon Rosselló Vaquer a *Els cavallets, les Àguiles, Sant Joan Pelós, Sant Marçal i les Sales* (Rosselló 2012: 119-128) ofereix diferents documents que mostren com les Sales eren ben presents tot just acabada la Guerra Civil. Fotografies dels Salers de Son Valls (1959-60), Cas Concos (1942) i es Carritxó (1940) són una prova que existien diferents itineraris de Salers dins el terme de Felanitx, de la mateixa manera que passava amb els de Manacor. Els tres llocs són petits nuclis urbans propers a Felanitx, i en el seu moment, tots comptaren amb el grup masculí propi, com passava amb el terme de Manacor. Com es pot suposar, seguien itineraris per les finques properes i celebraven els balls de Sales posteriors. Rosselló (2012: 121) documenta com el 17 d'abril de 1950 Llorenç Soler Manresa va sol·licitar permís per celebrar a son Mesquida un ball de

regulaven les “Zonas y Centros de interès turístico nacional”. Fraga Iribarne va venir, senzillament, per a controlar una àrea en forta expansió turística i mirar les possibilitats que oferia, en tots els sentits.

Sales¹¹⁹. A Felanitx aquesta música va deixar-se de cantar a la dècada dels seixanta, i gairebé devuit anys restà callada.



Figura 3.7. Salers des Carritxó, Felanitx. Font: AP Ramón Rosselló.

Andreu (1959) és un dels participants en la tornada de les Sales a Felanitx. Metge de professió, ha estat implicat des de molt jove en la interpretació de música tradicional, i en la recuperació de músiques que s’havien deixat de cantar i tocar a Felanitx¹²⁰.

¹¹⁹ Rosselló (2015: 3) mostra altres cites posteriors: Felanitx 1945 —cant de Sales i ball a la barriada de son Mesquida—, 1948 (glosat d’Antoni Puig a la revista Felanitx), 1949 —acords de la Banda per tocar “Ses Sales” a diferents llocs amb cor i capta de panades; ball dels salers i tradició dels rollets; vot de gràcies a favor de Falange Femenina de F.E:T i J.O.N.S per haver col·laborat amb la celebració—, 1950 (sol·licitud de permís per celebrar un ball de Sales a son Mesquida. Tot remet a una presència anterior que és difícil esbrinar de manera clara, s’entreveu que hi havia hagut interrupcions i que, en algun moment, es tornen a reprendre: “...por su feliz iniciativa de restablecer esta tradicional, agradable y al parecer añorada costumbre” (v. també Rosselló Vaquer 2012: 119-121).

¹²⁰ Andreu és germà de Francesca Adrover Tirado (1955-2013), que Júlia Acosta esmenta com una de les persones que anà a Porto Cristo durant l’existència de l’Associació d’Amics de Porto Cristo. Centrà la seva activitat en la investigació i recuperació de la música i la dansa tradicionals de les Balears, especialment del ball de plaça. Professora de guitarra popular durant més de vint anys a l’Escola de Música i Dansa Pare Aulí de Felanitx, fou cofundadora del grup Sis Som (1978) i membre dels grups S’Estol d’es Gericó i Tramudança. Actuà habitualment en el Festival Tradicionàrius, en el Cap de Setmana de Ses Illes i en la Festa dels Foguerons del barri de Gràcia de Barcelona. Andreu, a la vegada, ha rebut diverses distincions pel seu treball en la recuperació dels Cavallets de Felanitx i Sant Joan Pelós, a més de cantar i sonar amb S’Estol des Gericó des de els anys setanta.

Els “recuperadors” inicials eren la colla jove de s’Estol: Andreu i la seva germana Francesca, a més d’alguns companys¹²¹. Sortiren primer el dia de les Verges (1977) per a fer serenates, i a la primavera següent, el dia de Pasqua (1978), recobraren la tradició dels Salers a Felanitx, com conta Andreu: “Vam idear els vestits: amb cintes, amb un estendard i ho férem dins el poble. S’ha de tenir en compte que la tradició original no era així, els Salers anaven per fora vila, per les diferents possessions i llogarets, no era un fenomen urbà en absolut”.

Els estendards i canvi al recorregut urbà són trets comuns als Caramellaires catalans i Salers mallorquins, però ell pensa que és un detall que és va afegir sense massa consciència d’on tragueren la idea dels vestits. Així mateix, entrevistaren alguns homes majors de Felanitx que havien estat Salers. L’amo en Pep de sa *Granada* era un d’ells, l’entrevistaren i ell cantà les Sales amb el guitarró. Així mateix, també es preocuparen d’escoltar el vinil publicat per la fundació Cosme Bauçà¹²², on comprovaren que les dues cançons eren molt semblants.

Andreu també va ser una de les persones que va recuperar una dansa de figures, San Joan Pelós¹²³, que havia deixat de fer-se a Felanitx (dansa germana de la recuperada a Sant Llorenç). Andreu també esmenta altres músiques de tradició oral que foren mantingudes gràcies a l’esforç d’aquest grup de ciutadans lligat a l’Associació de s’Estol des Gericó.

El que no s’ha perdut mai, a Felanitx, ha estat el ball dels Cavallets. Fins i tot el Govern Balear ens va demanar d’anar a l’ EXPO de Sevilla. Jo vaig fer un advertiment seriós, ja que penso que aquestes danses fora del seu context social, real, perden el sentit. Per mi va ser un fracàs, els músics no sabien massa bé quan aturar i seguir, no es veiem bé. Això mateix ja passà una vegada que es va voler interpretar a Palma (Andreu, 1959).

La tradició dels Salers és també reconeguda per ell com a pròpia de la Catalunya nord, amb les mateixes manifestacions, i si fa no fa amb nexes musicals comuns ja que va

¹²¹Ricardo Martínez, Bernat Estelrich, Jaume Obrador, Pep Lluís Munar, Gori Vicens foren els que acompanyaren a Andreu Adrover i Francesca Adrover Tirado.

¹²²Cançons tradicionals de Felanitx (1972). Palma de Mallorca: Discos Fonol RA- 35.

¹²³ “Sant Joan Pelós es va recuperar al voltant del 78/79. Hi van influir Miquel Julià, que formava part de s’Estol des Gericó (associació dedicada a la interpretació de música mallorquina). Aquesta vegada si que va ser una cosa més aviat de tot el grup, que sentí que s’havia de fer aquesta recerca. També vàrem haver d’investigar sobre la música, i l’amo Tomeu *de sa pipa* (que l’havia ballat) ens va donar informació de primera mà. Es va proposar a Jaume Obrador la tasca interpretativa, i després l’amo en Tomeu va voler-ho tornar a ballar. Al final se li va retre un homenatge, i noltros vàrem continuar amb la sortida el dia de Sant Joan” (Andreu, 1959).

reconèixer la melodia: “A Catalunya nord surten els Caramellaires, i curiosament una de les melodies que usen és la que conec com el Roseret, una tonada popular”. Ja s’ha vist al capítol 2 que les melodies de la Jota des Quintos, les dels Goigs de Sencelles i Campanet, o també la tonada del Deixem lo dol presenten trets semblants entre poblacions veritablement allunyades.

A Felanitx, una vegada feta la recuperació pel grup lligat a l’Associació s’Estol des Gericó, s’arribà a un punt en què decidiren passar el relleu a un grup de joves que s’havien incorporat progressivament a cantar. La nova etapa no era rupturista, alguns d’ells havien format part del grup inicial, alguns s’incorporaren, altres eren membres llavors molt joves¹²⁴.

Felanitx, així, segueix amb les Sales d’una manera molt interessant per la seva significació social: des d’un grup lligat a una Associació de caire cultural/musical com s’Estol des Gericó es recupera la participació, que es manté durant una sèrie d’anys. Arribat aquest punt, se “traspassa” a un grup de ciutadans més joves que hi participaven, i aquests mantenen el fet musical, malgrat que es reuneixen exclusivament per a aquest esdeveniment. És també un dels indrets on encara es celebra el ball de Salers posterior, com es feia un temps a son Macià, son Barba, sa Marineta, en un context de *revival*. I la presència de les dones no fou discutida mai dintre del nou circuit estrictament urbà, s’incorporaren sense cap entrebanc des de la nova etapa iniciada el 1977. Els instruments que acompanyen el cant no són fixes, sinó que responen a la destresa dels acompanyants: una flauta de bec solista de caire virtuós, guitarres i guitarrons, idiòfons si cal.

¹²⁴ Sebastià (1981) ens conta la part final dels Salers i que arriba fins avui dia “Fou al 2002 quan el grup que s’encarregava de les Sales decidí que ho havien de deixar. Per aquest motiu, a alguns dels membres més joves ens oferiren la possibilitat de recollir la responsabilitat de dur endavant les Sales durant els anys vinents. El 2003 fou el primer any que el grup actual començà. No som una associació, ni tan sols estam units per res més enllà d’aquesta trobada per Pasqua. Un parell de setmanes abans ens feim una crida, ens trobam per algun assaig previ, i cadascú recorda si tenia els paners per recollir panades, o les cintes, o l’estendard, de fet a vegades no sabem qui ho té fins que fa acte de presència. Ens coneixem, però durant l’any gairebé no param esment l’un de l’altre, fins que ens reunim per les Sales. Durant un parell d’anys organitzàvem algunes activitats mitjançant el Centre Cultural de Felanitx, però sobretot a partir del inici de la crisi econòmica ens trobàrem amb dificultats. L’Ajuntament de Felanitx ens dona una petita subvenció, de manera informal, per preparar el ball de Salers —diumenge de l’Àngel— i nosaltres ens encarregam de comprar la beguda, les cintes que facin falta o mocadors, etc.”.

Cas Concos

Aquesta petit nucli urbà entre Felanitx i Santanyí havia perdut el cant de Sales, que es cantaren fins a finals de la dècada dels anys 50 del segle XX. Cap el 1985 un grup de joves dirigits per Margalida Bordoy *Roques blanques*, tornà a sortir durant dos anys, però la cosa no va arrelar. El 2017, però, els Salers de cas Concos s'han animat a sortir gràcies a la iniciativa, sobretot, de dues dones lligades a la música popular des de joves: Catalina (1976) i Maria (1975). Cal dir que la primera estudià el grau de Música Tradicional al Conservatori Superior de les Illes i la segona sempre ha estat interessada en la música mallorquina. S'ho pensaren, i, tenint com a precedent un enregistrament dels anys 80, tornaren a assajar el cant. Inicialment elles pensaven que serien un grup d'una mitja dotzena de músics, cercaren testimonis de gent major i es recolzaren en un enregistrament privat, per a reconstruir una mica les Sales de cas Concos i dedicaren la cantada a recollir fons per Aspanob. Relaten que sobretot fou per recollir fons per a un infant malalt de cas Concos, amb els pares molt involucrats en la iniciativa que consideren fou un èxit. “Tothom s’hi ha implicat, fins i tot el darrer dia ens arribaven regals per a les rifes, que foren un èxit”. De manera natural, sense saber-ho, tornaren a l’antiga tradició dels Goigs cantats per a recollir diners amb finalitat social.

El fet és que també estaven en contacte amb els Salers de Felanitx i Calonge, que els recomanaren insistentment celebrar el ball de Sales posterior. Són una comunitat de pocs habitants, que els ha permès fer la proposta gairebé sense suport de l’Ajuntament, que pagà únicament els cartells. Les dues informants —Catalina i Maria— comenten que s’encarregaren d’avisar personalment als que consideraven que podien participar, i, de fet, assajaren uns quants mesos per a la interpretació final. Com a altres indrets, elles anaren afegint els possibles cantaires dintre d’un grup de *WhatsApp*.

Tenint en compte l’enregistrament amb el qual es basaren, parts de la cançó són cantades en terceres paral·leles, com hem vist; i reforça la teoria de l’ús de tècniques polifòniques senzilles dintre d’aquest repertori.

Calonge

Calonge és un poble que depèn de l'Ajuntament de Santanyí. Les Sales tornen a formar part del cicle musical i vital de la població. Ja fa anys que la seva recuperació, iniciada per l'Associació de la Tercera Edat, ha fet que tornin a estar plenament integrades en el cicle festiu, amb les característiques de música itinerant i participació diversa que són trets distintius d'aquest repertori. Tenen una partitura que és usada com a guió, i encara que el nucli urbà és petit i permet una ronda relativament curta, les Sales s'han tornat a incorporar de tal manera que ningú diria que en un moment de la seva història es van interrompre. De tota manera, Marc (1945) té ben clar el paper estructurador que l'Associació ha tingut i com també és aprofitat l'esdeveniment musical per poder programar activitats subvencionades pel Govern Balear:

Ho tornaren a posar en marxa per Pasqua del 92. És una Associació autònoma, en aquest sentit (vol dir que no depèn de l'Ajuntament ni res). L'Ajuntament ha arribat a pagar el grup que toca el Diumenge de l'Àngel al ball, això sí. Aquest està dins el circuit de música tradicional —vol dir que ja està previst i anunciat— i així podien obtenir un 50% de subvenció, en teoria. Alguns dels membres havien estat Salers quan eren joves, i així vam tornar a sortir els matins de Pasqua, se'n recordaven d'abans de que s'atuessin.

El regidor també va programar un ball, el dels dos arcàngels, però això no era d'aquí.

Com a son Macià, les Sales s'han tornat a incorporar sense massa espectacularitat però de manera efectiva dintre la vida musical de Calonge, i la participació jove garanteix el seu futur. Les guitarres, el guitarró, els violins i el cant són els instruments emprats. Ells fan una petita edició de les lletres cada any, que reparteixen entre els assistents a l'ofici de Pasqua. Aquest gest permet que tothom pugui participar del cant. Calonge segueix el model de Felanitx: han rebut de persones més majors el testimoni de com es cantaven i també han obtingut la petita ajuda de l'Ajuntament pel que fa al tema del ball, una de les fites importants després de la cantada dels Salers. I gairebé sense adonar-se'n, el ball dels dos arcàngels, de nova factura, també s'ha incorporat com a part del bagatge festiu actual de Calonge.



Figura 3.8. Salers de Calonge cap el 1945 al pati de can Roca. Fotografia de Toni Ganxo. Font: AP Jaume Vallbona.

S'Alqueria Blanca

S'Alqueria Blanca és una petita població situada a 4'6 Km de Santanyí. Es manté encara com una petita comunitat, però rep alhora les influències de molts habitants estrangers que han fet de la contrada un lloc de residència habitual.

A s'Alqueria els Salers també han anat apareixent i desapareixent. Es mantenen a partir d'una iniciativa popular, que esdevingué irregular. L'Associació s'Heura recuperà el cant itinerant i participatiu de les Sales de manera continuada, i, avui dia, un altre grup de s'Alqueria se n'ha fet càrrec, ja deslligats de l'Associació. El primer grup, s'Heura, començà a cantar Sales cap el 1983, motivats per l'interès en la recuperació d'activitats de caire popular que havien anat esvaint-se —com ara les Sales, les Serenates o L'Adoració dels Reis d'Orient.

Actualment, la intenció és, sobretot, dinamitzar la vida cultural de s'Alqueria Blanca i fer que els segments de població de diferents edats puguin sentir les activitats sempre obertes a la seva participació. La seva acció s'ha dirigit clarament a donar visibilitat altre cop a músiques i elements de la tradició oral que anaven perdent força. La participació infantil és important, ja no es tracta d'un grup d'homes ni tan sols mixt: sembla que la música és fa, també, involucrant als més menuts. Els instruments tornen a

ser semblants als de les altres poblacions —violins, guitarres, guitarrons i idiòfons—, variant lleugerament segons els participants. També es preocupen d'imprimir les lletres per repartir entre el públic i que així aquest pugui participar. Simó (1974) actua de facilitador/coordinador musical i cal remarcar la seva relació amb el grup de Salers de Felanitx i Calonge, a més de tocar amb un dels grups de referència al Llevant, Es Revetlers. Les sinèrgies amb altres indrets i grups musicals és un fet que afavoreix, a la vegada, l'interès per l'interpretació.

Santanyí

A Santanyí les Sales estan datades d'abans de la guerra civil. Així mateix, també es cantaven al petit nucli urbà veí des Llombards, lloc on s'han perdudes i on Samper recollí algunes variants durant la missió de recerca per a l'OCPC. Un grup de música tradicional, l'Altina, cap al 1980, va enregistrar unes Sales recollides a la població i arranjades en una maqueta que prepararen per a ser publicada. Ja llavors feren una petita recerca, car hi ha una discussió entre la gent major sobre les cançons de Sales recordades: si són degudes a la tradició oral, o foren obra d'un director de banda de Santanyí¹²⁵. Bona prova que, a vegades, la memòria col·lectiva té els seus dubtes. Així i tot, l'àrea de Santanyí i voltants és una de les quals on se recolliren més variants de les cançons a l'OCPC. Així, comptem amb les de Santanyí (2), es Llombards (2), i la cançó des Salpàs Ses Salines, unides a algunes transcripcions publicades més modernament (Duran Bordoy 2015: 161-164). Veritablement, és una col·lecció nombrosa, que demostra com n'era de viu aquest cant sols uns anys abans de la guerra civil.

No obstant aquests registres, com a manifestació col·lectiva, l'esdeveniment musical va desaparèixer temporalment. L'associació Lausa, a Pasqua del 2013, inicià una tasca de recuperació, sortint al carrer per primera vegada en molts d'anys. Lausa és una associació de caràcter eminentment cultural, que recerca sobre el patrimoni oral i fa palès la seva varietat a Santanyí. Aquest col·lectiu es preocupa de documentar, tot el que pot, la vessant antropològica, i per aquest motiu investiguen i programen alguns col·loquis, diferents activitats i conferències sobre els temes que els interessin.

¹²⁵ El mestre en qüestió és Miquel Morell Puigrós (2/8/1863-¿/8/1924). En la seva etapa manacorina va dirigir la banda d' en Perxa. Canvià la seva residència a Felanitx i després a Santanyí, on va dirigir la banda "La Santañinense" i fou organista de la parròquia.

Encara que els participants reconeixen amb humor que és una prova de resistència física, les Sales han tornat. Així mateix voldrien revitalitzar la diada de Sant Antoni, que ara ha caigut en desús. Els seus membres són ciutadans actius, preocupats per la cultura mallorquina però cercant alhora fonts documentals que puguin oferir coherència a les seves propostes. Sense la seva acció avui dia Santanyí no tendria els Salers altre cop.

Campos

A Campos, municipi molt proper a Felanitx, Calonge i s'Alqueria, els Quintos són canten Sales el matí de Pasqua.

Un article al *Diario de Mallorca* (Frau i Obrador 2013) dies posteriors a Pasqua del 2013 —articles amb la mateixa informació s'han publicat reiteradament els anys següents— mostra una fotografia amb els Quintos d'aquell any, feta davant l'ajuntament. A la fotografia apareix el mateix que a altres indrets: els cantaires amb “covos”, mocadors i estendard; cada any es preocupen de fer una fotografia de caire oficial, amb el regidor de cultura i representants de l'Ajuntament. És una mostra del reconeixement oficial dels Quintos dintre la comunitat.

L'activitat dels Quintos el dissabte de Pasqua, per una altra banda, arriba a condicionar la vida del poble, i el cant de Sales és el final esperat, però també l'excusa per paralitzar el conuiu de la població. Així ho sembla arran de les aportacions de Pilar (1970), que resideix al poble.

No, no estic d'acord amb el fet que perquè sigui una tradició, s'hagi de conservar. S'han de conservar si realment tenen un sentit, i el que passa de vegades és que es perverteix el sentit i ja és un problema. La gent, per exemple, el dissabte de Pasqua, ha d'amagar els cotxes, ha de fer rondes de vigilància perquè no pintin la façana, no dorms en tota la nit perquè hi ha un renoué, tota la policia local mobilitzada, i lo de cantar Sales ja és lo darrer, no és el més important, s'ha desvirtuat. Lo important és sortir tota la nit.

Pel que es pot interpretar, aquesta vessant de músiques de tradició oral té la seva cara negativa, i crea problemes dins la petita societat del poble. Tradició, creació, però també perversió —com ho defineix Pilar— són els elements que han d'entendre els ciutadans que viuen des de fora de la manifestació musical. S'observen aquí dues tendències d'opinió: en un costat, aquells que participen fins i tot aportant noves creacions; en l'altre costat aquells que pensen que moltes d'aquestes tradicions estan totalment fora de

lloc —un fenomen anomenat *obliteració* que Picornell aplica a diversos fenòmens de la cultura popular (2010: 48). L’obliteració fa referència a aquells esdeveniments que han perdut la seva significació primera i ara resulten estranys i difícils d’entendre si no tenen els referents primers. Però el fet musical de les Sales estava ben arrelat dins la societat campanera des de molt temps abans, com explica l’article “La cançó dels Salers” (Pizà Rosselló 1993)¹²⁶. I han passat uns anys on el seu comportament era veritablement qüestionat per tot el poble, fins que a la primera dècada del segle XXI la intervenció de l’Ajuntament —sembla que consensuada— ha fet variar alguns aspectes de la festa: es produeix el relleu de la Quinta de manera oficial dia 14 d’agost, el dia abans de la patrona (15 d’agost), i fa uns anys l’ajuntament subvencionava part de la festa amb un sopar on la beguda hi era ben present, cosa ja impensable avui dia. S’ha d’observar que el canvi de quintada es fa durant les festes lligades a la mare de Deu d’agost —la mare de Déu *dormida*, tret comú a altres indrets: els Quintos de Sant Jordi celebren ara la cantada aquest dia en vers de Pasqua. Els vincles amb les antigues confraries del Roser i altres relacionades amb la Verge fa que s’hagi escolat aquesta tradició fins als nostres dies probablement heretada d’un costumari transmès oralment.

A Campos se segueix la política de preparar aquesta festa de tal manera que cada any pugui presentar la millor imatge, combinant trets actuals amb costums arrelades. I aquesta preparació es fa amb els pares i mares dels Quintos, incidint clarament sobre les conductes que són considerades negatives. Els Quintos aquí han actuat com a organització no formal —però amb una forta presència a la població— que ha mantingut el cant de Sales. Les noves generacions tenen una il·lusió enorme per celebrar aquesta arribada a la majoria d’edat —se celebra als 18 anys, a Campos, i fins i tot un parell d’anys abans ja parlen de “quan jo sigui quinto faré això o allò”.

Segons Francesca¹²⁷ (1971) els Quintos havien de demanar permís al batlle per cantar Sales:

Ells quan havien d’anar al servici cantaven Sales, i s’havia de demanar permís al batlle, i la manera que tenien de demanar permís era cantar-li una cançó... Però, ja tradicionalment es reunien el vespre abans i es posaven *perdons*, que els diem noltros aquí. Aquests perdons eren anar a ca s’al·lota que t’agradava, i segons el ram que te

¹²⁶ En l’article de Guillem Pizà (1993) es comenta com Bartomeu Miró i Pizà és autor d’una biografia inèdita de mestre Pep Gallego (Josep Amer Oliver, 1850-1916). Conté una anotació aclaridora: “Empanadas cantadas el año 1896. Campos 26 Marzo 1896”.

¹²⁷ En les dates en què fou entrevistada, Francesca ocupava el càrrec de regidora delegada de Serveis socials, Fires i festes de l’Ajuntament de Campos.

duguessin era: si te duien flor d'ametller era "no te vull ni te voldré", si era favera, clar, el temps de Pasqua, "fas enamorera". Ningú ho va documentar, però si miram tots aquests *perdons* segons la flor tenia el seu sentit. Quan l'al·lota s'aixecava es trobava el *perdó* a la porta. I si ho mires bé, avui dia aquests *perdons* són els *graffitis* que et trobes a la porta, que et pinten "bon dia estimada", tot té la seva evolució, ningú segueix amb la branca d'ametller òbviament.

En aquesta narració han sorgit alguns aspectes comuns als Salers: els lligams amb la natura, amb un ritu de festeig, amb el canvi d'estació. La costum dels perdons introdueix la simbologia de les flors i dels fruits que tota societat arrelada dins el calendari agrari té, i com no pot ser d'altra manera, el ritu continua però ha canviat la seva fesomia: el perdó es converteix en un grafit molest que compromet les lleis urbanístiques i el benestar dels veïns. Els llenguatge de les noves generacions és diferent, agosarat i "alternatiu", però contési fa no fa la mateixa càrrega simbòlica.

Pot ser a Campos els símbols dels perdons són una deixa, una resta, del *sermó des ramell*, tradició que recull Mossèn Alcover:

Aqueix sermó li solen dir d'es ramells perquè es coremer, com recomana an ets oients sa perseverança en sos bon propòsits que han formats durant tota sa corema amb tants de sermons com han sentits, los senyala es remeis de què s'han de valer per perseverar, i els presenta baix de sa figura d'una flor ses virtuts que estableixen i que escauen a cada estament: per exemple, sa flor passionera a ses Autoritats, sa rosa a ses fadrines, es clavell an es fadrins, "s'assussena" a ses casades, es lliri an es casats, sa violeta a ses viudes, es floquiner an es viudos, etc., etc. I allà es coremer explica i deslloriga ses excel·lències de cada flor d'aquelles, que representen i denoten ses virtuts que més escauen a tots ets estaments de sa societat... (Alcover 1956: 165-166).

Aquí les flors es refereixen a virtuts i propòsits a seguir. Es veu que les flors, en una transformació no documentada, passaren a simbolitzar la situació amorosa envers de les virtuts i propòsits post Pasqua, al manco a Campos.

Existeixen paral·lelismes en l'ús de les flors dintre d'aquests cants on la ronda, la volta, era un dels trets essencials. Isabel Ferrer Senabre descriu el ritual dels Mayos de la comarca del Camp d'Utiel, amb trets molt semblants a allò que ocorren a Campos. Els Mayos acordaven quines eren les al·lotes preferides, aquesta qüestió era sortejada (qui era el Mayo de cadascuna), per després anar a cantar a les cases en qüestió. La resposta era donada al dia següent: l'al·lota contestava afirmativament portant el davantal de l'endret, o bé negativament portant-lo al revés o negant-se a ballar. El jove, en el cas d'acceptació, responia fent una enramada de flors o confitura, però en el cas de rebuig els dolços es convertien en cards o altres plantes espinoses a les quals fins i tot s'hi afegien immundícies (Ferrer Senabre 2011: 258).

El llenguatge de les plantes i les flors apareix, com veurem posteriorment, a Montuïri: les pues són presents a aquest poble, encara que de manera positiva, en la quantitat de fulles de figueres de moro que cada al·lota rebia al seu portal com a prova de “popularitat”.

Seguint amb el relat de Sureda, les malifetes dels Quintos apareixen en tota la seva dimensió:

El matí de Pasqua havien fet qualque cosa, però no eren gamberrades com actualment [...] Un any dugueren una pedra rodona¹²⁸, que havien traginat tota la nit [...] Quan va entrar la dona a cantar Sales, el *perdó* es va perdre una mica, però es mantingué el sistema de les gamberrades, i va anar de més en més, i quan t'aixecaves no sabies el que et trobaries. Es posaven el mocador, al meu temps els feien les mares, el mocador que tots dúiem. Les mares també confeccionaven les banderes, ara avui dia no saben exactament quina bandera han de dur, es barallen una mica, si la mallorquina, l'espanyola, la de Campos. Actualment l'Ajuntament els dóna el mocador. Aquí hi hagut un procés, perquè l'Ajuntament promou una festa de Quintos (festa de la Panxa Roja), feim un relleu el 14 d'Agost, després de veure com passava la nit amb totes les gamberrades. Ara passam un vídeo amb les denúncies de l'any passat per tal de fer una mica d'educació, fins i tot havíem de vetllar pel patrimoni, amb un policia davant les peces catalogades del patrimoni local. Sa policia mos va dir: no pot ser. Fa devers cinc anys que reunim els pares, i els deim que segons com es portin el vespre, l'Ajuntament els donarà el mocador i cantaran Sales, però que si no... Just abans de l' Encuentro ens veiem aquí i els donam el mocador. Fan la missa de l'Auba i a les vuit i mitja feim l'Encuentro i acte seguit la Missa de Pasqua. Crec que no hi ha moltes imatges que botin, aquestes fan tres botets [...] els Quintos van a davant i entren a missa. Ara hi ha la tradició de que amollen una traca i després van tots a missa, a vegades amollen dos ratolins i tots sí que pegam dos bots! Ara els pares tenen diferents nacionalitats i miram d'explicar el què són els Quintos, encara que abans s'han trobat per fer el relleu. Tots te diven que faran activitats, però en realitat no fan massa cosa. Jo me pensava que aquesta tradició moriria, però crec que si llevàvem aquesta festa no sé que farien els pares. Ells, de totes maneres, ja s'han trobat abans, ja estan en contacte i ara cada any tenen un *Facebook* o un grup amb el que es comuniquen.

Si els Quintos realment no fan res a la missa, la gent major se com a enfada. L'any passat posaren un despertador cada deu minuts, l'any anterior quan ens asseiem els s'aixecaven, el rector se va arribar a enfadar. Aquest dia l'església esta “atiborrada”. Abans d'entrar els policies els “catxeen”, fa dos anys ens varen espatllar una talla amb una traca (Francesca, 1971).

Hem volgut incloure aquesta descripció, extensa, perquè documenta molt bé l'adaptació dels Quintos als temps actuals, però també el què s'espera d'ells per part dels altres habitants. No solament són crítiques, també esperen —entre la indignació i la rialla— veure quina en faran cada any. Tornam a recordar aquí l'herència del *risus paschalis*, amb les intervencions extravagants dintre la solemne missa de Pasqua.

¹²⁸ És la mateixa malifeta que esmenta Joan Bauzà de Sant Joan.

Francesca té molt clar que, sobretot la gent major, espera ben atenta a aquestes malifetes, i que si no se produeixen, pensen que és perquè no se'ls ha deixat. També solen tenir una mascota, un animal, normalment són gallines. Un any pintaren un porc, li feren una mena de tatuatge —o més aviat un grafit— sobre la pell, i el pobre va morir uns dies després, generant tota una polèmica sobre maltractament animal. Ara van una mica més en compte, però no han deixat de la mà la tradició de dur animals com a acompanyants de la quinta. Ells mantenen, com a molts d'indrets, la creació de noves lletres cada any o bé retocar les d'anys anteriors. Són conscients, per tant, que formen part de la petita història del municipi. Campos reuneix, doncs, la interacció d'un agent cultural informal amb la tutela d'un agent del primer sector, com és el cas de l'Ajuntament i l'adaptació dels rituals socials acceptats així per la comunitat.

Llucmajor

Llucmajor ofereix la vessant de recuperació del cant des de la perspectiva d'un grup de música que havia fet un treball de recerca. El seu cas té moltes semblances amb el de Santanyí i la darrera recuperació de Manacor.

Llucmajor és un municipi proper a l'àrea urbana de Palma, però és encara un poble gran que conserva teixit social molt arrelat a Mallorca. Els darrers temps ha estat uns dels municipis comentat dins el món de la música, ja que s'ha inclòs el Sermó de l'Enganalla¹²⁹ —esmentat abans com a part del *risus paschalis*— com un dels elements del patrimoni immaterial i ha posat Llucmajor al punt de mira de la conservació cultural. Apart del Sermó, manté encara el cant de cançons de Panades el dia de Pasqua.

Per a arribar al cant de Llucmajor hem emprat mecanismes del tot contemporanis. Una de les maneres d'aconseguir informació han estat les xarxes socials. Així, es poden trobar referències a *MySpace*, *Youtube* i diferents blogs. Els responsables de la presència en línia de les cançons de Panades són un grup, Torrat i Bullit. Està format per dos germans —Tomeu i Toni— amb una trajectòria dins el món de la interpretació de música tradicional que intenta cercar nous camins, maneres alternatives d'apropar-se a

¹²⁹ Es troba molt habitualment *enganaià*, pronunciació col·loquial d'*enganalla* o *enganyalla*. Veure "El Sermó de 'Enganalla. Una festa d'interès cultural" (Sbert 2016).

aquest repertori. Provenents del món de les bandes de música, havien format part prèviament d'un grup anomenat Espirafoc (1997-2001) i formaren al 2001 Torrat i Bullit. Tomeu diferencia els conceptes de pervivència, recuperació, amb els de renovació o reedició:

La paraula “recuperació de cançons” a mi me costa i m’agrada poc, jo li diria renovació o reedició de les cançons tradicionals, pensam que moltes d’aquestes cançons i les seves festes, ja han perdut el sentit i la intenció primera; jo sé que no sona molt bé, però és la meua opinió, i sí per norma general és molta de feina i la motivació i poder dedicar-li molt de temps és important. Una de les troballes va ser les cançons de Panades a Lluçmajor, i com a conseqüència la seva reedició; la vàrem dur endavant devers l’any 2004, però això és un tema per parlar-ne amb temps, el que si tenim clar és que és una satisfacció veure que has fet una feina i que té un sentit. Entrevista a Torrat i Bullit (El Bloc de Madó Lluçia 2017).

Els han seguit un procés que passa per la investigació dintre de fonts orals i escrites. Així, Tomeu refereix que trobaren unes sales de ses Salines (Lladó 1960: 35) cantades per mestre Tomeu *Rosé* i de les quals feren un arranjament conjuntament amb Miquel Barceló. També al mateix disc, abans de seguir la recerca que havien iniciat, enregistraren una melodia recollida de la zona de Sóller i Esporles per Sebastià Oliver. Posteriorment, saberen que els sonadors de Lluçmajor havien cantat Panades, i que havia una versió que procedia de la Parròquia de Lluçmajor (localitzada per Miquel Janer). Recollida després per Antoni Riera (1988: 171), existeix un enregistrament de les trobades musicals que feien a Lluçmajor de manera informal. Massot i Planes (1984: 339-341) recull tres variants diferents, apart de les del mateix Riera, una de les quals hem comentat detalladament a l’apartat de “La polifonia perduda”.

Acudiren també a Sebastià Cardell Tomàs (1921-2015) per tal de saber-ne més detalls, de fet contactaren amb ell (2004) i amb D. Mateu Montserrat. Cardell els contà que un frare, el pare Riera, els arranjà una cançó de Panades a 3 veus. Sembla que després, D. Mateu Montserrat i Sebastià Cardell, que eren mestres, intentaren recuperar-ho cap al 1981, però no en quedà massa constància. Veiem que els arranjaments a tres veus tornen a ser esmentats en el cas de Lluçmajor [§ capítol 2], més que probablement perquè era un repertori que s’havia sentit cantar sempre —o al manco freqüentent— a varies veus.

A la postguerra hi havia no solament capta de Panades, sinó també capta de Figues. Eren temps molt durs, i qualsevol cosa que els regalaven —mitjançant el cant— anava bé. Mateu Montserrat —mestre d’escola, economista i ex regidor de Cultura— els havia cantussejat diferents tonades recollides per Riera (1988). El relat de Tomeu ens ofereix

una idea de com era el comportament de les noies, que s'esperava d'elles. I també els problemes que tenia una colla de joves rondant pels carrers en els anys del primer franquisme:

Començaren devers el 44. Hi anaren uns quants anys, fins que se cansaren —fins que es posaren a estudiar o se casaren— i pertanyien a les Joventuts Seràfiques —una associació juvenil— anaven a les cases més distingides, on hi havia joventes, famílies sobre tot relacionades amb el Convent. Diuen que just hi havia al·lotes, una dotzena més o manco. Les al·lotes just anaven a segons quins llocs, feien segons quines coses. Hi anaven des de les dotze fins a les dues, els solien donar panades i després anaven al local de les Joventuts Seràfiques i dinaven de les panades, un poc de fruita i aigua. Francesc Pomar, un poeta, els va fer algunes gloses que els permetien anar a aquestes cases bones.

El pare Riera els ajudà, però hagueren de demanar permís a les autoritats civils i militars del poble¹³⁰. Adaptaren les cançons segons les cases que anaven, no era el mateix anar a ca les al·lotes que a ca el Batlle. Això sí, recorda que la tornada del Deixem lo dol era ben alegre i vitenca i que abans d'entrar demanaven permís (Tomeu, 1975).

Els —Torrat i Bullit— realitzaren aquestes entrevistes, que els permeteren seguir el rastre de les cançons de Panades a la contrada de Lluçmajor. Publicaren el procés de recollida d'informació i el que suposava per a ells —com a intèrprets— a la revista *De pinte en ample* (Puigserver 2014). Posteriorment, també investigaren com la *tuna* sortia a cantar cap als anys 70-80, un esbart que provenia de la banda i del club d'esplai¹³¹. I així sorgí la dèria de tornar a cantar: “El primer any que cantàrem panades nos regalaren des d'un tros de camallot fins a rubiols, llepolies i panades, no sabien ben bé que ens havien de donar. Des del 2004 just hi ha hagut un any o dos que no hi hem pogut anar, perquè hi hagué morts de familiars. Per respecte a les famílies no anàrem a cantar” (Tomeu).

¹³⁰ Aquest és el problema que la desfilada o reunió de grups nombrosos presentava durant la dictadura, havien de tenir permís. Ja s'ha esmentat a l'apartat de Son Macià.

¹³¹ Relacionat amb Miquel Janer, un dels seus informants.



Figura 3.9. Torrat i Bullit i alguns components més canten panades la Pasqua del 2014. Font: elaboració pròpia.

Acompanyats de guitarres i veu, interpreten les Sales de ses Salines, la cançó de Panades recollida de la zona de Sóller i Esporles i la variant recollida a Lluçmajor. Saben que “hi ha gent que ho valora, pot ser alguns no tant”. Ells són els representants d’una manera de fer: des de les inquietuds d’un grup de música tradicional i lligat al patrimoni oral, esdevingut un agent cultural, fan una recerca i reinterpreten aquest repertori.

Una partitura (Martín 1992: 74-75) de finals del XIX és publicada a *La banda de música de Lluçmajor. Cent cinquanta anys (1842-1992)*. La partitura de Margalida Martín demostra que aquest repertori era interpretat per la banda, segurament els dies de Pasqua on intervenien en els actes públics. Cal valorar que, com a molts indrets de Catalunya, els instruments de vent eren emprats (Ayats 2001: 85), com a vegades encara ho són avui dia. Senzillament perquè, seguint la tònica interpretativa d’aquest repertori, sempre es fa amb els músics disponibles, molts d’ells participants habituals de la banda de cada poble, es rendibilitzen al màxim, així, els músics locals que saben tocar. Però

alhora l'aportació d'aquesta partitura també indica que aquest repertori era tocat per les bandes en les sortides festives de Pasqua Florida. Aquesta participació de la banda la podem documentar amb partitures a Lluçmajor, Campos, Petra i Algaida.

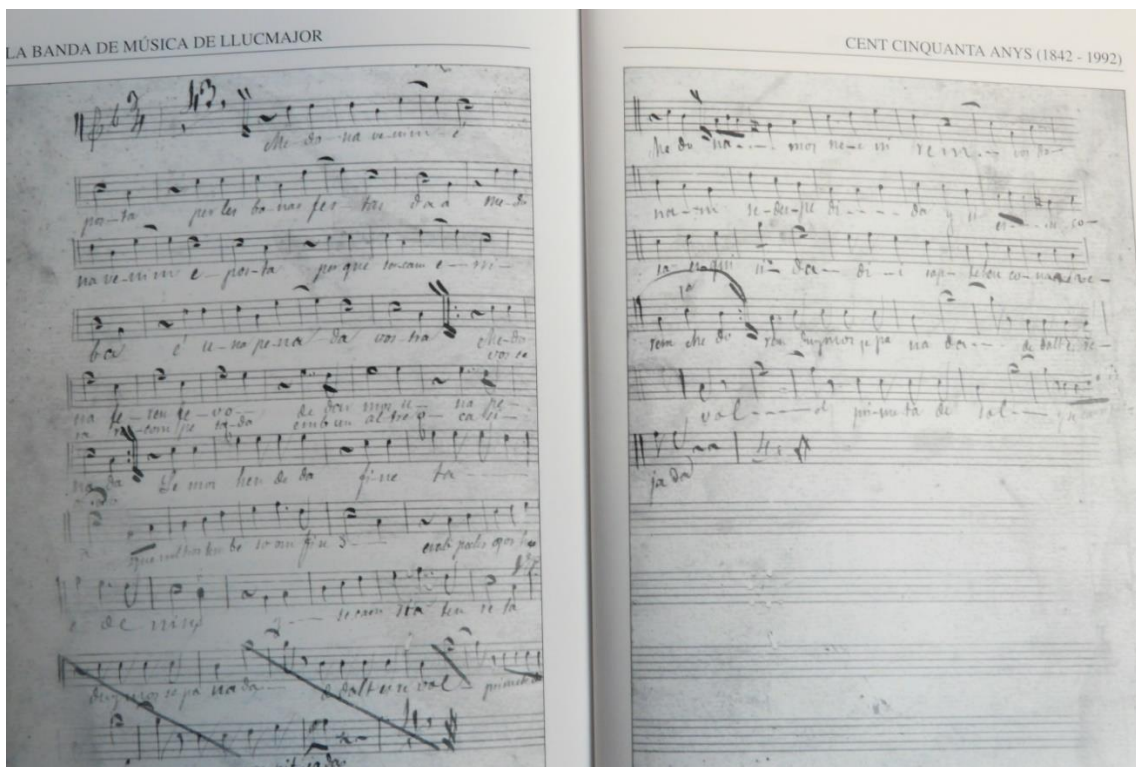


Figura 3.10. Partitura d'una cançó de Panades que tocava la banda de Lluçmajor, finals del segle XIX.
Font: Martín (1992: 74-75).

Per una altra banda, a sa Llapassa, possessió de Lluçmajor, es recollí per a l'OCPC un *Deixem lo dol* i una cançó de Panades. A la mateixa casa cantaven aquestes dues peces amb diferent títol, cosa que torna avalar la teoria de la coexistència de dos tipus de cançons el matí de Pasqua: unes cançons més lligades a la glosa sobre les quals es podien improvisar lletres cada any, el *Deixem lo dol* més estructurat i amb lletres relacionades amb els set Goigs.



Figura 3.11. Fotografia de sa Llapassa, possessió del terme de Lluçmajor. Font: OCPC, C-37, pàg 158, DGCPAC.

A Lluçmajor, l'Ajuntament torna avui dia donar suport a la iniciativa dels Quintos, desvinculats del cant de Panades. El relleu generacional es dona al 28 de desembre d'acord, també, als usos del Pla de Mallorca; els Ajuntaments cuiden bé de publicar les notícies relatives als relleus generacionals, com el de *Diario de Mallorca* (Obrador 2017: 20) "Festivo prelude y ensayo general de Nochevieja y relevo de quintos en Lluçmajor".

3.4.3. *El Pla de Mallorca*

El Pla de Mallorca està constituït per diferents municipis, que a més a més estan units dintre del que es coneix com a Mancomunitat del Pla. Comparteixen diversos serveis, entre ells els serveis socials, la promoció econòmica, la recollida de fems i l'educació d'adults. La seva relativa llunyania de la vorera de mar ha fet que el Pla, fins fa pocs anys, hagi restat el nucli dur —per dir-ho d'alguna manera— de *l'essència mallorquina*.

Conservador en molts aspectes, molt progressista en altres, el Pla és un laboratori antropològic on els trets i fets que interessin als mallorquins són redefinits dia a dia. Una mostra n'és el llibre *Mallorca profunda. Quaranta relats de la Mallorca interior* (Picornell 2015), on els estereotips i les vivències d'una Mallorca moderna però arrelada també al seu passat conviuen de manera sorprenent.

Al Pla, el nom de *sales* no és conegut. Ells en diuen *cantar panades* i sempre apareix vinculat a l'acció dels Quintos. Aquests tenen, gairebé en tot el Pla, una manera d'actuar molt semblant, que segueix pautes comunes des de molt temps enrere.

Vilafranca de Bonany

Sembla que a Vilafranca la tradició dels Quintos mai s'ha interromput a la vila. Prefereixen la denominació cançons de Panades per referir-se a l'esdeveniment musical del matí de Pasqua, que comencen aquest grup de jovencells cada any.

Vilafranca de Bonany està situada a 6 kilòmetres de Manacor. Vilafranca, Petra i Sant Joan, molt propers geogràficament, comparteixen molts detalls semblants en la celebració d'aquest esdeveniment. Els de Vilafranca saben perfectament qui és Quinto seu, qui va néixer el mateix any que ells. Per tant, l'estructura organitzativa hi és abans que comencin les cantades de cada any. Tots els informants coincideixen en assenyalar que, ara mateix, les xarxes socials són la manera —inqüestionable— per a començar a engegar qualsevol activitat, i a més a més que aquest fet constitueix un avantatge. Hem de remarcar que el sentit de bestialitat, de “gamberrisme” pur, no hi ha estat mai.

Però si que hi ha estat present conductes fora del comú i que també ens lliguen al món de broma animal citat al *risus paschalis*: Jacobelli (1991: 45-46) parla clarament d'“acudits i bufonades sense particular referència al sexe, com imitació de veus

d'animals". Sense que això vulgui dir que no hi hagi referències al sexe, s'ha d'aclarir que apareixen alguns elements comuns: els jocs amb els animals —no necessàriament obscens, però sí bruts i escandalosos donada la festivitat— i el fet de beure alcohol durant la volta. Alguns grups de Quintos solen dur mascota —és costum, o solen usar animals per tal de fer més broma. Una article amb fotografia al *Diario de Mallorca* ho demostra, el peu és el següent: “Los quintos portaron las imágenes así como un boc como mascota. Sus glosats de cantar panades amenizaron el dia” (Frau i Obrador 2013: 11).



Figura 3.12. Un dels Quintos de Vilafranca el dia de Pasqua 2015 portant el boc mascota. Font: elaboració pròpia.

El cant el diumenge de Pasqua no s'ha interromput mai, tan sols en els moments més durs de la Guerra Civil —com pràcticament a tots els altres indrets. Els Quintos, però, comencen les seves activitats ja al mes de novembre, amb unes matances que els serveixen per fer sobrassada i altres, que després vendran al fogueró de Sant Antoni¹³², i continuar més endavant amb les intervencions previstes per Setmana Santa. Organitzen moltes activitats, de tal manera que amb tot el recaptat —ja no són panades avui dia— poden anar fins i tot de viatge tots plegats.

¹³² A Vilafranca comencen abans dels Sants Innocents amb aquestes matances.

Catalina (1965) sap la tonada de memòria, com passa a totes les generacions de Vilafranca. Musicalment, la cançó és ben viva encara dins l'entorn social, i el matí de Pasqua les Quintes carreguen la Mare de Déu i els Quintos el Crist, per a conduir-los a l'Encontre. A Vilafranca les lletres són també acordades cada any, el cant és *a capella*; però no estan especialment preocupats per una interpretació acurada, en tot cas, més aviat per la participació de cada generació, una cosa que viuen amb molt interès. El grup és encara més cohesionat per l'ús de les xarxes socials i els darrers anys han cobrat més protagonisme, un poc esperonats pels articles dels diaris regionals.

Petra

Petra, nucli urbà molt proper a Vilafranca, conserva també les activitats de les quintades. Es podria dir que ara mateix, els Quintos es reconeixen i són reconeguts dins l'entramat social de Petra, organitzant els esdeveniments que s'esperen d'ells. Tanmateix, el matí de Pasqua el cant de Panades és una de les activitats que semblen menys estables. Els anys que alguns diuen d'anar a cantar cançons de Panades, doncs hi van. Aquesta és la denominació que usen, com a Vilafranca i Sant Joan: *cançons de panades*. No coneixen, tampoc, el terme de *sales*.

Dia 29 d'agost del 2013 acudírem al centre de Petra per trobar-nos amb Francesca (1968), professora de música que ens ajudà a la recerca de la tonada de la cançó de Panades de Petra. Mentre parlàvem, un grup de joves vingué al bar. Es tractava de la primera reunió preparatòria dels Quintos del 94, que aquell dia ja acordaren les activitats de l'any vinent (2014). Quan demanàrem per les cançons de Panades, reconegueren que no coneixien la tonada ni la lletra, encara que sabien de l'existència de la cançó i planejaven la sortida. També sabien ben bé on i com recuperar la cançó i molts d'ells tenen coneixements musicals avançats. A l'hora de la veritat, però, aquell any, no van sortir: la "Panada Party" els va tenir ocupats durant tota la nit; a més, molts d'ells tocaven a la banda i per tant tenien la processó de l'Encontre el diumenge matí. El cos no els donà per més, després de gairebé 24 hores dempeus, van decidir anar a casa i dormir.

Miquel (1973), nascut a Petra, descriu quina era l'activitat dels quintos els anys que encara anaven a cantar el matí de Pasqua, i com l'organització és casual, a partir d'uns "capdavanters" de cada Quintada:

Habitualment als Quintos sempre hi ha els quatre "cabecilles" que organitzen tot aquest trull. De bon matí anaven a fer un xocolate, No, perdona, el vespre se n'anaven de marxa o de "juerga", investien tradicionalment amb l'estàtua del pare Serra, després anaven a fer un xocolate, no dormien, de bon matí abans de l'ofici de Pasqua se n'anaven pel poble despertant als altres Quintos i després se n'anaven pel poble cantant Panades. Això durava de les set del matí fins a les onze, abans de l'Encontre de Pasqua habitualment. Moltes vegades l'Encontre passava davant tota la colla de Quintos vestits de blanc, ben gats, mig contents, passava el Bon Jesús i la Puríssima, tot un espectacle i la gent et mirava d'aquella manera...

Aquesta conducta ens remet de nou a l'escàndol, a la conducta irreverent durant l'ofici de Pasqua. Hom pot imaginar l'escena del matí, mentre una de les processons més solemnes i esperades de l'any (Pasqua no deixa de ser la festa més simbòlica del cristianisme) passa pels carrers, els Quintos ho contemplen ben amarats d'alcohol. L'estàtua del pare Serra, fundador de Califòrnia, resisteix els seus embats any rere any i la Fundació Pare Serra ha cridat a l'ordre perquè cada any és objecte de les devocions dels Quintos petrers, que no el deixen descansar durant uns dies.

Segons Miquela (1960) algunes "fornades" de Quintos sí que encara continuen amb la costum del cant de Panades: "El meu fillol sí, que va sortir, i me pens que la meva filla també. Estic gairebé segura que va segons els Quintos, alguns anys ho fan i altres anys no, depèn de la Quinta, d'ells. Mira, fa uns anys —el 2008 o 2009— estic absolutament segura que varen sortir a cantar, perquè era la quinta del meu fillol".

Laura (1990), una altra informant, ens parlà de com, ara mateix, *WhatsApp* i *Facebook* constitueixen vies habituals de comunicació entre els joves que pertanyen a la mateixa Quinta.

Petra sembla que ha anat desvinculant els Quintos de les cançons de Panades, i que sols de tant en tant es recupera el fet musical. El que si encara fan és participar en l'organització d'altres festes. Els Quintos s'encarreguen de la cavalcada dels Reis, recopilen les joguines i fan les disfresses de Reis i patges. Petra és encara petit, i poden repartir els paquets als infants. Les famílies, per aquest motiu, els fan un donatiu; també a les festes patronals de Santa Pràxedis col·loquen una taula amb menjar i begudes que

venen per a recaptar alguns diners. També s'encarreguen d'ornamentar els carrers amb tires de paperines.

Francesca (1968) de Petra, sabia que la tonada de Panades fou recollida per una companya, Coloma (1970) que l'havia après d'una senyora ja major anomenada Isabel Estelrich Riera. Aquesta senyora els ensenyà la cançó i proporcionà les gloses. Aquest testimoni fou recollit a l'any 1990, ara elles són les que canten la tonada enregistrada per a aquesta tesi. Malgrat que ja s'han comentat les melodies [§ capítol 2], no volem deixar de comparar aquestes dues variants, entre les quals han passat gairebé 86 anys, la segona de les quals és la transcripció de la cantada per Coloma¹³³ i Xesca el 2013. La línia melòdica i estructura és pràcticament la mateixa —llevat d'una repetició del primer vers. En tot cas, si alguna cosa s'ha perdut, ha estat ornamentació melòdica.

Figura 3.13. Ses Panades de Petra .Missió Samper-Morey a Mallorca. Agost/Octubre 1926. Font: OPCP. C-51 pàg. 230, DGCPAC.

¹³³ Es pot escoltar a la pàgina web que acompanya la tesi, <https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/>

Cançó de panades (Petra)
 Recollida de Coloma Ribot i Francesca Bauzà (2012)

Transcripció de Bàrbara Duran

A n'a ques ta ca sa hon ra da hi co - men - ça a sor - tir, es
 fum. Hi co - men - ça a sor - tir, es - fum ma - do - na en - ce - neu es
 l'hom i mos da - reu sa pa - na - da i mos da - reu sa pa - na - da

Figura 3.14. Cançó de Panades de Petra. Font: Duran Bordoy (2015: 166).

El fet de cantar les cançons de Panades alguns anys encara ara, fa pensar que melodia i lletra romanen vives en certes famílies, i que quan es tracta de tornar-les a cantar sempre es troba el lloc i la manera d'aprendre-les. Creuant el poble de Petra, al carrer més cèntric, es poden observar encara avui els noms dels Quintos de cada any escrits a l'asfalt. Ells estan, també, involucrats en la revetlla d'estiu, on músiques actuals i molt diferents a les cançons de Panades són programades, no deixa de ser la manera moderna d'organitzar el ball final.

Durant el 2016 i 2017 els Quintos han seguit fent palesa la seva importància com a grup social. Per si no els bastava amb les feines de cada any, en l'actualitat s'estila celebrar un sopar multitudinari, on totes les quintades es troben per celebrar, una vegada més, la importància de pertànyer a un grup generacional que els uneix i permet que el poble mantingui el seu entramat social. Les seves trobades creuen, ara, diferents generacions.

Sant Joan

Sant Joan veu cada any com els seus joves celebren l'arribada a l'edat adulta. Joan (1994), és un d'ells que al 2014, precisament, entrà a ser Quinto —ho són als 21 anys, a diferència d'altres localitats on ho són als devuit—, i conta que, exactament, el canvi es realitza el 28 de desembre de cada any, quan els *prequintos*, com són anomenats, entren a ser Quintos.

Joan narra una certa rivalitat entre els Prequintos i els Quintos, que ja comença l'any anterior. Les activitats bestials s'enceten aquest dia, on una altra vegada la referència al món animal hi és present:

Comença dia 28 de desembre, els dies dels Innocents. Els que han estat Prequintos entren i fan putades pel poble. Palla per tot, totes les fonts que hi ha hi posen blavet o tinta, l'any passat varen tapiar la porta de l'Ajuntament amb totxos, la varen untar amb merda i ous, aquí al davant veuràs que hi ha palmeres les varen llevar i varen fer una piscina i varen posar merda i urea de porc, varen escampar els contenidors.

Llavors ja ve dia 17 de gener, on hi ha el fogueró (Sant Antoni). Els Quintos fan un fogueró i els Prequintos un altre, i normalment es solen fer a dos carrers de distància. El temps que es munten els foguerons es roben i lleven les coses, fan putades. Dia 17 fan les Beneïdes i solen rifar una porcella (Joan, 1994).

Com a altres poblacions, l'acció dels Quintos no es remet solament a la setmana de Pasqua, sinó que és ben present —com a grup social— en la preparació d'altres activitats durant l'any i la rivalitat entre els grups de joves. De tota manera, i una mica també com passa a Son Macià, els santjoaners han anat adaptant aspectes de la festa a mesura que és necessari. Per exemple, envers de cantar el matí de Pasqua, han ajornat les cançons de Panades al dilluns de Pasqua —per motius ben clars—:

Llavors hi ha la setmana dels Quintos, que comença el dia del Ram, fins els dilluns de Pasqua. El dia del Ram sortegen un be, ben igual que el porc: reparteixen bitllets i fan una rifa. El dimecres sant van a les possessions a cercar pollastres, coloms i tot els que els donen. Fa estona feien un dinar, de tot això, però a lo darrer ja ho agafen i ho venen a un i tenen els doblers. Van per totes les possessions del terme i demanen coses.

[...] la part musical és el dia de Pasqua. No, perdona, el dilluns de Pasqua, que és quan canten aquestes cançons. Dimecres Sant hi ha la guerra de les taronges, el dia de Pasqua no estan per fer gaire coses perquè el vespre abans arpleguen tot el que hi ha pel carrer i el duen a aquesta plaça: contenidors, un temps hi duen arades, sembradores, tot el que trobaven, tot el que hi havia. El dia de Pasqua no fan res, els propietaris de tot el que han agafat ho venen a cercar aquí (a la plaça del centre). El dia de Pasqua van just a missa al matí i fan l'encontrada (Joan, 1994).

S'ha de subratllar del relat de Joan un aspecte molt interessant per a analitzar. Ell està molt involucrat dins la vida del Centre Cultural —una Associació sense ànim de lucre, i

que pertany per tant a la categoria d'agent cultural del tercer sector—, però remarca la separació entre el Centre i els Quintos. Ell parla dels Quintos com un grup social clarament definit, del qual se'n reconeix immediatament la pertinença quan ets del poble, i saps quan “te toca”. Avui dia, assenyala, alguns no estan d'acord en ser Quintos o estudien fora¹³⁴, per això alguns anys són molt pocs. Quan s'esmenta una festa “inventada”, la Condemna i si els Quintos han participat d'aquesta creació ell és molt clar: “No, són dues coses separades, que hem creat com a centre cultural. Hem creat la Condemna, just abans de Sant Joan degollat... Això ja surt des Teleclub, que hi havia la junta vella, del Teleclub surt el Centre Cultural”.

Es refereix, aquí, a que la festa de Sant Joan Degollat i la sortida dels dimonis del poble depenen del Centre Cultural i foren creats per aquest. Però abans del Centre Cultural hi havia un Teleclub, i veiem que aquí es produeix un fenomen semblant al de son Macià: la primera entitat cultural fou el Teleclub —a nivell associatiu, després d'aquest en sorgí el Centre Cultural. La comunicació de Pujals sobre el de son Macià proporciona informació valuosa:

Els teleclubs locals eren els més nombrosos. Quan aquests teleclubs necessitaven material complementari —projectors de cinema, projector de diapositives, tocadiscos, més llibres, pel·lícules pròpies, etc.— els demanaven als teleclubs comarcals, que eren els encarregats de custodiar i distribuir el material més valuós de la RNT entre els teleclubs de la comarca. El teleclub comarcal corresponent a son Macià fins al 1977 fou el de Sant Joan (Pujals 2001: 473-474).

Margalida Pujals assenyala també que el Teleclub de Sant Joan fou inaugurat el 15 de desembre de 1968, a iniciativa d'un grup de pagesos joves de la Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos de Sant Joan, una entitat de caire professional (2001: 475).

Encara que Joan (1994) és molt clar desvinculant els Quintos de l'activitat del Centre cultural, sembla obvi que varies generacions d'ells han estat presents en el disseny d'aquesta festa de nova factura, la Condemna. I el Centre Cultural ha estat el suport que els ha permès dur endavant la creació dels dimonis i tot el disseny d'activitats al voltant de la música de tradició oral. Aquestes petites entitats publiquen, adesiara, alguns treballs que documenten part de la vida cultural i els costums del poble i com es generen les activitats de festa col·lectiva (Bauzà i Matas 2010).

¹³⁴ És el mateix que contaren Maria (Campanet) i Sebastià (Maria de la Salut). Maria refereix: “Es van oblidar de mi, ningú me va dir res perquè estudiava fora. Bé, vull pensar que es van oblidar”.

La colla vocal/instrumental que acompanya el cant de Panades, a Sant Joan, és variable. Joan mateix tocà el saxòfon l'any que feu de Quinto, però el que subratlla en el seu relat és el cant itinerant, les lletres i la bulla de fer la ronda.



Figura 3.15. Els Quintos de Sant Joan a la sortida de l'ofici de Pasqua portant el bé al 2014. Font: elaboració pròpia.

Per una altra banda, recordem que Sant Joan és el poble on encara es conserven mostres de polifonia popular, la *Missa de To Pascal* i el *Miserere*, com s'ha esmentat abans detalladament [§ capítol 2]. Els ciutadans de la localitat són conscients que han de treballar per a que aquest cant a veus no es perdi per sempre més. Joana (1963) comentà que, de cada vegada més, el públic assistent a l'ofici de Pasqua desconeix com cantar-la, sobretot perquè han perdut la connexió amb una música que tothom sabia de cor.

Ariany

Ariany és una població petita, propera a Petra, municipi al qual pertanyia temps enrere.

Els Quintos hi són presents encara, però la població juvenil va disminuint i els ha obligat a agrupar les quintes de dos en dos anys. Així que la quinta que correspongué al 2014, per exemple, participà també amb la del 2015 dos anys consecutius. Dos testimonis són Miquel (1933) i Miquel (1995); padrí i nét. El padrí recorda com, al seu temps, llogaven una casa on els Quintos hi passaven la setmana de Pasqua¹³⁵. El recorregut arribava fins a la finca de ses Comunes, ja propera al llinar amb la comarca de Manacor i també recorda com, durant el recorregut, arribaren a llençar-se tanta aigua fent broma que fins i tot banyaren la guitarra i el guitarrista, que li va donar a les cames.

Miquel nét remarca que intentaren celebrar-ho de la manera més creativa i civilitzada possible (2014), però que es trobaren amb problemes perquè algunes quintes anteriors tenien mala premsa. Així i tot, ells cantaren dins l'església després de l'ofici de Pasqua. Avui dia, en lloc de llogar una casa tenen a la seva disposició el Casal d'Ariany, i, també com a altres indrets, col·laboren habitualment amb les activitats de Reis i organitzant saraus musicals durant l'estiu, amb música actual, per a tot el poble. Les bromes i innocentades són, òbviament, uns dels repertoris de les seves accions: ells intentaren aturar tots els cotxes a la carretera principal d'accés al poble, com si d'un control policial es tractés. Han hagut de trobar solucions a la poca natalitat dels darrers anys, i com que són pocs joves, doncs repeteixen la pertinença a la quintada durant dos anys seguits. Aquesta col·laboració entre dos grups d'edat es fa també a altres viles molt petites, com ara Lloret de Vistalegre.

El full parroquial d'Ariany —que més tard es convertí en revista— explica al 1979 en un article titulat “Con renovado entusiasmo” com els Quintos tornaren a ser presents a Ariany després d'un temps de recés (Genovart 1979). Com a altres poblacions, les cançons van desaparèixer una temporada llarga —segons diu l'article, cap al 1969—, i després algú va considerar que es podien tornar a cantar. La mateixa revista, en anys següents, va donant diferents notícies dels Quintos, i fins i tot n'hi ha un article complet. A la mateixa revista, en una edició molt posterior, un article de Margalida Taberner es refereix a l'estol de joves o Salers que cantaven els *goigs o ses sales*, i

¹³⁵ Activitat també esmentada pels Quintos de Sant Joan i pel Tomàs Nicolau a Son Macià.

captaven panades o robiols. Es pot veure que a Ariany es devia conèixer aquest terme de *sales*, i cita una lletra com a *inèdita del nostre poble d'Ariany*:

És que no heu fet panades, o és
que no me'n voleu dar?
es xot que vàreu matar,
tornarà ressuscitar i vos
matarà a sucades.
(Taberner 1990: 3).

Porreres

Avui dia encara queden Quintos a Porreres, bona prova d'aquest fet són les convidades mitjançant les xarxes socials per anar, per exemple, a una Festa *Flaix FM* Quintos de Porreres del 95¹³⁶. Els Quintos, com es pot sospitar, no cantaren Panades a la Festa *Flaix FM*, però tenien un programa complet de la música que els és més propera.

Vius encara dintre la societat local, no es recorda avui dia de manera clara el fet de cantar per Pasqua. Maria Bel (1995), que fou Quinta al 2013 amb 18 anys, contà:

Els Quintos de Porreres sempre fan un sopar i es passegen per es poble cridant i cantant cançons populars (que no sempre són tradicionals) i fent desastres, ja que a partir de l'any que ve no els podran fer. Ho fan durant tot es vespre i sempre abans de sa pujada a Montission i en teoria després acompanyen a sa banda de música fins a dalt des puig a les 8-9 matí (dic teoria perquè molts no aguanten). I van vestits amb una camiseta tots igual, cada quinta fa sa seva. Bé i a part d'això van fent festa i esdeveniments per treure doblers per viatjar o fer alguna activitat tots junts. Això són es Quintos de ses darreres dècades. Al 1955 (any de Quintos des meu padrí) anaven a dinar un dia a Montission també però un dia qualsevol anaven a ses possessions cantant cançons populars tradicionals demanant que els donessin coses: gallines, doblers, etc. I a canvi repartien alcohol (com els Quintos actuals que ara ho fan dins es poble i fora ses gallines o animals). Només ho feien es homes, ses dones no. Ah! Sempre als 18.

Pel que diu, després de la Guerra Civil encara es conservava el costum de cantar i captar, però ara la població no en té massa record. De fet, la generació que era quinta sobre els anys seixanta i setanta no recorda el fet musical. Els Quintos, com a estructura social, sí que han sobreviscut, i adaptat a més a més a les noves maneres de relació social, creant pàgines de *Facebook*.

¹³⁶ *Musicnote.com. Mallorca*. "Festa Flaix Quintos 95". <<http://www.musicote.com/mallorca/-FESTA-FLAIX--QUINTOS-95-Sabado-31-de-Agosto.php>> [accés 24-IV-2018].

Porreres tenia, però, una cançó pròpia i que forma part del repertori recollit a l'OCPC, una tonada que ja no es canta. La cantaire informant era Magdalena Roig, de Porreres, i la nota que acompanya a la transcripció ens dóna informació valuosa: “Ho canten per ses possessions, ses festes de pasco, i llavó totes les al·lotes que han donat panades són convidades a un ball el diumenge qui ve” (OCPC, C-38, pàg. 26, DGCPAC).

Com es veu, el cant seguia un itinerari rural, el matí —o pot ser un altre dia— de les festes de Pasqua, es captaven també panades i es preparava el ball el diumenge de l'Àngel. Els de Porreres devien ser, de tota manera, una mica més llestos: l'al·lota que donava panada era convidada al ball —resta el dubte de si les que no donaven panada no eren convidades, però segur no devia passar mai. I aquí s'hi pot veure un doble profit: es tastaven les panades de cada fadrina — bones o regulars—, es mesurava la generositat — nombre de panades, quantitat de carn—, i a més a més es podien mesurar altres característiques més interessants el dia del ball, el diumenge següent.

Montuïri

El cor Mont-Lliri és l'encarregat de tornar a cantar les cançons de Panades al carrer. Ells assagen habitualment diferent repertori, però abans de Pasqua les cançons de Panades tornen a estar damunt fulla.

Els membres del cor afirmen que mai no s'han deixat de cantar, a Montuïri. Ho feien com un repertori més del cor, lligat a les funcions a la parròquia, però les darreres dècades no eren itinerants. En l'actualitat hi acudeix molta gent: padrins, pares i néts formen la comitiva que es passeja pel poble cantant alegrement; aquesta revitalització va tenir lloc fa uns anys, i fou una mescla d'enyorança de les cançons cantades temps enrere, del suport de l'Ajuntament i del càrrec honorífic i festiu que anomenen “batlle/batllessa del poble” per un dia.

Magdalena (1958) ha estat regidora d'Afers Socials i Sanitat a l'Ajuntament de Montuïri fins el 2015, i ella contà com es va produir aquesta revifalla de les cançons de Panades:

Quan jo tenia uns 15 anys (1973-74) ho feien amb la banda de música pel carrer...els al·lots mos hi ajuntàvem i cantàvem Panades. Això realment s'ha recuperat fa vuit anys, perquè des de l'Ajuntament, per renovar tradicions i fer activitats per les festes,

pensàrem amb la coral per cantar Panades. Com a “batllessa del poble” —un càrrec altruista—, el dimarts de Pasqua —dia de la berena— van anomenar a Bel Mayol *Manera*, i com ella era de la coral doncs la idea va ser tornar-ho a reprendre de manera itinerant. Noltros aquí li deim cançó de Panades. Es veritat que a Montuïri sempre s’han cantat el diumenge de Pasqua i el dissabte Sant també, a la vigília Pasqual. Fa uns 15 anys que estic al Cor, ho cantaven com a despedida de l’ofici, però canta tothom perquè el poble les se sap. Noltros hem incorporat la “Tonada de sa son”.

A n’aquest temps, i ara encara més, tot està que “hem de recuperar ses tradicions”. Perquè avui dia, sobretot els al·lots que venen darrere noltros han perdut tantes de coses, que... jo trob que és molt necessari, recuperar tot. A més, lo que fas és fer poble, anar junts, cantar junts és molt divertit. Harry, un hindú que viu a Montuïri ve a escoltar-nos a vegades als assajos, i diu: “Esto es muy bueno, porque mientras cantáis juntos no habláis mal los unos de los otros”.

Va anar molt bé perquè Bel era del Cor, i va estirar moltíssim. “Nines, hem de cantar, vinga”, juntament amb Toni Arbona que toca la guitarra amb el cor. Anam a les cases que hi ha persones majors, que s’alegren de la visita.

Magdalena pensa que les generacions posteriors han perdut “moltes coses”, i és conscient d’una certa tendència a “recuperar les tradicions”. L’Ajuntament dóna una subvenció cada any, ho fa amb totes les associacions. Tenen una partida com a cor, no per cantar ses Panades, i, ja que donen una subvenció, la coral participa amb els afers del poble: amb les Panades, amb les festes de Sant Bartomeu, quan fan l’homenatge a les persones majors, on la coral també intervé. Magdalena ha viscut com a regidora la importància de la participació associativa, ella pensa que si no fos per aquesta col·laboració, l’Ajuntament no podria fer tot el que es fa: “seria un poble mort”. Ella no parla com a regidora, més aviat parla com a ciutadana, amb la creença que totes aquestes intervencions conjuntes són el que realment aporten activitats culturals als pobles, especialment al Pla. En el cas de Montuïri, certament, facilita la cosa tenir un parell de guitarres que presideixen la ronda; donen les entrades al grup i acompanyen la interpretació pública.

Montuïri és un poble que conserva, avui dia, les cançons de Panades i els Quintos de manera separada. Els Quintos són actius de la mateixa manera que als altres pobles del Pla: mitjançant activitats molestes, començant el dia dels Innocents —cosa que no era així fa més de vint anys, sinó que s’han identificat i “uniformat” amb els altres pobles del Pla— i passant tot el vespre a l’aire. L’Ajuntament, com a altres indrets, ha arribat a un acord amb ells, es reuneixen i pacten d’alguna manera unes activitats dins d’un marc cívic. Així, l’Ajuntament de Montuïri els paga un concert on escullen ells els grups i la música —a l’estiu—, i també s’encarreguen de vendre begudes a festes del poble, fan camisetes per Sant Bartomeu, escriuen els seus noms a una cap davallada del poble, tal

com ho fan també a Petra. Però hi va haver un període d'interrupció i sobretot de canvi, perquè Magdalena relata una tradició semblant als *perdons* de Campos, però la situa el dia dels Reis:

Jo record els Quintos de quan jo era jove... els Quintos, el dissabte de Reis mos repartien fulles de moro a totes les al·lotes que érem de l'edat dels Quintos. Per Sant Antoni feien un fogueró. No hi havia molta gent, no hi havia tanta tradició¹³⁷, després l'endemà venien amb una carrossa tots tapats, i amb sifons mos esquitxaven a totes, quan veien que s'acostaven tothom fugia.

Ara es fa el dia dels Innocents, al meu temps no s'havia fet mai. Deu fer uns vint anys que es fa. Poc més o menys. Fan burrades, pinten la façana de l'Ajuntament, han muntat un corral de gallines enmig de la plaça. escriuen els noms a una de les capavallades. La darrera que feren, va ser la del meu fillol, havien acabat de fer la rotonda i hi ha un caminer —una estàtua, el pintaren tot.

Van haver de pagar de la seva butxaca, perquè això depenia del Consell.

Els trien el concert, l'ajuntament just paga. El concert és per Sant Bartomeu. Organitzen un vespre de truc, també per l'agost. Duen una càmera frigorífica, venen begudes, i camisetes per Sant Bartomeu: posa "quintos". Ho solen emplear per anar de viatges o per un sopar, no arriben a fer res més normalment. La qüestió és fer trull i festa.

Jo no tenc record de que els Quintos cantassin cançons de Panades. Jo vaig ser feliç que me duguessin una camionada de fulles de moro...perquè com més fulles te deixaven, això volia dir que tenies més "novios", que n'hi havia més que pensaven en tu. Eres més popular. Mon pare va dir "oh, quina feinada", t'ho deixaven damunt s'acera, damunt es portal. Jo vaig estar alabada! I tant!, Mon pare no hi va estar, tan alabat. Això es va perdre, hi va haver un moment d'interrupció. Els meus fills ja no ho han fet mai. Sempre ho he vist, pels reis dur fulles de moro i per Sant Antoni el fogueró dels Quintos i el dia de ses Beneïdes una carrossa tota tapada de fulles de fasser: "ara venen els Quintos!". Això també s'ha perdut, i avui fan el mateix que als altres pobles.

Sembla que les fulles de moro eren la manera de comptar el nombre "d'amics" que tenies, tal com es fa avui dia a les xarxes socials. Si es compara amb altres poblacions, Montuïri no ha tingut cap iniciativa d'inventar noves tradicions o festes de nova factura, probablement perquè ja tenen una festa extraordinàriament popular a l'estiu, Sant Bartomeu, on surten els cossiers i els dimonis. Una festa que els darrers anys també s'ha vist compromesa per la quantitat de visitants, car el dimoni de Montuïri és espectacular.

De manera separada, com veiem, conviuen encara estructures socials vinculades al cant de Pasqua i als Quintos; el cor és el que ha mantingut les cançons de Panades, que ara s'han tornat itinerants i populars. Els Quintos contemporanis de Montuïri han uniformat

¹³⁷ No queda més remei que tenir en compte aquesta observació: què ha canviat per a que Magdalena consideri que "no hi havia tanta tradició"? Ella vol dir que pot ser no es tenia tant de respecte als fets de memòria oral i de tradició musical.

les seves accions d'acord, sobretot, als usos i costums del Pla de Mallorca, però s'han desvinculat del cant de Panades. En aquest poble, diferents generacions participen del cant en una ronda que dura un capvespre, l'endemà del dia de Pasqua. Ells han recuperat la música d'una manera molt bonica, perquè ara porten fills i néts i és la manera com aquesta música constitueix veritablement una música de la comunitat, on tots participen. Però això sí: els Quintos segueixen organitzant un ball/concert en el qual l'Ajuntament no té més remei que implicar-se.



Figura 3.16. A la carpeta C-35 de l'OCPC (pàg149, DGCPAC) hi ha aquesta fotografia de Montuïri, amb el següent peu: “vista d’una creu de Montuïri, i mostra de la popularitat dels missioners”. La missió és d’agost/setembre del 1925. 90 anys després, al 2015, els cantadors de Panades a la mateixa creu el dilluns de Pasqua a l’horabaixa. Font: elaboració pròpia.

Maria de la Salut

A Maria de la Salut els Quintos no interpreten les cançons de Panades. Miquel (1978), que passà la seva infantesa al poble i encara hi viu, recorda de quan era petit com l'amo en Xesc de *son Cloquis* pujava a cantar dins l'església acompanyat de la guitarra, i de com els assistents a l'ofici l'acompanyaven amb mamballetes els dos versos de tornada, que ell identifica com *deixem lo dol, deixem lo dol*:

... hi havia una mena de tornada, quan la cantava l'amo en Xesc de *son Cloquis*, tothom cantava i feia mamballetes amb ell, era una tonada molt alegre... Sé que una de les darreres cançons del disc d'Alan Lomax se sembla molt al que jo record.

El testimoni de Miquel és valuós perquè ell és ballador, vinculat a l'ensenyament del ball mallorquí, està avesat a sentir el repertori tradicional. Per tant, a partir dels seus records podem saber que ara el cant del *Deixem lo dol* s'ha perdut, però no les intervencions dels Quintos. Existeixen, de tota manera, persones que recorden el cant dels Goigs, que alguns pronunciaven *deixem lo rol deixem lo rol*, com a algunes variants de l' OCPC transcrivien com a *Sant Gil* o també *San Carrió, san Carrió*, que no deixen de ser variants fonètiques. Com als altres indrets, els Quintos ocasionen problemes, molts veïnats no entenen com són capaços, avui dia, de donar aquestes males nits, aquest renouer i totes les molèsties; a més de la preocupació pels béns propis i col·lectius. El 28-12-2012 el *Diario de Mallorca* ja publicava un article —era el mateix dia dels Innocents— sobre els Quintos del 93: havien omplert el centre de “palés” i palla, a més de senyals de trànsit (Part Forana 2012)¹³⁸. L'Ajuntament, com és natural, els havia obligat a retirar-ho. Sebastià (1962), informant de Maria, conta:

...Jo era a Barcelona llavors, vaig participar en algunes activitats, però no estava molt interessat perquè feien desastres que no tenien sentit. Envaïen la propietat privada no per endur-se'n alguna cosa, sinó per endur-se'n alguna cosa i a més a més fer desastres. No sé quin dia per devers Pasqua cantàvem una glosa, una cançó, no me'n record, no crec que noltros cantéssim *Deixem lo dol*! Era l'any que vaig fer els 20 anys, el 1982. També van fer fogueró, implicava anar a robar la llenya, la gent anava a robar, feien les carrosses de les beneïdes per fer qualque doblar, també abans de jo hi havia Quintos que llogaven dues orquestres i feien un ball. Ara es posen dia 28, els Innocents, foten coets tot el vespre just per empenyar, empenyen els nins i els vells, empenyen, qualque pintada i paret de “bloquets” tapiant un portal, encara fan el fogueró i reparteixen juguetes pels Reis. A cantar panades ja no hi van. Qualcú sabia que hi havia una cançó, no record que duguéssim instruments.

Afegí que ells feren una votació per admetre a les nines, aquesta opció fou la que perdé, i les nines hagueren d'esperar alguns anys més. El que sí recorda Sebastià, apart de la qüestió de gènere, és l'ús de la glosa; té clar que eren cançons on s'improvisaven les gloses de manera informal. Considera que el fenomen dels Quintos és una mena de deixa del franquisme, on es mostrava mà ampla amb ells perquè havien d'anar a l'exèrcit —i que per tant avui s'hauria d'acabar. Maria de la Salut segueix la tradició del Pla, on les traspassaries és un dels elements més importants. Altre cop, de tota manera, els Quintos acabaven llogant orquestres i celebrant allò que era essencial: el ball i el intercanvi social entre una mateixa generació.

¹³⁸ *Diario de Mallorca. Part Forana*. “Los Quintos de Maria de la Salud llenan el centro de paja y cierran algunas calles” <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2012/12/28/quintos-maria-salut-llenan-centro-paja-cierran-calles/816996.html>> [accés 30-IV-2018].

Sencelles

El Deixem lo dol era la cançó que es cantava a Sencelles, perquè en queda constància al Cançoner Popular de Catalunya, en dos formats: una cançó més breu (OCPC, C-24, pàg. 484-488, DGCPAC), i l'altra citada al capítol 2 extensament (OCPC, pàg. 106-113, DGCPAC). Una variant extraordinàriament interessant perquè recull [§capítol 2], tot el material musical bàsic de les diferents variants mallorquines. Ara mateix no es canta, però sí que els Quintos fan activitats, i a quatre quilòmetres de Sencelles, en el petit nucli urbà de Biniali, una altra cançó de Panades fou recollida també llavors (OCPC, C-24, pàg. 555-559, DGCPAC).

Jordi (1978) és el cronista oficial de Sencelles, i tingué anys enrere una informant excepcional, Antònia Placa, madò *Estrella*. Ella li contà que el Dissabte Sant era el dia de la vigília Pasqual i es passejava el Salpàs. Sortia el clero, els escolanets, i anaven a beneir les cases, de casa en casa peregrinaven. Madò *Estrella* contava que els escolanets duïen un covó, amb la jovenalla, i cantaven el Deixem lo dol cosa que enllaça amb el cant dels Goigs. Feien la capta, davant caminant els escolans i aquesta primera capta de panades que era per al senyor rector. A canvi de beneir les cases, els capellans donaven unes monedes de cera vermella, cera del Corpus. “Tenim cera del corpus”, volia dir que tenies certs privilegis per haver fet un donatiu. La segona vegada que cantaven Deixem lo dol era el moment de l'Encontrada, i tot el que recollien a la capta del dilluns de Pasqua era pel coremer¹³⁹. A Sencelles no hi havia banda, ni cor estable, ni instrumentistes, així que el millor era cantar i cantar.

Al llibre *Corema, Setmana Santa i Pasco* (Alcover 1956) és descrita aquesta capta del dilluns, que anava aparellada al *sermó del ramell*, aquell sermó ja citat on es recollien un ramell de virtuts a seguir, de consells. Els Quintos, a Sencelles, sí que feien posteriorment el seu pancaritat, on captaven panades, on segurament es cantaven cançons.

Jordi, seguint la tònica de tots els informants, no deixa d'esmentar també la nova festa de Sencelles. Les intervencions dels joves estan relacionades amb una neofesta, però lligada altre cop a elements de la pagesia: la festa Embala't queda com a mostra de

¹³⁹ El coremer era un capellà de fóra, “especial”; un capellà que no era l'habitual. Sembla que hi havia dues raons: per una banda era una mena de conferenciant de prestigi, però per l'altra permetia confessar i exigir més als feligresos que, suposam, estaven avesats a veure el seu rector en el dia a dia.

l'activitat juvenil creadora, amb els mateixos elements que els dels Quintos: sarau d'estiu, camisetes, participació col·lectiva, aventura i bauxa, relacions socials¹⁴⁰.

Lloret de Vistalegre

A aquesta població del Pla de Mallorca, els Quintos encara fan la volta cantant. I ho fan mantenint una cançó lligada a la tradició dels Goigs. Felip (1961) reconegut investigador de cultura popular i llorità de naixement, recorda que, en el seu moment, la cantaren deu o dotze anys, no hi havia instruments d'alguna manera institucionalitzats, les denominaven cançó de Panades, cançó de Quintos.

Ell en fa una referència a una comunicació a les Actes de l'onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Munar 1997: 159-174):

Ben relacionat amb el “Deixem lo dol” hi ha les Cançons de Pasqua que, mitjançant una tonada senzilla i monòtona, els joves canten de casa en casa el dilluns de Pasqua. La gent major dels pobles de l'interior de Mallorca en diu “Cantar la Passió” o “La Passió de Jesucrist”; tanmateix les cançons esdevenen una excusa per lloar les fadrines de la casa i per captar panades o diners.

Els Quintos de Lloret participen de les aventures habituals d'aquests grups, i el dia dels Innocents també decoren el poble amb palla i contenidors de fems escampats. Ara tenen vehicles, i la volta fora del centre de la vila ho fan en cotxe, cosa que els estalvia una bona caminada. Són pocs, però precisament per això saben que han de fer un esforç per mantenir la seva presència. Malgrat tot, gaudeixen de participar en la ruptura de la tranquil·litat pasqual. Protagonitzen també els articles que surten als Diaris cap el dia dels Innocents (Frau i Obrador 2012) prova de la seva febril activitat a tot el Pla.

¹⁴⁰Així, trobam aquest article a Ultima Hora que ho descriu: “Un millar de jóvenes participaron ayer en la octava edición del Embala't, una fiesta de sello senceller que acaba con una inofensiva y divertida batalla en la que la paja y el agua sirven de munición. Aunque el enfrentamiento con briznas tuvo lugar por la tarde, la fiesta, que cuenta con su propio protocolo, empezó al mediodía, mediante la lectura del pregón por parte del garbejador mayor, que por tercera vez fue Felip Serra. Después llegaron los juegos con mobyette, al estilo del Sant Joan de Ciutadella, y la anada a So na Rossa (un llogaret próximo) a recoger las balas de paja para depositarlas en el Pou Major. Tal y como establece el protocolo, a las dos se sirvieron unos fideus de roter en la plaza Nova. La sobremesa no se alargó, porque a las cinco los garbajadores debían partir de nuevo hacia el Pou Major a recoger las balas. Como ya se hizo el año pasado, se reservó una bala a las mujeres, mientras que los hombres transportaron la otra. Se debe remarcar también que ambas balas fueron cubiertas con una senyera, símbolo de la oposición a la política lingüística del Govern. Una vez las balas llegaron la plaza Nova, escenario de la batalla, empezó la bauxa, y los participantes tuvieron la ocasión de gozar poniendo paja en el ojo ajeno, como decía un montuñer. El Embala't, que sigue la tendencia de otros eventos festivos como la guerra de almendras de Petra, las algarrobas de Costitx o la batalla de uva de Binissalem, se ha convertido en uno de los actos más concurridos de las fiestas de la Mare de Déu d'Agost, patrona de Sencelles” (Pol 2014).

Malgrat tot, Lloret és un dels indrets on el cant dels Goigs està a punt de perdre's. Al desembre del 2017 el regidor de Cultura comentà públicament la dificultat d'implicar els joves en el paper assignat tradicionalment als Quintos, semblaven estar solament interessats en el concert que l'Ajuntament els podia proporcionar a l'estiu, i no mostraven massa interès en la resta de les activitats.

Sineu i Llubí

Sineu i Llubí són també dos pobles que "pateixen" les entremaliadures dels Quintos. A Sineu organitzen les activitats esperades del Pla de Mallorca, on les aventures més bestials dels Quintos són damunt fulla. Organitzen algunes bauxes al llarg de l'any, però altre cop són protagonistes el dia dels Innocents. Aquests actes són una magnífica ocasió per mostrar el rebuig cap a unes determinades opcions polítiques, o bé a persones que treballen per a una opció política concreta, com es desprèn de l'article recuperat de l'edició en línia del *Diario de Mallorca* (29-12-2012):

En Sineu, los quintos del 93 esparcieron paja por todo el centro de la localidad, realizaron pintadas en la calzada, tiraron huevos a la fachada del Ayuntamiento y atacaron, con más o menos intensidad, propiedades privadas como la tienda que regenta la hermana del alcalde Pere J. Jaume (PP), que amaneció llena de paja y bolsas de basura y una pancarta de contenido político.

El alcalde estaba muy enfadado ayer con las acciones de los jóvenes. Jaume cree que es víctima de una "persecución política" contra él y otros miembros de su partido. "También han robado animales de fincas rústicas para trasladarlos al pueblo y han arrancado porterías de la anterior escuela para plantarlas en la calle", añadió Jaume, convencido de que, además de los quintos, "actuó una brigada paralela que hizo auténticos desastres". A su entender, "hay un sector del pueblo que es intolerante y poco democrático". El edil todavía no ha tomado una decisión sobre los autores, pero anunció que les convocará la próxima semana para tomar una decisión. Al parecer, los quintos se negaron ayer a limpiar lo que habían ensuciado. "Sé quiénes son", avisó (Frau i Obrador 2012).

El marc consensuat —encara que tàcitament— d'una certa acceptació social cap a les barrabassades de les quintes fa que hagin de ser tolerades actuacions de sectors que poden aprofitar l'avinentesa per fer desastres més grans que els esperats dels Quintos. En aquest sentit, de manera implícita hi ha una sèrie de "fronteres" que els Quintos no creuaran amb les seves activitats. El perill és que bandes situades més aviat fora del marc acceptat socialment aprofitin les burrades dels Quintos per fer molt de mal;

amagant-se. Tanmateix la gent local reconeix quan s'ha traspassat aquest llindar, hi ha un codi no escrit que permet identificar els perpetradors com a pertanyents a grups que voregen la il·legalitat. No deixa de ser un problema greu, ja que de cada vegada més les festes i manifestacions populars poden ser una excusa per a provocar alteracions greus d'ordre públic¹⁴¹.

A Sineu, de tota manera, les expectatives dels més joves estan centrades a les festa des Muc —es troben les grafies *Much*, *Muc*—, una festa enormement popular els darrers anys però de nova factura.

A l'article “Els quintos agafen protagonisme per Pasqua a Campanet, Llubí i Lloret” es descriu la participació el dia de Pasqua:

A Llubí els quintos també són protagonistes el dia de Pasqua. Aquests esperen a la sortida de l'ofici per començar a captar amb la gerra. El recorregut s'enceta a la plaça i es perllonga al llarg de tot el dia per carrers i cases del poble. Conviden a beure herbes i donen els molts d'anys als veïns. El dilluns també es fan càrrec de la revetlla de l'ermita (*Sa Plaça* 279, 2015).

Conviuen diferents generacions que han vist com la festa s'ha transformat, perquè Miquel (1932) explica que a la seva generació els Quintos mai van fer desastres, la seva volta era semblant en extensió a la dels Salers de Manacor i son Macià. Ell encara recorda totes les finques que visitaven¹⁴², si aconseguien un pollastre o conill organitzaven un dinar.

Però els Quintos del 2016 (Xisca, Guillem i Rosa, 1997) contenen ja altres activitats; ells, com a altres indrets, també escullen la música que l'Ajuntament els facilita: el 2016, per exemple, foren els Enrocats, un *DJ* local, Bi el Cartel i un *DJ* de Sineu, Àngel Jurado. L'any anterior ells idearen, seguint la moda del Pla, una festa nova: la festa de San Fermín. Va ser un èxit total i pensen repetir els anys vinents.

S'incorporen així al circuit de neofestes d'estiu com la Mulassa, el Cosso, ses Garroves, Embala't, etc., però coexisteixen amb les activitats d'hivern: innocentades al Pla de Mallorca i matances/sopars, Sant Antoni; per després enllaçar amb la celebració

¹⁴¹ Certament molts aspectes de les festes de poble, i en general les concentracions de grans quantitats de persones són ara objecte d'una intensa vigilància per part de les forces de seguretat dels estats. Aquest aspecte ja és estudiat des de fa uns anys per Obrieres i Comissions de festes, que treballen amb els Ajuntaments per tal d'assegurar la tranquil·litat de tots els assistents.

¹⁴²Son Torrens, Sa Casa Roja —a sa Serra a Son Parot, Son Tiol den Marc, de Son suau a Verdera, Son Mulet, Vinagrella, Son Ramon, Carulls fins devora l'estació, Binifalet...

d'aquests concerts o revetlles. A Llubí, de tota manera els Quintos encara capten amb gerres, un element comú als Quintos d'Inca.

Altres pobles del Pla: Algaida, Pina, Costitx, Santa Eugènia

Algaida, Pina i Randa comparteixen de manera conjunta l'organització de festes a càrrec dels Quintos. No en queda res més: sopars on se venen les begudes, camisetes iguals per celebrar la Quintada, esdeveniments musicals preparats per ells. Cal recordar, de tota manera, que l'OCPC recull variants de cançons de Panades d'Algaida i Randa.

Costitx té uns Quintos ben organitzats, es poden trobar en línia l'anunci a un dels seus concerts al portal d'Internet especialitzat en concerts, *MUSICOTE.COM*¹⁴³, "la web de referència de fiestas y discotecas en Mallorca". Curiosa mescla de tradició i modernitat, perquè la festa es du a terme el 16 de gener, com a altres indrets fan un fogueró que els permet iniciar públicament les seves activitats. Com a exemple de programa musical, podem trobar en línia el programa del 95:

Festa Quintos 95 Costitx Mallorca

Els Quintos 95 han preparat una gran festa amb fogueró, sopar i festa!!

- Divendres 16 de gener:

JULIAN BARCELÓ

(Research) (Stick Recordings)

JAVITOH

(Research) (LordKaos)

Otto

(Deaf Style)

- Dissabte 17 de gener:

ISLANDERS

TRIO PIRATES PIRATS

DJ LOCAL

ENTRADA GRATUÏTA!!

¹⁴³ *Musicnote.com. Mallorca*. "Festa Flaix Quintos 95". <http://www.musicote.com/mallorca/Festa-Quintos-95-Costitx-Viernes-16-de-Enero.php> [accés 24-IV-2018].

Els preus seran anticrissis, cubates a 3.5€!!

Incloem el programa perquè és una mostra de certa “professionalització” de les activitats de les quintades, més capaces de gestió cultural del que sembla en primera instància, o bé de connectar amb empreses que permeten aquesta gestió més acurada. El batlle de Costitx (Antoni, 1975) admet clarament que arriben a un acord per a que les bromes de cada any siguin les més lleugeres possibles, i a canvi d’això consensuen el concert. Ell és conscient que s’han d’acceptar les bromes en un marc adequat, i no li quedà més remei que riure amb tot el poble per les seves entremaliadures:

Enguany ha estat molt divertit. Han escanejat una multa d’un municipal, aquí tenim un format concret, i ells hi afegiren amb molt d’art —no es notava gens— “L’import d’aquesta multa es farà efectiva al compte dels quintos 90 tal... estava tan ben feta que algunes persones van venir a queixar-se del municipal (l’agent de la policia municipal). Perquè en el concepte, era molt divertit, ells havien posat “80 euros de multa per xulo”, “80 euros per fer”, “80 euros per beneit”, així...van venir tres persones a queixar-se a l’Ajuntament de que el guàrdia els havia insultat, “i què és això...”. Era una innocentada, quan ho vaig descobrir jo vaig riure moltíssim, va ser molt graciós. No van fer mal a ningú, però.

Antoni comenta que els grups musicals que han consensuat per al concert ja tenen un cert catxet al Pla, són els joves que els escullen perquè hi tenen un lligam generacional. També ens facilita el testimoni d’un matrimoni, Andreu (1940) i Antònia (1942) que recorden les cançons de Panades de Costitx que eren cantades pels Quintos¹⁴⁴ dels anys de postguerra.

A Santa Eugènia, el *Facebook* de l’Ajuntament mostrà el concert preparat pels Quintos, que compartien repertori amb els de Costitx: Islanders hi tornaren ser presents, Vic, Biel Castell i Massi Basseta formaren part, com a *DJ’s*, de les noves músiques preferides¹⁴⁵. I com es dedueix pel títol de la festa —Quintos del 95— s’havia de tenir vint anys al 2015, l’any de celebració del concert.

¹⁴⁴ Antoni ens facilita l’edició d’un llibre preciós sobre la vida de Costitx (Fiol, J; Munar, M.; Picornell 2011).

¹⁴⁵ El concert, programat pel 17 d’abril del 2015 al Poliesportiu de Santa Eugènia, aparegué en diferents xarxes socials



Figura 3.17. Quintos de Costitx de 1925, fotografia del 1945. Font: Fiol; Munar; Picornell (2011: 151).

De tota manera, poques coses escapen a la xarxa de comunicació interna del Pla, més cohesionat socialment, culturalment i econòmicament del que sembla en primera instància . Antoni, com a batlle, està relacionat amb tots els serveis mancomunats del Pla de Mallorca, entre els quals hi està els de recollida de fems. Ell recorda que fa uns vint anys —cap al 1996—, els fematers recolliren a Montuïri, sorpresos, una gran quantitat de fulles de moro davant un portal. Continuaren, i trobaren més i més cases amb fulles de moro al portal, i no els quedà més remei que anar al batlle de Montuïri i explicar-li que no podien amb el prop de dos-cents quilograms de fulles que havien recollit. El batlle els digué, divertit, que això no era tasca seva, que les fulles anaven a càrrec del propietari de cada casa. Es trobaren, sense saber-ho, amb el costum de Montuïri de posar les fulles de moro als portals de les al·lotes.

3.4.4. El Nord de Mallorca

El nord de Mallorca també celebra diferents esdeveniments festius amb la presència dels Quintos. Campanet, proper a Alcúdia i Pollença, pertany ara a la Mancomunitat del Raiguer, és un dels municipis on hi trobam referències extenses i clares al cant dels Quintos (Diversos autors 1989). Precisament aquestes referències han permès que els seus defensors poguessin justificar les activitats més qüestionades en els moments difícils, de menys acceptació social dels Quintos. Campanet és ubicat aquí al Nord¹⁴⁶ perquè els seus Quintos es relacionen, socialment, amb els de Sa Pobla, i aquests darrers també amb els de Muro. La Mancomunitat del Nord existia de manera semblant a la Mancomunitat del Pla, però des del 2011 els municipis que la formaven —Alcúdia, Pollença, Muro, Sa Pobla, Santa Margalida— decidiren no seguir amb la gestió conjunta de determinades activitats i serveis.

A aquesta part de Mallorca els Quintos i el cant de Pasqua mostren una presència més difosa i desigual, més desvinculada de les músiques de tradició oral llevat el cas de Campanet, però no deixen de fer, de tota manera, música. Gairebé tots estan vinculats a l'organització de concerts i/o berbenes on la seva música preferida hi és present, i així el repertori de Panades torna a canviar al repertori de *DJ* o *music band*.

Santa Margalida, Muro, sa Pobla i Alcúdia

Dues de les variants de les cançons de Panades foren recollides a Santa Margalida (OCPC, C:23, pàg. 527-529; C-51, pàg. 5-6, DGCPAC), així queda documentat que el cant estava actiu durant la primera meitat del segle XX. Ara, les poblacions de Muro, Sa Pobla i Santa Margalida tenen les seves quintades, amb els trets comuns presents al Pla de Mallorca: festa, alguns aldarulls, però sobretot l'organització de concerts amb la música que més els interessa. A Sa Pobla, per exemple, no hi havia tradició de Quintos, però cap als anys vuitanta es començà amb xiulades i desfilades pel carrer, a més de compartir el concert col·lectiu amb els Quintos de Campanet. Aquest fet és molt qüestionat, fins i tot pels departaments de Cultura dels ajuntaments, és difícil justificar

¹⁴⁶ Vegeu l'explicació del perquè a l'apartat 3.4, que introdueix el treball de camp.

”l’artificialitat” d’una festa que, per exemple, en el cas de Sa Pobla, no hi havia estat mai, que se sàpiga.

Un dels motius¹⁴⁷ sembla que és el fet de compartir institut de Secundària. L’institut de Sa Pobla és el centre de referència per als adolescents de Campanet i de la mateixa vila. Comparteixen també espais d’esbarjo i repertori de festes, perquè pertanyen a la mateixa generació i grup d’amics. El seu *modus operandi* en matèria de socialització s’estén a les quintades d’Alcúdia, presents a les xarxes socials però poc arrelades a les manifestacions de caire més tradicional. El teixit social d’Alcúdia, format sobretot per treballadors de la indústria hotelera, mostra més aviat la participació en activitats més modernes i no tan vinculades a la música tradicional, pot ser perquè bona part de la població és de residència inestable, seguint la tònica demogràfica dels nuclis més turístics. S’ha de valorar que, a molts nuclis turístics com Alcúdia, alguns treballadors comencen la temporada per Setmana Santa i marxen a l’octubre.

A Santa Margalida, els Quintos, com a molts d’indrets, no tenen inconvenient en escriure al terra les seves crítiques al batlle i a la política municipal com publica el *Diario de Mallorca* (Frau 2017) seguint la tendència general d’atac públic als estaments poderosos i en aquest cas a la corrupció de la política mallorquina.

¹⁴⁷ Que fou apuntat pels informants de Campanet, Joan Parets i els Quintos de l’any 2016, Catalina i Toni (1998).



Figura 3.18. Fotografia publicada a *Diario de Mallorca*, 31/12:2016. El missatge de la pintada és extremadament clar. El peu de la fotografia, també. Demostra la rapidesa i efectivitat dels serveis municipals de neteja. Font: *Diario de Mallorca*.

Els Quintos de Muro, just abans de la Pasqua del 2015, foren acusats de maltractament animal ja que, suposadament, decapitaren gallines; els del 2014 havien obligat a beure alcohol a un animal: una relació amb les tradicions més obscures i discutides, una resta de les diversions primitives amb animals que eren presents també al *risus paschalis* i que avui, sortosament, són evitades i prohibides.

L'assumpte fou molt seriós i la festa dels Quintos es veié compromesa. En aquest sentit, l'article "Jóvenes de Muro se concentran para apoyar la fiesta local de los quintos" comença amb una declaració de principis:

La fiesta de los quintos es una de las más grandes e importantes del pueblo, todos la tenemos muy arraigada. De hecho, es, junto a la fiesta de Sant Vicenç, el día más emblemático de todo murer", sostenía ayer un portavoz de los jóvenes del pueblo. Es más, aseguraron que la celebración tiene, en el pueblo, casi 100 años de historia "aunque inicialmente fuera la despedida de los chicos que marchaban al servicio militar,

los jóvenes de hoy en día seguimos esperando ese día con ilusión” señalaba uno de los participantes en la fiesta reivindicativa ayer” (Gómez 2015)¹⁴⁸.

En tan poc espai, alguns aspectes dels Quintos queden clarament descrits. En primer lloc, el seu lligam amb la història, encara que d’entrada la seva presència actual sembli fora de lloc; la història és la baula que justifica les actuacions dels Quintos; més la consideració d’aquest dia com un ritual de presentació davant el poble murer.

Els participants a la convocatòria del 2015, l’any d’aquesta reivindicació, s’hagueren d’esforçar per demostrar que, veritablement, la història del poble estava vinculada a la seva presència actual. Hi hagué un enfrontament a les xarxes socials que, fins i tot, obligà al batlle a pronunciar-se: “De hecho, incluso el alcalde, Martí Fornés manifestó en una sesión plenaria que se estudiarían ciertos comentarios en las redes sociales ‘que ofenden el honor de los murers’, a fin de presentar posibles demandas”, segueix l’article esmentat. Els Quintos de Muro, com a resposta¹⁴⁹, se reuniren amb la camisa blanca i el mocador per tal de reivindicar “la seva festa, les tradicions i les seves creences”. Aquests són els arguments que presenten: “festa, tradició i creences”, ideals d’una generació jove, de la qual es podria sospitar que està molt desvinculada, precisament, de les tradicions.

Campanet

Si hi ha una població que exemplifica el cant dels Goigs de Pasqua avui dia és Campanet, malgrat que també durant uns anys la seva presència fou inestable. Allà, com al Pla de Mallorca, la tradició de cantar a Pasqua és duta a terme pels Quintos:

A Campanet comptam amb una bona mostra d’aquest gènere literari-musical. D’una banda, conservam tot un conjunt de goigs tradicionals, l’origen dels quals es perd dins la fosca dels segles, i que també són presents, amb variants diverses, a molts pobles de Mallorca i Menorca. Els gogis campanarets són cantats anualment pels carrers de la nostra vila en arribar el Dilluns de Pasqua: els joves que durant l’any han de començar el servici militar —els “quintos”— els fan servir com a acompanyament al seu recapte de doblers, panades i altres coses, per les cases del poble. L’entonació d’aquests goigs

¹⁴⁸ *Diario de Mallorca*, “Jóvenes de Muros se concentran para apoyar la fiesta local de los quintos” <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2015/03/01/jovenes-muro-concentran-apoyar-fiesta/1003126.html>> [accés 24-IV-2018]

¹⁴⁹ Veure els vídeos de la pàgina web que acompanya la tesi, a l’apartat “Risus Paschalis”. <<https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/-rissus-paschalis>>

—corresponen al Deixem lo dol d'altres contrades— es combinen amb la interpretació de cançonetes de “captar panades” i amb la d'una composició religiosa (Diversos autors 1989: 4).

Aquest article ens parla encara de l'obligatorietat del servei militar per als joves¹⁵⁰. Així i tot, a Campanet els Quintos canten els dilluns de Pasqua i els darrers anys s'hi ha afegit la tradició de tallar un pi, que preparen pel dimarts —tercera festa de Pasqua— a l'ermita de Sant Miquel, i que intenten coronar per agafar la bandera col·locada al capdamunt. Aquesta “tradició” sembla que no era pròpia de Campanet, però sí que era celebrada des d'antuvi a Pollença, poble proper. Pedro (1949) ha estat un dels que han ensenyat els Goigs a les generacions de Quintos de Campanet. Ell esmenta de manera clara l'aportació femenina dels darrers anys, ja que la organització de les trobades i assajos sembla anar més a càrrec seu —o sigui, de les nines. A Campanet els Goigs estan ben estructurats formalment, en el sentit que es canten determinades cançons segons el lloc on s'interpreten. Així, Pedro conta:

A Campanet, quan jo era nin, venien músics sempre, i ara sa putada que fan és que no duen músics, que és lo guapo. Quan acabaves de cantar hi solia haver un clarinet i un saxo, uns platillos. Les dúiem de Pollença i pagàvem. Hi havia un campaneter, la música era no res, però era molt guapo. És que tot lo dia que has d'estar amb això, començaven a les set del matí fins el vespre... Hi havia una subvenció, sembla, per poder enregistrar la música. Però hi havia divisió d'opinions, alguns pensaven que era una tonteria. Cantàvem “Ha vengut el beneït dia i tots mos hem d'alegrar”. Interludis que eren interpretats amb saxo i clarinet. Les estrofes “San Gabriel” i a “Mitja nit” i “Reis d'Orient” són les tres que es canten més. Després hi ha “foc foguejat” que són fàcils... L'única que té diferent tonada són les tres Maries, la cantàvem a ca ses monges i a ca es Batlle si volien. Jo les vaig escurçar de manera que s'avingués amb el final, el text és molt llarg.

Pel que es pot entreveure, les Tres Maries és una cançó de caire religiós, les estrofes dels Goigs són presents aquí clarament quan anomena “San Gabriel, a “Mitja nit” i “Reis d'Orient”. Pedro no té inconvenient en admetre que hi ha adaptacions de la lletra dels Goigs, que són llargs. La gent, avui dia, pot ser no entén el conjunt de totes les lletres i la relació que guarden amb la diada de Pasqua. A Campanet cal destacar la presència d'un protector d'aquesta manifestació, molt interessat en la música: Mossèn Joan Parets, director del CRDHMM.

¹⁵⁰ Ministerio de Defensa (2001). El 9/03/2001 el Govern espanyol promulgà la suspensió, i per tant ja al 2002 les forces armades espanyoles estaven formades solament per soldats professionals.

El que torna a ser un tret comú és l'organització d'un ball posterior, que un temps feien al local conegut com el Cisne i ara l'organització és compartida pels Quintos de Campanet amb els Quintos de sa Pobla. Campanet és una mostra de com l'estructura social dels Quintos segueix, amb el lligam amb la figura d'un “facilitador”, que és qui ensenya les cançons a cada quintada, i permet que musicalment els Goigs més antics continuïn vius dins la comunitat¹⁵¹.

3.4.5. *El Raiguer: Consell, Santa Maria, Inca.*

Oficialment, el Raiguer està format per Alaró, Alcúdia, Binissalem, Búger, Campanet, Consell, Inca, Lloseta, Mancor del Vall, Marratxí, sa Pobla, Santa Maria del Camí i Selva. Però ja s'ha comentat abans que en aquesta tesi s'ha seguit la distribució per àrees geogràfiques presentades a la figura 3.1, que es corresponen amb les relacions socials i culturals que els diferents municipis estableixen entre sí. D'aquests municipis, Binissalem, Búger, Consell, Lloseta i Selva no són estudiats en detall, però sí que tenen Quintos que mantenen una certa activitat i també consten diferents variants recollides en els cançoners.

El poble de Consell va recuperar la festa de la capta —celebrada a l'estiu, els dies abans de la festivitat local de Sant Bartomeu—, fa nou anys (Bosch 2017). El text de l'article del *Diario de Mallorca* és prou explícit: “La fiesta de la capta data del año 1720, se inicio cuando Consell celebros sus primeras fiestas en honor de Sant Bartomeu. Fue llamada así porque los quintos llamados a files recorrían el pueblo para recaudar fondos”. És una data força enrere en el temps, on és possible que el narrador confongui la finalitat de la capta amb els Quintos, d'aparició més tardana. Així i tot, s'ha de recordar que les confraries o germandats que captaven amb finalitats socials ho feien sobretot durant les festes locals on tenien cabuda el cant de Goigs propis de cada poble.

Tornant a l'actualitat, els Quintos són actius també a l'estiu —no solament per Nadal o Pasqua—, com ara a Campos, Vilafranca i Sant Jordi. El Raiguer és una de les àrees de

¹⁵¹ Recordem que s'han analitzat les lletres dels Goigs de Campanet anteriorment.

Mallorca on el comerç i les indústries són presents des de finals del XIX, per tant, pobles on bona part de la població es desvinculà de les tasques del camp ja als inicis del segle XX.

A Santa Maria, l'Ajuntament aquests darrers anys ha anat contactant amb els Quintos de les darreres fornades per tal de veure si estaven interessats en realitzar activitats semblants a les d'altres pobles. A Inca sí que quedaven algunes restes cap a la dècada dels setanta i meitat dels vuitanta. Així, Rafel (1970) recorda que alguns Quintos d'Inca passejaven una gerra per l'institut Pau Casesnoves, fent una capta entre els seus amics malgrat que no cantaven —exactament el que passa avui a Llubí, capten amb la gerra però ja no interpreten— els anys 1987-1988.

Sabem que Samper va recollir una variant a l'OCPC, però també altres cançons de Pasqua i la memòria de la missió amb aquestes notes afegeixen informació preciosa avui dia. El següent test acompanya a la “Cançó de Setmana Santa”:

A Inca, per la Setmana Santa el poble deixa de cantar tota classe de cançons, ja indígenes, ja externes. Sols se sent el cant trist de les “Cançons de Setmana Santa”, moltes d'elles picants i agressives contra els “xuetes” que es diu que són descendents dels antics jueus mallorquins convertits (OCPC, C-51, pàg. 252-267, DGCPAC).

La primera estrofa que acompanya la tonada, en mode de mi, té un to punyent:

Tota sa Setmana Santa
duen sa turba es judeus
no la duran parents meus
perquè no en venen de casta.

Una altra estrofa és més directa:

Es xuetes no van a guerra
perquè sa xuia fa fum;
Cristo va dir: Ego sum
i tots caigueren enterra.

Tot i l'aparent distància d'aquest repertori amb el de les lletres de Panades i Sales comentades al capítol 1, tanmateix la cosa acaba de la mateixa manera, amb referències amoroses:

Dissapte vespre amor mia/
Sa despedida et vaig dar
i es dilluns ja vaig estar
sense beure ni menjar
ni talent que no tenia
i es dimars amor mia

no saps com qui m'emprenia
com un qui està a sa cadira
que l'han d'extremunciar.

Altres estrofes són recollides, sense fer referència als xuetes i les variants foren cantades per dues informants diferents¹⁵² (OCPC, C-51, pàg 252-267, DGCPAC).

Altres poblacions tenen també cançons catalogades com de “Setmana Santa” i a les quals no feim referència aquí de manera detallada¹⁵³. En tot cas citam aquesta com a exemple, sobretot per la càrrega de crítica social, la referència a classes “demonitzades” des d’antuvi, com els jueus, que són anomenats *xuetes* a Mallorca. Solament la interpretació en un marc fora de la quotidianitat —el marc de Setmana Santa i Pasqua— permet una referència tan directa, com exemplifica Ayats a “Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca”. La convivència diària no permet un “atac” tan directe als tabús socials, siguin quins siguin aquests (Ayats 2010). Tant la Cançó de Pasqua com les de Sant Antoni poden ser incloses dintre del marc de les festes de Carnaval¹⁵⁴, ja que pertanyen a un cicle que, segons alguns estudiosos, englobaria aquestes festes que comencen després de Nadal fins al maig. De fet, Ayats assenyala en diverses ocasions (Ayats 2008: 71-79) la relació entre les colles de Caramelles que sortien també per Carnestoltes i que ell denomina “colles satíriques”. Fins i tot dins el cant de Sales/Panades/Corrandes i Caramelles per Pasqua, la crítica social i referències iròniques als amos de les cases visitades eren habituals.

Inca és present a l’OCPC (C-51 pàg. 245-246, DGCPAC) amb “ses Panades d’Inca”. A la partitura està anotat el cant per a veus solistes —estrofa introductòria— mentre que el cor canta la tornada *deixem lo dol*. És a dir, algunes veus feien una mena de cant solista mentre que les altres —o sigui, tots— contestaven. Sembla que res d’aquest cant queda avui dia, però sí la presència dels Quintos d’Inca com a grup organitzat, que pot ser trobat a les xarxes socials i preparen també concerts: l’Ajuntament d’Inca els donà suport i per l’article a *Ultima Hora* (figura 3.19) se pot deduir que feia temps que no eren presents al poble. Cal demanar-se els motius pels quals tant l’Ajuntament com un

¹⁵² Magdalena Llabrés i Maria Ordinyana, de 24 i 19 anys.

¹⁵³ És interessant, però cal cenyir-se a l’extens repertori de cançons de Sales, Panades i Goigs. Lletres de les cançons de la Passió i Mort també són recollides per Mossèn Alcover al seu llibre *Corema, Setmana Santa i Pasco* (1956: 43-69), i una clara descripció de sa capta de ses panades.

¹⁵⁴ Monferrer a La Salpassa (1995:53-54).parla dels recitatius relatius al matajueus comuns al País Valencià i Catalunya.

col·lectiu de joves té interès en tornar a un costum més que qüestionat. En tot cas, sembla que l'objectiu darrer és el concert —presentat com Gran Nit de Concert— a més del suport fet públic pel consistori: “El Consistorio impulsa el festejo de los quintos, tradición que casi se había abandonado en Inca”.

viernes, 26 enero 2018 00:01

Los quintos del 98 de Inca presentan la Gran Nit de Concert



Parte de los quintos del 98 posaron con el cartel junto al alcalde y el regidor de Juventud. El Consistorio impulsa los festejos de los quintos, tradición que se había casi abandonado en Inca.

11-07-2016 | Ajuntament de Inca

Los **jóvenes de Inca nacidos en 1998** celebrarán el próximo sábado 16 de julio la Gran Nit de Concert. En el acto de presentación, que ha contado con la presencia del Alcalde, Virgilio Moreno y del concejal de Juventud, Sebastià Oriol, se ha dado a conocer el cartel con las actuaciones d'Enrockats, ses Bubotes y DJ. Biel Castell. El evento se llevará a cabo en la plaza de Mallorca. «Esta iniciativa nace de los jóvenes que nos han presentado varias propuestas y desde la institución, de esta manera creemos que se fomentará la participación de los jóvenes inquers», explicó Oriol.

La **Gran Nit de Concert** es el evento central de los quintos. Se trata de un acto de fiesta, pero también de hermandad para que se reúnan todos los jóvenes nacidos en el 98, tal como lo hicieron en el pancaritat de Santa Magdalena.

Cabe recordar, que recientemente la representante más joven y la más mayor de la quinta de jóvenes del 98 presentaron la bandera de la quintada. Se trata de una iniciativa del grupo de jóvenes que propusieron al Ajuntament para que fuera el símbolo que se irán pasando los inquers que cumplan 18 años. «Vemos muy positiva esta iniciativa que surgió del mismo

Figura 3.19. Article de l' 11/07/2016. Font: *Última Hora* (Mertehiklan 2014; Ollés 2015)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ *Última Hora*. “Los quintos del 98 de Inca presentan la Gran Nit de Concert” <<https://ultimahora.es/noticias/part-forana/2016/07/12/203502/quintos-del-inca-presentan-gran-nit-concert.html>> [acces 24-IV-2018].

Alaró

Alaró té quintades que els darrers anys realitzen un dinar el Divendres Sant, cosa que ha creat un problema que ha estat difós als mitjans de comunicació. Entre tots els dies possibles, han anat a escollit el dia de la mort de Crist, un dels dies de més recolliment per als catòlics practicants, per a organitzar una trobada de Quintos pertanyents a diferents generacions. Àlex (1998) comentà que els Quintos es troben per dinar i que han de fer tots un esforç pel que fa a aquesta “coincidència”: els de la processó han d’entendre que uns fan bauxa, els altres han d’amollar una mica en el tema del renou. El rector mateix admet els problemes que aquest tema ocasiona, i creu que amb un poc de bona voluntat haguessin pogut escollir un altre dia. Tant Àlex com el rector són conscients que tot s’ha de conduir dintre d’un ordre. En tot cas, no són conscients que aquest marc de provocació recorda al *risus paschalis*.

Aquest poble tenia fins a tres variants de cançons recollides a l’OCPC (B-13, DGCPAC). Són transcripcions dels fonogrames del 3 d’agost de 1927 a càrrec del cantaire Miquel Isern *Garrit*, una de les quals és publica als Materials de l’OCPC VIII (1998: 323). D’aquest poble, de tota manera, queden les anotacions impacients de Samper, precioses avui dia pel que fa a la impossibilitat de trobar noies cantaires.

3.4.6. Tramuntana

Els municipis de la zona de Tramuntana semblen, com els del Pla, formar un conjunt amb personalitat pròpia. Pot ser les muntanyes properes i un clima més fred a l’hivern, pot ser la dificultat que presentaven els camins des d’antuvi hagin ajudat a mantenir una certa independència natural de les altres àrees. Els testimonis i documents escrits i sonsors sobre el cant de Panades, de tota manera, són conservats. Però la pràctica vocal s’ha perdut i queden solament serrells del que segurament fou en temps passat. Els municipis d’Andratx i Calvià no conserven referències sobre aquest fet musical, malgrat que aquest darrer té Quintos¹⁵⁶. En l’entrevista als Quintos del 2000, es mostra la

¹⁵⁶ RESETXL 2018. RADIO JOVEN CALVIÀ. “Entrevista a los Quintos 00’ por el Xot Rock 2018 en Calvià Vila 17 marzo”. <<https://www.youtube.com/watch?v=gqeV17h1RFE>>

desvinculació total del món pagès però usant símbols que li pertanyen, l'ús predominant del castellà i l'etiqueta de “tradició històrica” a unes quintades que començaren el 2014. Així i tot, hi ha una mena de fira d'animals perduda enmig de la festa dels Quintos, a més del que és més important: la música. Ells són una generació creativa, conscient que fer música és fer poble, ja que troben que el centre de Calvià —l'antiga vila i no el nucli costaner— està molt “mort”. Així, han recorregut a recuperar una festa que, a l'entrevista radiofònica, es veu que no coneixen massa bé però que els dona l'excusa per a la música i la trobada generacional: els Quintos tenen una història, i per tant, un valor.

El que sí fou recollit, dintre del marc de música més tradicionalista, són dues peces cantades a Escorca, una d'elles pel cor Blavets de Lluc (Massot i Planes, 1984: 350-352). També queden, encara, Quintos al poble de Caimari, pujant cap al monestir de Lluc.

Sóller i Bunyola

De Sóller queda l'enregistrament que va realitzar Alan Lomax al 7 de juliol del 1952 i que pot ser escoltat en el *Geoarchive*¹⁵⁷. És un *Deixem lo dol* cantat per homes i dones amb acompanyament instrumental, on hi ha solistes i un cor mixt que respon a l'entrada individual. Malgrat que el grup interpretatiu és un grup de música tradicional fix, *Dançadors de la vall de Sóller*¹⁵⁸, és un document valuós perquè permet datar una manera de cantar que és aplicable a altres documents semblants de la mateixa època, dóna una idea clara de la sonoritat pròpia dels conjunts dels anys cinquanta del segle XX. Però el fet de poder ser un grup preparat per aquell enregistrament puntual de Lomax deixa el dubte de, si temps enrere, el grup era enterament masculí o tenia des de sempre veus masculines i femenines.

Bunyola compta també amb Quintos, un fet que fou malauradament notícia de primera pàgina als periòdics fa uns anys, ja que un jove va morir electrocutat per una farola durant la celebració d'un concert organitzat pels Quintos de la mateixa població.

¹⁵⁷ Vegeu *Alan Lomax Geoarchive*. <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=21754> [accés 24-IV-2018]

¹⁵⁸ Com a les notes de l'OCPC, s'ha conservat la grafia o transcripció original.

L'incident fou molt discutit i sobretot dolorós, perquè s'investigà la responsabilitat d'aquest accident, tenint de la preocupació social per un excés en el consum d'alcohol.

Puigpunyent

Joana (1939), Miquel (1981) i Margalida (1945) documenten l'existència dels Goigs a Puigpunyent, un dels indrets que feren trontollar algunes de les premisses d'aquest treball. Sobretot perquè el cant exclusivament masculí, que a Puigpunyent coneixen com a Goigs, era una ronda que també protagonitzaven les nines¹⁵⁹. Però cal contextualitzar aquest fet i entendre les raons d'una participació totalment diferent a la de les altres poblacions.

Els Goigs, a Puigpunyent, es cantaven a la segona festa de Pasqua, se reunien un esbart de nines i anaven a les finques d'es Salt, son Fortesa, son Puig, son Serralta, son Canari, sa Muntanya, s'hort de sa Vall, les possessions més properes a Puigpunyent, també anaven per les botigues. En aquell temps no s'ajuntaven els nins amb les nines, per tant s'ha de tenir en compte que aquest cas és únic pel fet de tenir una ronda femenina i una masculina alhora.

La fermesa de Joana en defensar que les nines anaven totes soles fa tremolar la teoria per la qual, inicialment, tots els estols de Quintos i Salers eren masculins. Però Miquel recorda una cita a *Bon dia Puigpunyent, poble estimat* d'Onofre Martorell (1988: 95-100). Allà hi ha una entrevista a Margalida Font Palmer (1893) on es fa clarament referència a colles d'homes; una altra informant, Magdalena Palmer Llinàs parlava "d'un estol de joves", no singularitzava amb dones (*op. cit.* 229-232). Un altre detall distintiu és que la tornada dels Goigs de Puigpunyent no diu *deixem lo dol*, ni *Sant Gil* (Inca) ni *deixem lo rol* (Maria) sinó *Sant Carrió, Sant Carrió* (Martorell 1988: 99-100). Però potser hi havia particularitats locals que responien a adaptacions molt concretes, Ayats narra com a Torelló alguns informants afirmaren que abans de la guerra civil ja sortien a cantar "nois i noies barrejats, fet insòlit en altres localitats" (Ayats 2008: 69).

Les característiques de Puigpunyent, de tota manera, són molt particulars donada la seva ubicació geogràfica: si es vol visitar, s'hi ha d'anar expressament perquè la

¹⁵⁹ L'entrevista realitzada als informants, el 5/03/2016, fou possible gràcies a Miquel Matas. Ell ens proporcionà la cita bibliogràfica que documentava la volta dels nois a més a més de la volta de les noies.

carretera solament condueix a aquest poble, i —segons els informants— era molt pobre. La gent havia de fer feina a les possessions dels voltants, era l'única manera de sobreviure. Joana esmenta les enormes dificultats de la postguerra, tot era fam i el menjar, a més a més, era escatimat pels amos de les possessions. No tenien sortida, ells esmenten que a Puigpunyent “no hi havia res, molta fam i feies molta feina”.

Analitzant les aportacions documentals (Martorell 1988), podem entreveure que les nines, tal com feien els nins, formaven una colla de cantaires per tal de poder captar. Eren molt joves, a partir d'uns 10 anys, i també hi havia un esbart de nois que, paral·lelament i el mateix dia, anaven pel seu compte. Per les informacions de Joana i Margalida, podem datar aquesta capta a la dècada dels anys quaranta de manera segura, però per la data de naixement de Magalida Font (1893) podem pressuposar que a les primeries del segle XX també es feia ja per separat. Sembla més aviat que la necessitat feu que els Goigs fossin cantats pels dos grups, el mateix dia, per tal que tots els més jovenets tinguessin alguna llepolia o petits presents. Aquesta adaptació de les noies, que volgueren participar d'una capta reservada exclusivament, des d'antuvi, sols al sector masculí, solament ha pogut ser documentada a Puigpunyent.

Palma

L'àrea de Palma és la zona amb més densitat de població de l'illa de Mallorca. És difícil imaginar que solament menys d'un segle enrere, en un dels barris més cars dintre del mercat immobiliari ara mateix, Santa Catalina, es cantessin Panades: “Una de las costumbres de antaño, en los pueblos de Mallorca y en el Arrabal —no se conocía en los barrios intramuros de la Ciudad— era la del ‘Déixa lo dol’ o ‘cantà panades’, interpretat encara a les primeries del segle XX dintre d'una zona que ara és totalment urbana, fins i tot es podria dir que cèntrica. Una referència que es pot trobar a *Historia del arrabal de Santa Catalina* (Santaner 1967: 112).

Però no solament al raval de Santa Catalina, sinó també altres petits nuclis propers a Palma tenien residents que coneixien i cantaven Panades, documentat per les missions de Dolors Porta per a l'OCPC durant l'agost/setembre de 1934 i 1935. Ella visità son Sardina, son Espanyolet, son Serra, s'Esgleieta, Establiments, es Secar de la Real, es Vivero, Gènova i es Pla de na Tesa —tots ells barris ara integrats dins l'àrea urbana de

Palma. De tota manera, el que recull són interpretacions de cantaires que vivien a aquests barris, però molts d'ells procedien d'altres indrets, per tant això no es garantia que les captes de panades encara es fessin llavors. En tot cas, sí que documenta prou variants que fan pensar que el repertori era ben viu, però sobretot són interessants les seves anotacions sobre aquestes visites:

Acabada l'exploració que pels pobles de Mallorca hem fet durant els darrers anys passats els missioners enviats a les Illes Balears per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, mancava encara, per millor completar la recerca de cançons a Mallorca, explorar la mateixa capital, Palma i els seus extensos suburbis en els quals hi ha una nombrosa població que procedeix, sens dubte, de tots els indrets de la pagesia mallorquina.

La recerca dins la capital haurà d'esser molt lenta, a causa de la dificultat que suposa el trobar dins un gran nucli de població que ha perdut gairebé completament el caràcter de població antiga, aquelles persones que poden recordar encara les velles cançons.

La recerca als suburbis, on la gent es coneix més i viu més en contacte que a la ciutat, resulta que s'ofereix més planera i el curt assaig realitzat enguany ha donat prou bon resultat per encoratjar a portar més a fons la tasca¹⁶⁰ (OCPC, C-171, pàg. 160-162, DGCPAC).

Ella mateixa és conscient que gent de tota l'illa vivia i treballava a aquests suburbis i que eren per tant un terreny el qual valia la pena explorar. En l'actualitat, però, hi ha solament un nucli urbà de l'extraradi de Palma que manté aquesta tradició, i és el poble de Sant Jordi, una tradició que s'ha adaptada de manera peculiar.

Sant Jordi

Sant Jordi té una història moderna, ja que és el producte de l'acció humana per aprofitar unes terres que eren, inicialment, l'anomenat prat de Sant Jordi, una àrea pantanosa (Valero; Fullana 2015) de la qual en sortiren terres fèrtils que permeteren l'assentament d'habitants provinents sobretot de Lluçmajor i Algaida. Veritablement Sant Jordi no pot ser considerat com a vila antiga, però sí que les persones que l'habitaren després de la

¹⁶⁰ I segueix: “ Els nuclis principals de població que volten la Ciutat de Mallorca són: Son Espanyolet, Son Rapinya, Son Serra, La Vileta, Son Roca, Son Inglada, Gènova, Es Secar de la Real, Establiments, Son Sardina, S'Indioteria, Pont d'Inca, Es Pla de na Tesa, Can Capas, La Soledad, Coll d'en Rabassa, Pla de Sant Jordi i S'Esglaieta. Durant els dies dedicats a la Missió, he visitat el Pont d'Inca, Son Sardina, Son Espanyolet, Son Serra, S'Esglaieta, Establiments, Secar de la Real, i arreu, amb més o menys profusió, hi he trobat cançons. Dificilment, en la petita col·lecció aplegada hi haurà temes nous, cançons del repertori de l'illa que no hagin estat trobades pels missioners que han recorregut totes les contrades mallorquines. Entre les tonades i les lletres recollides, però, es pot creure que hi ha alguna variant important que valia la pena de recollir per a l'Arxiu de l'Obra del Cançoner” (OCPC, C-171, pàg. 160-162, DGCPAC).

dessecació estaven lligades al cultiu de la terra. En la missió de Dolors Porta, ella anomena aquest nucli urbà com a pla de Sant Jordi, un indret que també visità. Però si una característica s'ha de destacar de Sant Jordi, en l'actualitat, és la seva proximitat amb l'aeroport de Son Sant Joan, cosa que el proveeix un paisatge sonor esfereïdor: un aterratge cada minut durant els mesos d'estiu no deixa d'assemblar-se a escoltar sempre una banda sonora ensordidora sense possibilitat d'adequar el volum.

Els informants de Sant Jordi són tres residents que estan involucrats en diferents activitats: Miquel (1952) és glosador, estudiós i especialista en Etnopoètica; Tomeu (1945) és l'acordionista acompanyant de les cançons dels Quintos, Toni (1948) ja participava de les quintades cap a la dècada dels anys seixanta. Ells comenten que la segona pista de l'aeroport —construïda fa uns anys— ha estat un atac directe a la convivència d'aquest petit poblet. Tomeu viu a s'Aranjassa, a dos quilòmetres de distància, un altre barri de característiques semblants. Hom podria imaginar que, amb aquestes premisses, poca cosa resti del cant de Panades i Quintos/Salers.

Però no és així. Tomeu recorda la volta que feia de petit amb el seu pare, que ja era acordionista també, i sap que a la contrada, abans de 1935, es cantava un *Deixem lo dol*. Ell, en el seu record, diferencia les cançons que cantava son pare —Quinto del 36 al 40— del *Deixem lo dol*, sense que ell tingui constància documental que coexistien els dos tipus de cançons. És a dir, ell no ha indagat en aquest repertori, sinó que solament acompanyava a son pare i així ho recorda. A Sant Jordi eren homes, com tots els indrets estudiats, però de diferent edat; son pare el portà a fer la volta quan tenia deu anys: “Me feren una *camia* blanca i tot, com ells”. Tomeu toca l'acordió com son pare també feia llavors, amb un gran compromís personal, sabent que és l'únic acompanyant i per tant ha d'actuar com un músic professional. Tomeu recorda que durant la volta dels Quintos “mos trobàvem el Rector que feia el Salpàs”, prova que el “control” de la parròquia de Sant Jordi encara era ben vigent (Valero; Fullana 2015).

Els tres informants parlen de “gloses”, és a dir; cada quintada presentava una sèrie de lletres noves, que eren encarregades abans. El testimoni de Toni (1948) defineix el comportament dels Quintos de manera clara:

El 1968 caminaven dos dies, començaven el rector i vicari. Se feia sa missa a les sis del matí, se feia l'encontre, a sortida de missa ja feien feina (sa volta) així: rector, vicari, batlle, monges, metge.

Mos entregaven als 21, però en caixa entraves als 20 anys. Ho érem (Quintos) quan entraven en caixa, n'hi havia que ja havien fet el servici perquè el feien voluntaris.

En *Cabaneta* venia i mos venia a fer assajar. Era tot crits i renous: “tu ets es cap i has de posar ordre”, me va dir. Jo deia “ no faceu renou”, i en entrar en *Cabaneta* era un desastre... assajaven a Son Ferrer. Me va dir: “si anam així no cantarem Panades ni res”, aquell mateix dia un va cagar al replà de l'escala. Son pare d'en Xisco va venir i me va dir: “si no me dius qui ha cagat al replà de l'escala no importa torneu”.

Qui mas qui menos sabia la tonada dels Quintos. La sentien cantar de petits, la tonada de Pasqua com la de Sant Antoni la sabiem. Deixem lo dol era un altra cosa. Després feiem fins a Xorrigo, anàvem des de can Groc a Casa Blanca fins i a Xorrigo. A cada hort hi havia una casa, i anàvem a totes. El dia de la segona festa acabàvem de fer el poble, després partíem amb les motos cap a s'Aranjassa. A les autoritats en cantàvem dues, als altres una. Si hi havia al·lotes en cantàvem moltes més!

Està clar que unes quintades tan desastrades no tenien futur en una Mallorca que començava a canviar de valent, a les darreries de la dècada dels seixanta (1968). Malgrat caminessin dos dies seguits, fessin la volta com abans, provocaven tensions socials en una comunitat on tothom es coneixia. Es poden veure els elements comuns amb els Quintos de les poblacions descrites anteriorment: barrabassades, desastres, volta i assajos conflictius, cançons més o menys llargues segons el públic. També un element descrit abans: les rivalitats entre les bandes masculines i el ball, sempre el ball al final com a digna cloenda de les activitats. A Sant Jordi el ball dels Quintos se celebrava el dia de la Cinquagesma —o *Cincogema*, com diven ells.

Hi va haver els Quintos del 68, quan era aquest dia (el del ball), hi havia la missa de les comunions. Hi van posar al programa "gran missa de comunió a las ocho de la mañana", i retiraren els programes (de ball).

El Quinto anava amb palangana de confits, al·lota ben mudada, se sortejava, el cap i quatre més eren els encarregats; si no festejaves havies de triar una al·lota. Posaven una culleradeta de confits dins la palangana. No posaven bar, hi havia també dues avellaneres que venien a vendre. El paper (el permís per al ball), estava en nom meu, va venir un guàrdia civil i va dir "la guàrdia civil ha aturat el ball". Allà, amb es ball aturat, li vaig dir (al guàrdia civil): "Anem a sopar, i en parlarem... Bé, si anam a sopar no importa vagis a cercar els papers" me va contestar. (Toni, 1948)

A S'Aranjassa al cap d'una setmana fèiem el ball allà, s'ajuntaven els Quintos... vam fer el ball, ells venien els tiquets per entrar al ball, i noltros fèiem una rifa i mos repartíem les ganàncies. A l'hora de repartir les ganàncies vam anar fer un pamboli a la cooperativa. El frare va dir m'heu de donar la meitat de la rifa. Es fi era recaptar diners per fer un ball, ho fèiem a sa pista des Caragol. A sa pista des Caragol el Sr. Pere Pou i un altre no me varen deixar entrar, en Toni de can Bord, no me va deixar. Jo festejava sa meva dona a s'Aranjassa. No me volien deixar entrar (Tomeu, 1945).

Aquestes rivalitats a vegades feien perillar fins i tot la vida. Toni confessa que a ell quasi el tiraren dins una pica a Algaida; a un amic seu, Joan, li posaren un cable que anava d'arbre a arbre i quasi el maten —quan passava amb la moto. Segons ells “Era

una rivalitat amb els aranjassés els coneixem bé!”. Tomeu tenia la seva al·lota a s’Aranjassa, i, com hem vist, no el deixaren entrar al ball.

També feien la carrossa de Sant Antoni, ses Panades i el ball de *Cincogema*. Els Quintos vells s’acomiadaven per Sant Sebastià, i aquests quatre o cinc dies anaven a pedregar allà on s’assajava i duïen carros i llenya, deixaven els carros aparcats allà i els robaren. Conten que ningú deia res, admetien aquestes bromes. I després “tothom tornava el carro que havia agafat”. Però finalment deixaren de cantar, encara que conservaren els sopars conjunts. Llavors les dones encara no hi acudien, ells tornaven majors i cap el 91 decidiren canviar les maneres:

En realitat, volien tornar-ho a fer el dia de la Cincogema. Noltros volíem fer el ball de Quintos, però no per l’agost. Amb el temps agafava força la idea de l’agost, i ara, que hem de fer amb el ball de cincogema? Idò ho hem de fer per l’agost, tothom! Ara ja hi ha reunions pels Quintos d’aquí a dos anys (Toni, 1948).

Tomeu explica una cosa, i és com han teixit lligams amb altres grups de música, partint del grup social creat al voltant dels Quintos: tenien un grup que provenia de la coral de Sant Jordi, va arribar una directora catalana i els va ensenyar havaneres. Meravellats per les havaneres, van fundar el grup anomenat Els Arpellots.

Miquel (1952) comenta que hi ha quintades que es troben des de fa anys, el dia de Sant Antoni és el dia en el qual entra la nova quintada. Ara alguns es qüestionen si, fins i tot, haurien de seguir els anys posteriors a la quintada fent també carrosses i tornant a participar. Ell no hi està d’acord “Això ja és allargar massa, perd el sentit veritablement”. Malgrat això, ell ha observat moltes avantatges des del punt de vista social i també com es creuen els sopars i trobades dels Quintos amb altres entitats o grups com els Arpellots:

I ara ens saludam, ric i se’n riuen de jo, amb gent que mai m’havia dit res malgrat que jo havia col·laborat amb diferents institucions. Jo vaig inventar el terme d’Arpello mut: els que no sabem cantar (Miquel, 1952).

Ja hem comentat que Sant Jordi és el poble del qual, pot ser, hom esperaria que aquesta música hagués desaparegut, la seva proximitat amb Palma fa també que les perspectives de la música tradicional siguin diferents. Però han refet totalment la participació; cotnemporàniament és el 14 d’agost, canten solemnement en acabar l’ofici dedicat a la Verge, conviden a sopar, tornen a cantar al carrer, preparen noves lletres cada any en forma de glosat. L’arribada als 65, que és l’edat dels participants, no deixa d’assemblar-

se a un nou ritu de pas. La culminació d'un moment vital on es pot gaudir de les amistats, coneixedors també de la importància del teixit social i els lligams amb la generació de fills i néts que acudeix a veure'ls. El cant, modificat per respondre al marc del nou grup de Quintos, hi és present. Sobretot perquè assagen i assagen durant mesos, acompanyats de cabrit rostit i vi de la terra. Si un avantatge té l'edat és que ensenya a valorar allò que és veritablement important.

3.5. Entre el passat i el present

Tot el que s'ha exposat anteriorment permet traçar un fil que lliga la tradició amb la presència actual de la música que treballem aquí. Una música que presenta, fonamentalment, dues vessants: la de la interpretació de les diferents variants conservades o recuperades, i la de les noves músiques que són presents a les quintades.

De les entrevistes realitzades i dades obtingudes de les taules comparatives i articles de premsa local, podem extreure una sèrie de categories comunes, presents en totes les poblacions en l'actualitat, sempre tenint en compte l'articulació de l'esdeveniment musical:

1. L'existència de responsables i sistemes d'organització. En el cas de les poblacions on s'ha fet una "recuperació" hi ha una primera força que actua en la posada en marxa de l'acte musical, amb responsables o capdavanters individuals. També aquí influeix si la música desaparegué durant un llarg període de temps o s'ha comptat sempre amb informants directes. En les poblacions on sempre s'ha continuat amb el cant, també hi ha un grup social que ha articulats les activitats de cada any, majoritàriament els Quintos. De tota manera, sorgeix aquí la figura clara dels facilitadors, que per la seva preparació —fins i tot a vegades per un cert vincle familiar— proporcionen estabilitat a la festa any rere any. Els Quintos del Pla de Mallorca ja es coneixen de l'escola de Primària, però això no exclou tenir una mena de coordinadors, que ells defineixen com "els que es troben més sovint". En altres parts apareix també la figura de mestre o mestres facilitadors —com en les recuperacions de Manacor o

- Cas Concos— molt sovint treballant en petit equip encara que sovint hi ha un coordinador que és el que “engega” la trobada.
2. L’entramat organitzatiu és més clar en els llocs que darrerament han recuperat el cant; fins i tot sovint és un grup musical previ ben definit —com el Cor Mont-Lliri. Però no hi ha un patró comú pel que fa a la natura de l’agent organitzador. S’ha de valorar que no és el mateix una Associació de la Tercera Edat que una associació de caràcter cultural o musical. Aquest fet marca una diferència pel que fa a participants, a la seva motivació i a les possibilitats de continuïtat; però a la pràctica tots han funcionat i han demostrat ser capaços de crear un grup musical cohesionat. Pot ser el més important és que, en cada cas, ha sorgit l’element necessari per a fer possible el fet sonor. Ara cal analitzar quins han estat els motius, el perquè de la interpretació d’una música desconeguda per a una majoria i en molts d’indrets oblidada. No queda més remei que admetre un fet: sense aquestes petites bastides que constitueixen tots els agents descrits aquí, molt ens temem que la música de Sales i Panades no seria present en la mateixa mesura.
 3. L’associació de caràcter informal subjacent al teixit social que constitueix els Quintos és forta i arrelada, gaudeix d’un reconeixement social ampli. Hem pogut observar com conformen un agent creador d’actes culturals —uns més creatius o participatius que d’altres, alguns on les malifetes hi són presents. Però són ara mateix acceptats i reconeguts per consistoris que feia anys que no sabien res d’ells, amb la possibilitat que fins i tot alguns dels ajuntaments haguessin influït directament en la seva desaparició fa uns anys. Ara “exporten” l’antiguitat de la festa, expliquen els orígens de la capta i defensen la participació dels joves en les propostes musicals, malgrat que molts han perdut el contacte amb la interpretació del repertori de Panades. En general, es pot veure una major comprensió per part dels ajuntaments que han “recuperat” la festa, vers aquells del nucli “dur” del Pla —Petra, Vilafranca, Sineu, Costitx, Sant Joan, Maria de la Salut— on les restes de les bromes de Pasqua són molt discutides.
 4. Els pobles del Llevant i Migjorn s’han centrat més en la música, s’han preocupat per la interpretació polida i acurada, han cercat lletres i enregistraments antics; han escoltat testimonis orals. Mentre el Pla de Mallorca —llevat dels pocs que encara canten— s’aboca a les creacions dels discjòqueis locals i els grups que les són propers, el Llevant i Migjorn s’aferren encara a la música dels seus

majors. Malgrat que tots propicien el fet musical, s'ha de reconèixer que els Quintos del Pla, Nord i Tramuntana actuen com a veritable agent cultural juvenil, encarregant-se de la programació de concerts i la intendència necessària —bars begudes, menjar.

D'entre la feina realitzada en les diferents fases del treball de camp, destaquen dos aspectes que han acabat per tenir un pes substancial en la recerca. Per una banda, les referències a altres festes, moltes d'elles de nova creació o adaptades, malgrat que des del marc de la investigació no es contemplava aquesta categoria de festes de nova creació, en cap moment fou esmentada per la investigadora, però sí que els informants acabaven comentant-ho un moment o l'altre. Els informants, espontàniament, relataven aquestes *neofestes*: Embala't, ses Clovelles, es Muc de Sineu, es Cosso... També, de manera directa, alguns feien referència a les danses o festes recuperades —com Sant Joan Pelós, els Cavallets— i els seus protagonistes. Tots ells lligaven les músiques i festes en un concepte clau: “lo nostro”, “és una cosa nostra”, “és nostre”.

El que ha ajudat moltíssim els darrers anys, sobretot, en la sobtada reaparició de Quintos a diferents poblacions, és l'ús de diferents aplicacions de les noves tecnologies —Internet i telefonia mòbil— per a comunicar-se i la plataforma *Facebook*. La presència d'una generació *nativa digital* ens apropa per primera vegada a una anàlisi de quin serà el comportament de sectors socials que enllacen les manifestacions culturals pròpies de les comunitats petites —fins fa poc rurals— amb el món de la comunicació digital.

Aquesta darrera categoria esdevé molt important, perquè per primera vegada dins la història, tota una generació nativa digital canta i balla cançons apreses, encara, de manera tradicional. Però la manera com les enregistra, reproduïx i integra dintre les seves vivències quotidianes és molt diferent a com ho feia la generació anterior.

Els dos mapes que segueixen a continuació mostren la presència de l'esdeveniment musical. El primer mostra els indrets registrats als cançoners, enregistraments i registres orals durant la primera meitat del segle XX. El segon, la presència actual del cant en

algunes poblacions més les activitats dels Quintos. Ambdós poden ser consultats en detall a la pàgina web que acompanya la tesi¹⁶¹.

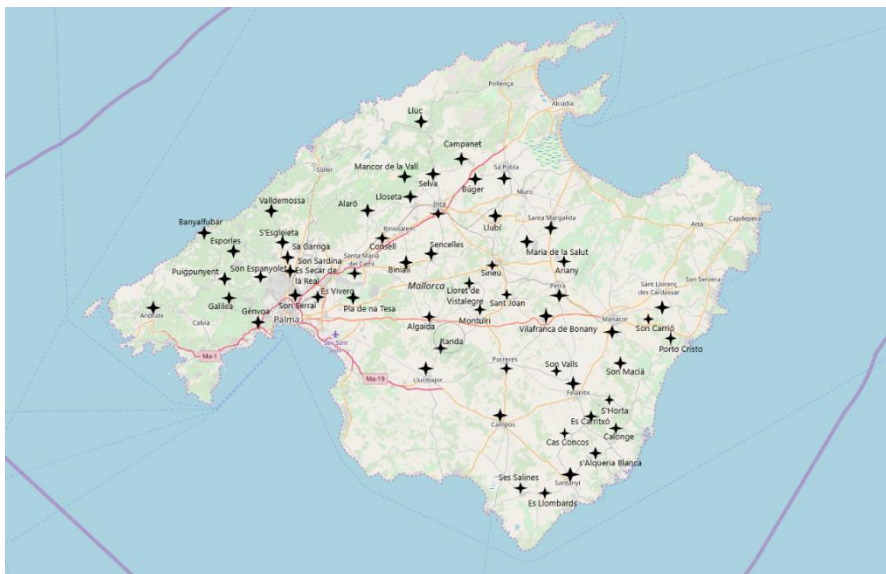
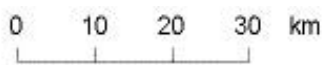
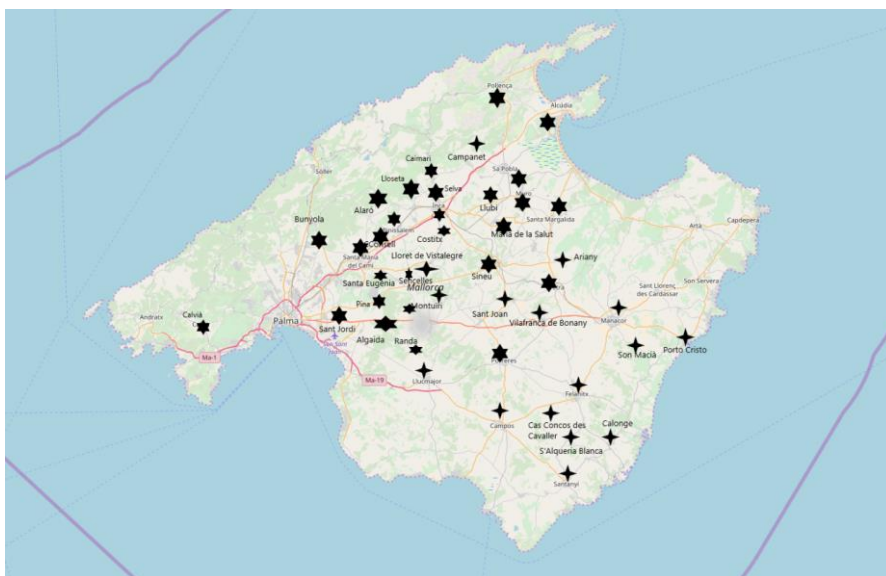


Figura 3.20. Mapa de les localitats indexades en els cançoners i registres orals de la 1a meitat de segle XX amb el cant de Panades, Sales o Goigs —veure localitats esmentades a l'Annex I. Font: elaboració pròpia.



✦ Localitats que conserven el cant ★ Localitats que mantenen solament activitats dels Quintos,

Figura 3.21. Mapa de les activitats musicals i festives dels Quintos a l'actualitat. Font: elaboració pròpia.

¹⁶¹ Vegeu <<https://sites.google.com/site/agentsculturalssalesiquintos/mapa-del-cant-de-salers-i-quintos-a-l-actualitat>>, <<https://sites.google.com/site/agentsculturalssalesiquintos/mapa-cant-de-sales-i-panades-abans-de-la-guerra-civil>>

Tenint en compte tots els factors que influeixen avui dintre de les músiques de tradició oral, cal observar que encara es manté una activitat important al voltant de les manifestacions musicals i culturals relacionades amb la Pasqua Florida.

CAPÍTOL 4

Les músiques de tradició oral avui. Entre el *music revival* i la *Community Music*

El Salers i Quintos canten avui a una Mallorca moderna i canviant, però la investigació duta a terme mostra els seus vincles amb una tradició cultural que pot resseguir-se al llarg de segles: transformada durant el seu viatge en el temps, aquesta música és encara viva a les illes. L'objectiu principal d'aquest capítol és explicar com la música de Pasqua s'ha anat modificant al llarg del segle XX i principis del XXI, els canvis i mudances que ha sofert i com s'han anat realitzant. Veurem que la metamorfosi d'aquesta música reflecteix les mutacions d'una societat que ha experimentat canvis radicals.

De l'anàlisi de tot el material recollit han sorgit una sèrie de categories que són les estudiades aquí. Encara que el nostre fil conductor és el cant de Sales i Panades, molts dels aspectes que segueixen poden ser aplicats a altres de les músiques de tradició oral que perviuen en l'actualitat. Seguint l'estela del cant de Pasqua, doncs, l'anàlisi mostra

la relació entre molts comportaments de les músiques tradicionals de la contemporaneïtat, sovint considerades expressió “popular” però lluny dels grans escenaris de producció i consum de la música d’avui en dia. Què són en realitat, avui, aquestes músiques? Què representen? Aquesta pregunta és formulada també sobre el repertori estudiat a “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenes”: “Són fòssils anacrònics? Hem de partir de la realitat que el valor de l’objectiu musical de l’estudi no tindrà sentit si no tenim en compte tot el conjunt de factors socials” (Ayats *et al.* 2011: 3)¹⁶². És en aquest capítol on s’encara l’estudi dels factors socials, culturals i antropològics del cant de Sales i Panades.

Els orígens d’aquest cant, com s’ha exposat, podien estar vinculats amb ritus d’iniciació masculina (Van Gennep 2013 [1909]; Jauregui 2002). Uns rituals que ara no són tan visibles, la qual cosa no elimina la possibilitat de parlar també de la presència de ritus d’institució i ritus d’iniciació. El cant masculí dels Salers i Quintos ha sofert canvis que fan entreveure l’adaptació a noves funcions socials, de les quals en queda sobretot la categoria de música de ronda. El rol masculí protagonista queda ara dissolt per molts altres factors socioantropològics: les consideracions de Bordieu (2000 [1998]: 50, 59 i 63) sobre l’*habitus* ens emmarquen teòricament aquest fet. L’*habitus* és definit com una estructura que ens és inculcada per educació, per reiteració, que acaba formant un empremta en la nostra manera de viure i de fer, maneres que objectivem i reproduïm de manera inconscient. L’*habitus* és una mena de plantilla vital que estructura les nostres experiències, percepcions i valoracions dels fets a partir de la nostra posició dintre de la societat.

Bona part dels Salers i Quintos mantenen encara un *habitus* construït amb teixits socials i familiars propers, localitzables i arrelats a l’espai físic d’una illa viscuda sovint fora de la “invasió” turística. És aquest sentiment d’existir dintre d’un entramat indefinible però palpable, que fa possible determinats rituals d’institució i d’iniciació actuals, entre els quals cal entendre el fet musical dels Salers i Quintos. Però no és ja un ritu que segueixi els rols de gènere esperats, ni tampoc l’exhibició de força dels jovencells que semblava un ritual d’iniciació masculina fins a la dècada dels seixanta sinó un nou ritu social.

¹⁶² “Are they anachronistic fossils? We must start from the reality that the value of the musical aim of the study becomes meaningless if we do not take into account the whole set of social factors.” (Ayats *et al.* 2011: 3). En l’original, traducció de l’autora.

És en aquest capítol on els diferents apartats mostren la transformació del cant de Pasqua, i alhora es van desvetllant aspectes de la inserció social d'aquesta música en l'actualitat i les respostes a les preguntes formulades als inicis de la investigació. Per la complexitat i durada d'aquest capítol concret, creiem convenient incloure aquesta breu guia introductòria:

4.1. *Lo nostro*. La intangibilitat d'allò que som. Gairebé tots els informants es referiren a aquest concepte quan parlaven de la interpretació de la música de Pasqua, i era necessari aprofundir en el significat d'aquesta expressió. *Lo nostro* esdevé una categoria on s'incorporen, de manera immediata, aquells elements que construeixen la idea de patrimoni cultural, allò que som a partir d'unes manifestacions pròpies, que expressen una manera de viure que els illencs identifiquen com "autòctona". Aquest apartat explora el significat d'una locució verbal i l'associació d'idees que genera en persones que comparteixen un marc geogràfic però no sempre la percepció de la pròpia cultura.

4.2. La música de la tribu. La perspectiva de la *Community Music*. Al parlar de comunitat, patrimoni i música col·lectiva —exemplificat en "lo nostro"— aquests termes esdevenen els mateixos que maneja el marc teòric de la *CM*: la participació activa, el *musicking*, l'existència de "facilitadors" que actuen de coordinadors o referents del fet musical. Aquesta secció explora la percepció de la pròpia cultura amb unes pràctiques musicals que són capaces d'articular la idea de comunitat. Són aquests agents els que defineixen, finalment, què és el patrimoni cultural a partir de la selecció dels elements que consideren distintius. *Tribu* és usat aquí com a sinònim de grup social que resideix de manera estable a l'illa, i l'usam perquè és el terme utilitzat també per estudiosos com Felip Munar (2012).

4.3. Cantar i passejar: les músiques de ronda. Aquest apartat exposa la idea que no s'ha de pensar solament en la "recuperació" de músiques de tradició oral o bé el manteniment del marc paralitúrgic de les músiques de Pasqua. Els aspectes lúdics i recreatius són importants i les músiques de ronda tenen una llarga història; la seva itinerància permet explorar el territori sota excuses musicals. Combinen la interpretació musical amb l'exhibició dels recursos

humans disponibles dintre d'un segment d'edat que necessita de la visibilitat social, dins el marc d'una activitat que és, sobretot, molt divertida.

4.4. “Sa meva és sa bona”. El prestigi de la memòria oral. El tema central d'aquest apartat és la memòria oral i els processos que l'envolten. Es proposa una doble via a tenir en compte, segons Patterson (2015): *oral transmission* i *aural transmission* —allò que es transmet i allò que és escoltat. Els informants sempre deixen entreveure que la seva versió “es la bona”, d'aquí el títol d'aquesta secció. Proposam l'anàlisi de tres casos d'informants que mostren aquesta perspectiva: les seves contradiccions, records teixits per emocions i la consciència de posseir una herència única. Apareixen així els termes “guardians de la tradició”, “legitimitat” i “autenticitat”. Traçam una aproximació a l'Etnopoètica teixint una relació entre dues disciplines que estudien productes de la memòria oral com rondalles —Etnopoètica— i cançons —Etnomusicologia. Adaptam i ampliam la classificació de variants rondallístiques realitzada per Guiscafrè (2017): variants autèntiques, metavariants autèntiques i transcrites, i metavariants d'autor.

4.5. No hi ha temps que no torni: el *music revival*. Els moviments revitalitzadors són coneguts com a *music revival* a partir d'un marc teòric proposat per Tamara Livingston (1999), encara que a nivell interpretatiu eren coneguts ja a la dècada dels setanta dintre l'arc mediterrani com a *Riproposta* (Torrent 2018). Aquí s'aborden els diferents models de recuperació de Sales: el d'imitació adaptada i el de l'apropament culte a més de revisar les aportacions des del marc teòric del *music revival*, amb autors com Hill, Bithell i Rönstrom. L'aparició de festes amb elements tradicionals renovats té en el Muc de Sineu un màxim exponent, i fou un grup inicial de Quintos que inicià aquesta neofesta on hi tenen cabuda fins i tot el cant d'uns Goigs. Aquest és el moment que, segons Hill i Bithell (2014) s'arriba a l'etapa *post-revival*.

4.6. Mudar es cantet: renovar la tradició. Aquí s'enumeren i analitzen les mudances detectades en la interpretació de Sales, Panades i Goigs dins els moviments revitalitzadors; i així encapçalam aquest apartat amb l'expressió popular “mudar es cantet”. Els apartats que segueixen descriuen els canvis:

— **4.6.1. La volta dels Salers. Adaptar-se a l'espai urbà.** Una de les adaptacions més significatives és el canvi d'itinerari del cant de Pasqua. D'un recorregut rural, es va adaptant a les àrees urbanes, un procés que estableix un canvi significatiu respecte temps anteriors.

— **4.6.2. Tocar instruments amb “una” història.** L'acompanyament instrumental sempre ha estat aleatori en les Sales i Panades, però alguns instruments són d'herència familiar i porten una història personal, que és documentada en aquest apartat.

— **4.6.3. “*Idò, i no tenc cantera jo ara*”. El canvi del rol femení. De la invisibilitat al protagonisme.** Les dones no participaven, però coneixien perfectament el repertori de la música de Pasqua. Els entrebancs de Samper per trobar informants dones i el canvi del rol femení, que passa de la invisibilitat a ser un agent organitzador, és un dels canvis més notables. Una música que segles enrere era exclusivament masculina sobreviu ara, en molts cassos, gràcies a la capacitat de gestió cultural de les dones, especialment al Pla i Nord de l'illa.

— **4.6.4. “*Mos han pres sa veu*”. Cap al folk digital.** Les missions de l'OCPC foren presidides pels enregistraments amb una trompeta que causava terror als cantants. Avui dia els vídeos i gravacions formen part de l'entorn de transmissió del cant de Sales i Panades, un aspecte fonamental per entendre com tota una generació s'organitza mitjançant les xarxes socials al voltant d'un fet musical.

— **4.6.5. Ballar, la permutació d'un espai de relació.** El ball és la trobada final de la música de Pasqua, temps enrere era la dansa tradicional, cosa que encara conserven algunes poblacions. Però el format preferit avui és el de les revetlles i concerts, que impliquen també la col·laboració dels Ajuntaments i diversos agents culturals.

4.7 La glosa i el repertori de carnaval encara avui com a articulació de la crítica social. Als inicis del tercer mil·lenni, la glosa forma part de l'expressió cultural del poble mallorquí. Algunes de les cançons de Sales i Panades són encarregades encara a glosadors de reconegut prestigi, però també els Quintos articulen una crítica social important amb diverses actuacions que no deixen de pertànyer al cicle de Carnaval.

Ara, el cant de Sales, Panades i Goigs ha esdevingut una música participativa, un element antropològic al voltant del qual s'imagina la pertinença a una comunitat. Com explica Anderson (2006 [1983]: 6) és imaginada perquè fins i tot els membres de les nacions més petites mai no coneixeran molts dels altres companys, mai no es trobaran, o fins i tot no sabran mai coses d'ells, malgrat que en les seves ments viu, exactament, la idea d'una comunitat compartida.

4.1. *Lo nostro*. La intangibilitat d'allò que som

Si una frase fou repetida al llarg de les entrevistes als informants d'aquesta tesi, aquesta fou “això és *nostro*”, “és que aquesta música es *lo nostro*”. En un moment o l'altre de les entrevistes, aquesta entelèquia col·lectiva apareixia per deixar una flaire de veritat immutable que cap dels dos participants —informant i investigador— gosava discutir.

Què és, *lo nostro*? Pot ser l'única manera de definir-ho és fent un recorregut per les diverses aproximacions: des de produccions literàries als comentaris rebuts pels informants, que descriuen sobretot una frontera intangible però inamovible entre “això és *nostro*” i “això no és *nostro*”.

L'illa de Mallorca apareix avui dibuixada per múltiples factors canviants. Encara que romangué durant anys amb estructures socials molt tancades —en el sentit de poc influenciades per l'exterior— el turisme i la immigració han aportat caires nous a la vida dels residents. Aquesta societat autòctona és retratada per Climent Picornell a *Mallorca profunda? Quaranta relats de la Mallorca interior*. Definirem aquí per “autòctona” a una població que resideix a l'illa de manera fixa; ara mateix, no obstant això, s'ha de valorar que la població “flotant” de l'illa és molt més nombrosa que la resident. En els relats de Picornell resta la descripció d'una illa que sura entre els estrangers, visitants, nousvinguts i les forces econòmiques ultra poderoses. Un territori, aquest de la Mallorca més profunda, que és encarnat especialment pel Pla de Mallorca:

Hi ha el temor de que aquests territoris d'interior esdevinguin, definitivament i únicament, una comarca dormitori, o que es contempli com una “reserva” del caràcter rural de Mallorca. Es suposa que els indígenes —conservadors de les tradicions— s’haurien de casar per l’església, dinar d’arròs brut, fer ball de bot i llaurar amb calçons amb bufes. Aquesta visió esbiaixada és patrimoni de “palmesanos”. L’interior de l’illa és avui un lloc on la globalització ha transportat el seu *modus operandi*, una sensació de que, tret del territori i les relacions personals, el demés és com per tot (Picornell 2015: 10).

Climent Picornell fa una autobiografia en unes poques línies: “Hi ha qui em titllarà de ‘folkloric ploramiques’. Quin encert! A vegades hi ha gent que et copsa d’una manera fonamental. Plorador i amb la vista posada en ‘lo nostro’, que s’esbaldrega”. De nou, apareix *lo nostro*, concepte volàtil i fugisser, però que remet a un conjunt d’elements simbòlics que els mallorquins ubiquen de manera imprecisa però amb total coincidència, sigui quin sigui el seu taranna polític¹⁶³: les matances anuals del porc en família, Sant Antoni, cossiers i moretons, la *mateixa* i les *jotes* com a balls essencials, el cant de la Sibil·la i el glosat. Les ensaïmades, els rostits, arroç brut, les panades i robiols, el torró de tambor d’ametlla i la sobressada pertanyen, igualment, al terreny de *lo nostro* en el camp gastronòmic, amb molts més adeptes que el terreny musical i coreogràfic.

Pot ser ens hàgim de demanar si és, efectivament, una entelèquia o un concepte social distintiu per als mallorquins, els quals cavil·len sobre el terme ara i adés. *Acorar*, un monòleg d’Antoni Gomila (2012) s’apropa també a allò que els mallorquins consideren *lo nostro*, explica moltes de les dèries dels illencs de terra endins, i, encara que sembli que no és extrapolable a altres indrets, el text va néixer precisament d’una reflexió sobre una obra d’un humorista argentí¹⁶⁴:

¹⁶³ En el treball de camp no s’ha especificat, per raons òbvies, el tarannà polític de cadascun dels informants. El que és més interessant és que absolutament tots els informants citen, d’una manera o l’altra, aquesta categoria. Som conscients que dintre del grup d’informants hi havia individus de diversos segments d’edat, formació, ideologia i *background* social.

¹⁶⁴ “—¿Dónde y por qué surgió la idea de escribir sobre “*lo nostro*”? —En Buenos Aires. Estuve dos meses con *Todo*, de Rafael Spregelburd, y allí vi un espectáculo muy inteligente y punzante sobre lo argentino. Algo que sólo un argentino podía representar, y quise hacer lo mismo. Entonces recordé una historia que tenía hace tiempo, que era *Acorar*. Vine de Argentina con tres cuartos de la obra ya hecha. ¿Y por qué? Porque trata de lo que me interesa y me preocupa, y siempre hay que hablar de las cosas que nos interesan y nos preocupan.” *Diario de Mallorca. Blog Sopas Mallorquinas*. “ENTREVISTA: Toni Gomila: ‘Si “Acorar” Pretendía Ser Nacionalista, Ha Fracasado’”. <<http://www.diariodemallorca.es/blogs/sopas-mallorquinas/entrevista-toni-gomila-si-acorar-pretendia-ser-nacionalista-ha-fracasado.html>> [accés 26-IV-2018].

Noltros no anam d'imperis. Mos sabem propietaris de sa més gran de ses riqueses: *lo nos-tro*. Propietat indefinible, malmenada, prostituïda per cakis i cabdills, mai no defensada; que ni ses paraules emparen ja. *Lo... nos... tro...* Així en la terra com es fa en el cel... Noltros.... nosaltres... sí, nosaltres... i no permeteu que nosaltres caiguem en la temptació (Gomila 2014: 34).

Gomila explica que allò que li preocupa, i aquí és el codi cultural, un conjunt d'elements que són identificats com els articuladors d'una manera de viure, objecte sovint de les reflexions però també de l'humor que intenta anar més enllà: parlar d'allò que més interessa i preocupa a una col·lectivitat. *Acorar* és la història d'una jornada de matances familiar que sintetitza en cinquanta-set pàgines la preocupació per l'existència de l'individu i la impossibilitat de mantenir un codi cultural que desapareix amb la generació de majors actuals, i que són el bessó argumental d'aquest monòleg d'enorme èxit a Mallorca.

És molt il·lustratiu que una representació teatral giri al voltant d'aquest costum de fer matances. Les matances, a Mallorca, tenen lloc en un dia d'hivern acordat per tota la família o amics, que es reuneixen per a matar el porc i fabricar els productes “estrella” de la sobrassada i botifarrons, un hàbit al qual els mallorquins no han renunciat del tot i que esdevé un dels trets distintius de la cultura popular. Aquesta és l'aproximació a la Mallorca contemporània que ens ofereix Marcel Pich a “La festa, indicador sociopolític” (2017):

Aquesta Mallorca, sempre complexa i heterogènia, viu un moment particular si parlem de cultura popular i també d'identitat. Noves fornades de glosadors i xeremiers sorgeixen consolidant aquestes arts. Les ballades populars continuen congregant de cada vegada més jovent. Grups d'amics s'organitzen per fer matances. Hi ha una inquietud per part de certs segments socials per recuperar, posar en valor o generar trets diferenciants que tinguin a veure amb la idea de passat, d'identitat.

El monòleg *Acorar* va néixer al 2011 durant el govern de José Ramon Bauzà, el qual va agitar durant quatre anys bona part de les icones identificatives del poble mallorquí. Bauzà, però, també usà aquesta expressió de *lo nostro* a un article del diari digital *Reinformación Balear*: “Bauzà dice en las matanzas del PP que defienden *lo nostro* y que cumplen” (2014).

S'ha d'entendre, doncs, que per a alguns la defensa de *lo nostro* és sinònim de *complir* —entenem que “cumplir” políticament i èticament. Pot ser aquí la part que el periodista va ometre fou que, sense aquesta aparent defensa de *lo nostro*, el govern Bauzà hauria fet exactament el contrari. En tot cas, està clar que la defensa d'un terreny de definició

tan esmunyedissa ha esdevingut tant patrimoni de sectors d'extrema dreta de caire regionalista com de sectors d'esquerres nacionalistes illenques. Per a uns, el seguiment estricte d'un valors tradicionalistes que atreuen votants aferrats a la puresa ètnica; pels altres, el poder transformador d'una herència que es va adaptant i intenta assimilar els canvis dintre de la pròpia identitat cultural.

Sigui com sigui, tots apunten al poder que té la música i la festa per a recuperar un passat històric que sempre és vist com a referent: “Les representacions del passat [musical] —sovint romàntiques, algunes vegades imaginàries i sempre selectives— evoquen freqüentment imatges positives d'una comunitat basada en les relacions interpersonals, amb manifestacions musicals no massa programades i sense finalitats comercials, una simplicitat o innocència pre-moderna; una tranquil·litat camperola a més de la noblesa dels pagesos” (Hill i Bithell 2014: 11)¹⁶⁵.

Magdalena (1958) ho descriu clarament quan se refereix a les festes de Sant Bartomeu de Montuïri: “Ho vius tant, ha estat sempre. Es primer toc de flabiol posa la pell de gallina. Des de que estic a l'Ajuntament [*ella era regidora d'Afers Socials*] encara molt més, aquests darrers temps”. La simple interpretació d'una breu idea melòdica, com ocorre també amb el toc de Sant Joan a Ciutadella, mou quelcom difícil de definir, fa que la música passi a materialitzar, gairebé de manera tangible, la pertinença a un grup i la relació amb un espai físic-temporal únic.

Per a altres grups participants al cant de Sales i Panades, les motivacions són clarament les de delimitar el “poble”, gairebé de manera física. Sebastià (1978) considera que si no fos per aquestes iniciatives, “seria un poble dormitori, un poble de residents estrangers”. A Lluçmajor, Tomeu (1975) explica les raons per a cantar del grup Torrat i Bullit:

Què ens mou? Doncs passar-ho bé. I encara que la gent hi vegi les cançons de Panades, al cap i a la fi el que volem és passar-ho bé, facem o no el paperillo. Ens mou riure, la diversió, fer poble, i encara que la gent no ho entengui així no deixa de ser una postura egocèntrica... al cap i a la fi el que volem és divertir-nos.

¹⁶⁵ “Representations of the past —often romanticized, sometimes imaginary, and always selective— frequently evoke positive images of community-oriented interpersonal relationships, unmediated and noncommercial musical expression, pre-modern simplicity or innocence, pastoral tranquility, or the nobility of the peasant...” (Hill i Bithell 2014: 11). En l'original, traducció de l'autora.

“Fer poble” és una manera de marcar els territoris d’aquesta comunitat. Però parlar del concepte de *poble*—en altres paraules, d’identitat—, hauria de ser el punt d’arribada, de confluència, i no el punt de partida. I és en aquesta construcció de la idea de “poble” on es pot entendre com una generació jove està implicada en les restes d’uns Goigs allunyats del seu origen: ells saben que aquestes cançons són les generadores de la seva identitat, no la identitat la que genera el material musical.

En realitat, el territori de les Illes està sotmès —com la majoria dels països europeus— a una pressió demogràfica, política i econòmica que és difícil de manejar per la seva complexitat. Elaborar artefactes culturals que generin una xarxa dintre la qual hom es reconegui en el si d’una comunitat és allò que, d’entrada, suggereix i mou el nostre anàlisi de les músiques de tradició oral avui.

Per les dades que aportem a partir del treball de camp realitzat, es pot apreciar que un dels primers pobles que van iniciar un procés conscient de retorn al cant de les Sales —a partir d’un grup de música de l’anomenada *tradicional*—, fou Felanitx. A aquest poble conflueixen diversos factors que, enumerats, tracen els motius pels quals l’entelèquia de *lo nostro* no és solament una locució verbal.

En primer lloc, l’existència prèvia d’un grup de la Secció Femenina de la Falange (SFF) molt actiu i amb les idees molt clares; que volien ballar amb parelles mixtes —cosa que no era permesa en aquesta organització—, i que als anys seixanta van crear S’Estol des Gericó —una agrupació de música i danses tradicionals—per a anar a ballar als primers hotels de Cala Tropicana —és a dir, Cales de Mallorca, territori proper a son Macià i dintre del municipi de Manacor. L’empenta per a dur a terme la iniciativa fou de tres dones¹⁶⁶ lligades a la SFF, les quals tenien “un carnet que posava *artista*. En realitat, elles volien ballar bé, eren de la SFF però els interessava ballar amb homes i no d’altra manera” (Agnès, 1968).

En segon lloc, Felanitx fou un dels municipi que rebé més persones de la primera gran onada immigratòria de la península cap a les Balears. Així, després de la Guerra Civil, a la dècada de 1940, molts jornalers i obrers de Múrcia, especialment de Mazarrón, vingueren a establir-se a Felanitx per a treballar a les mines de carbó de Firella; seguits d’una altra immigració provinent del poble d’Orellana la Vieja (Badajoz) atrets pel

¹⁶⁶ Eren Catalina Rosselló, Catalina Ramon i Joana Puigros.

sector de la construcció. A Felanitx es diu que, fins i tot, el capellà del poble va venir a Mallorca.

En tercer lloc, Felanitx estava proper a dos nuclis turístics pioners a la dècada dels seixanta: Cala d'Or i Calas de Mallorca, abans esmentat. Tot i això, els principals motius pels quals els Salers de Felanitx han reaparegut són la diversió i la música de ronda, als quals cal afegir la dinàmica de reafirmació identitària, que esperona el cant de Panades i Sales.

En una societat on els lligams familiars i socials seguien uns usos i regulacions tàcits, coneguts per tots des de segles enrere¹⁶⁷, començaren a sorgir iniciatives de caire associacionista que foren capaces de canalitzar propostes concretes al voltant, sobretot, de la música, la dansa i el teatre popular. S'Estol des Gericó, el Teleclub de son Macià, els clubs de Tercera Edat. etc. Tots ells varen iniciar un procés per a “emmarcar” una sèrie d'activitats que perdien el seu lloc en el calendari pagès, i que necessitaven una reubicació funcional i social.

Aquesta mode de funcionament, d'entrada, podria semblar molt propi d'una illa. Però en realitat, aquestes forces són presents en territoris on la identitat nacional ha estat sotmesa, d'alguna manera, a estats governamentals poderosos que han intentat absorbir formes de construir el viure que no s'adequaven als seus postulats. Així, Martin Stokes (1994: 9) subratlla la força dels clubs esportius d'Irlanda, que han jugat un paper vital en l'organització i la presència social de la resistència a la llei britànica a Irlanda del nord . Aquestes petites bastides de clubs —esportius, culturals, etc.— permeten la continuïtat d'una manera de viure sempre connectada amb la societat local i el seu dia a dia.

També Stokes (1994: 3) resumeix com la música, sens dubte, té un paper vital en la manera com ens reubicam a nosaltres mateixos, com és capaç d'evocar i organitzar records compartits i experiències reals del lloc que ocupam, amb una intensitat, poder i simplicitat que cap altra activitat social pot assolir.

¹⁶⁷ Al poble d'Artà, al 1992, encara es va enterrar el darrer dels aristòcrates locals, el Marquès de Bellpuig, a l'església parroquial. El Rector, Mossèn Munar, desbordat per les exigències legals del moment va dir que “Ens pensam que la Mallorca medieval és molt lluny, però la Mallorca de l'edat Mitjana era aquí fa una vintena d'anys”. Socialment, era així. El turisme i la immigració encara no havien tocat a la cultura illenca, l'entramat de la qual seguia intacte des de temps immemorials.

Quan a Mallorca es parla de *lo nostro* es fa referència a un bé immaterial, que és propietat o patrimoni de tots, però de tots *noltros*. No pot pertànyer fora d'aquest grup, la identificació immediata d'aquest bé immaterial és realitzada des de la seva mateixa percepció.

4.2. La música col·lectiva. La perspectiva de la *Community Music*

S'ha parlat de comunitat, de patrimoni, de música participativa. Aquests conceptes ens remetent a un dels marcs conceptuals que usats en la moderna sociologia, l'antropologia i l'etnomusicologia: el de *Community Music*¹⁶⁸. En aquest apartat es defineix allò que anomenarem “música d'una comunitat”.

Karen Veblen (2008) i Marissa Silvermann (2005) destaquen les següents característiques de la *CM*:

- èmfasi en la varietat i diversitat de les músiques que reflecteixen i enriqueixen la vida cultural de la comunitat i dels participants;
- una participació activa —el *musicking* (Small 1999)— on és més important fer música que no la música en sí mateixa, la música com a procés i no com a objecte estàtic, on la interpretació conjunta és el que defineix les relacions que s'estableixen entre els participants;
- la multiplicitat de relacions entre professors o facilitadors i aprenents;
- reconeixement implícit que el creixement social i personal dels participants és tan important com la seva aportació musical, és a dir, importa tant o més la inclusió dels músics participants del grup dintre d'un esdeveniment de la col·lectivitat que el fet que puguin tocar més bé o malament;
- respecte pel patrimoni cultural d'una col·lectivitat, i el reconeixement de la propietat individual o bé compartida de la música.

¹⁶⁸ Usarem l'abreviatura *CM* per a aquestes dues paraules angleses.

Malgrat la música de Pasqua participa de totes aquestes característiques, són sobretot aquestes dues darreres en les quals es reconeixien participants i públic a Mallorca.

Lee Higgins és encara més clar quan defineix el marc conceptual d'aquest enfocament. Ja a la introducció aporta alguns punts que ajuden a situar bona part dels fenòmens musicals que ens interessa estudiar aquí:

Però també vull especificar el meu ús particular del terme. Des de bon començament, doncs, suggereixo tres àmplies perspectives de la *Community Music*: (1) la música d'una comunitat, (2) fer música en comunitat, i (3) una intervenció activa entre el líder musical o facilitador i els participants [...]

[...] Les perspectives 1 i 2 descriuen la música que fa qualsevol comunitat en qualsevol moment. Totes dues apunten cap a una expressió, a través de la música, de les identitats locals d'una comunitat, les tradicions, les aspiracions i les interaccions socials. Des d'aquesta perspectiva, “la música dintre d'una comunitat” i “fer música comunitàriament” són formes de descriure i entendre la música en una cultura amb un èmfasi particular a l'impacte que té en els participants. Per exemple, la perspectiva 1 utilitza la música de la comunitat com a terme “descriptor” per a una identitat musical en deute amb un grup particular de persones [...] La perspectiva 2, la música d'una comunitat com a manera de “fer música en comunitat” està estretament relacionada amb el primer punt de vista, però posa el seu èmfasi en un aspecte diferent (fer música) Mentre que la perspectiva 1 identifica i etiqueta un tipus de música, la perspectiva 2 descriu el fet de formar part de, o el fet d' estar exposat a aquesta música[...] (Higgins 2012: 3-4)¹⁶⁹.

Què pot aportar un apropament des de les propostes de la *CM*? Si analitzam el marc descriptiu o teòric en el qual sol ésser esmentada, veurem que la majoria de vegades aquest concepte està relacionat amb serveis comunitaris, de caire social, on una part dels participants prové d'un entorn o d'experiències problemàtiques. Els plantejaments de la *CM*, però, han afegit noves dimensions a l'estudi de la música i de la seva transmissió. Ens interessa particularment el seu punt de partida, perquè no és el de les institucions tradicionalment lligades a l'ensenyament musical. És a dir, la *CM* ofereix una

¹⁶⁹ “But I also want to be specific about my particular use of the term. From the outset then, I suggest three broad perspectives of community music: (1) music of a community, (2) communal music making, and (3) an active intervention between a music leader or facilitator and participants [...]”

...Perspectives 1 and 2 describe music that is made by any community at any time. Both of them point toward an expression, through music, of a community's local identities, traditions, aspirations, and social interactions. From this perspective, “music in the community” and “communal music making” are ways of describing and understanding music in culture with a particular emphasis on the impact it has on those who participate. For instance, perspective 1 uses the term community music as a descriptor for a musical identity beholden to a particular group of people[...]. Perspective 2, community music as “communal music making,” is closely aligned to the first perspective but has its emphasis in a different place. Whereas perspective 1 identifies and labels a type of music, perspective 2 describes being part of, or exposed to, that music... [...] (Higgins 2012: 3-4). En l'original, traducció de l'autora.

interpretació que allunya el fet de la transmissió d'una música rellevant per a la comunitat de les perspectives amb una focalització més institucional. Per contra, la *CM* neix a partir d'un apropament a allò que la comunitat ha considerat digne de seguir reproduint com a "música comunitària".

La reflexió dintre del marc conceptual de la *CM* també permet establir paral·lelismes amb la pràctica de músiques de tradició oral, però que ara són "descontextualitzades" de la funció que tenien abans. Hem vist com Higgins (*op. cit.*) remarca que dues perspectives de la *CM* "apunten cap a una expressió, a través de la música, de les identitats locals d'una comunitat, les tradicions, les aspiracions i les interaccions socials". Veiem de bell nou com la interpretació musical, per ella mateixa, és capaç de representar la identitat d'un grup. I la desaparició d'un repertori vinculat a aquest grup pot significar perdre quelcom que és identificat com a essencial i valuós: allò que abans hem definit com "lo nostro". Però, podem parlar, en el món actual, de "conservar" músiques de tradició oral? Cal preguntar-se què entenem per conservació, ja que haver de vetllar per les músiques de tradició oral no sembla casar amb allò que són i han estat aquestes músiques.

Però és precisament al voltant d'aquest terme, *conservació*, que molts de participants refermen el valor dels Goigs de Pasqua actuals, de les Caramelles i, per extensió, de moltes altres músiques de tradició oral. Molts d'ells ho fan perquè creuen, sincerament, que "conserven" una part del patrimoni que la seva ètnia considera molt valuós. Martí (1996) aclareix a "Música y etnicidad: una introducción a la problemática" alguns conceptes bàsics que explicarien aquestes idees.

Martí, precisament, subratlla la dimensió afectiva del sentiment de pertinença a una comunitat determinada i que ell engloba a sota l'etiqueta d'*etnicitat*. El concepte *etnicitat* l'hem d'entendre com la consciència de pertànyer a un grup humà determinat per una sèrie d'atributs socioculturals. Per una banda, hi ha la consciència individual de pertinença a aquest grup, per l'altra el sentiment de col·lectivitat. Però a banda de la vessant cognitiva, hi ha també una dimensió afectiva que és fonamental per a entendre el fenomen i les tendències d'acció dels individus que en formen part. Martí suggereix considerar l'*etnicitat* com un procés dinàmic que sorgeix en un moment històric concret, i que també genera una oposició o contrast entre diversos grups equiparables. Hem de distingir, també, dos àmbits d'acció que serveixen especialment per entendre com actua

la música en aquest context: l'expressiu i l'instrumental. L'expressiu és l'àmbit autoreferencial, el que permet precisament la construcció de la identitat ètnica. L'àmbit instrumental és aquell on aquesta construcció simbòlica personal juga un paper dinàmic dintre la configuració de la realitat social. L'àmbit expressiu esmentat, aquesta consciència i afecte que sentim cap al que consideram la comunitat pròpia, és allò que explica la tendència a voler “conservar” determinades manifestacions culturals. I així l'àmbit instrumental, el de l'acció, fa que es creïn també les sinèrgies culturals entre diversos grups i sectors socials. És a dir, cantar Sales referencia a cada participant dintre la seva “ètnia” o grup, però a la vegada “genera” aquest grup i el situa dintre d'un marc cultural que, simultàniament, és inclòs en àmbits més extensos.

En aquest procés cal assenyalar, de tota manera, la diferència entre els grans i petits nuclis urbans. En els primers hi ha la presència d'agents culturals del primer sector — entitats oficials: universitats, conservatoris, escoles de música, ajuntaments, conselleries i governs— i del segon sector —essencialment entitats que intervenen dins el negoci musical— que poden restar protagonisme a l'acció d'agents més modestos, els quals són els que regeixen, majoritàriament, la gestió musical a poblacions petites. En unes altres paraules: la presència d'entitats de major calada als nuclis urbans més grans fa que no es pugui detectar tan clarament la influència dels agents del tercer sector, però no vol dir que no la tinguin.

Als nuclis urbans petits és on podem observar més fàcilment elements comuns derivats de les accions dels agents del tercer sector —allò que Martí denomina àmbit instrumental. En primer lloc, desenvolupen una activitat artística al voltant dels interessos de l'agent; creen sinèrgies amb altres entitats —ajuntaments, escoles, teatres, diversos agents— i participen del fet musical des d'una perspectiva més comunitària. Poden seguir, en un moment determinat, tendències estètiques o bé necessitats concretes del grup participant; o mantenir fins i tot determinats cànons musicals. Aquest darrer aspecte és rellevant dintre l'àmbit del nostre treball, com s'ha vist al treball de camp. Mantenir determinades variants musicals o repertori concret pot ser objecte d'encesos debats.

Una de les aportacions menys visibles dels agents culturals del tercer sector és la de proveir educadors musicals dintre d'un marc d'aprenentatge no formal. Molts participants en actes musicals de cultura tradicional —no solament Salers i Quintos—

ho fan des d'una perspectiva de música accidental, sovint aquesta és la única activitat musical en la qual participen com a instrumentistes o cantants, allò que abans s'ha esmentat com a *musicking*. És en aquest moment quan les figures dels facilitadors, guies o mestres ocasionals donen viabilitat a qualsevol projecte¹⁷⁰. Aquests marcs diferents d'acció remetent a les perspectives 1 i 2—la música d'una comunitat, fer música en comunitat— que Higgins descriu (2012: 3-4) i, per tant, a les referències que pugui aportar el marc teòric de la *CM*.

Cal dir que l'acció musical d'aquests agents de natura diversa, pot ser és percebuda de manera diferent a la cultura musical transmesa mitjançant agents del primer i segon sector, que usen vies de transmissió de coneixements més institucionalitzades. Tenen, de tota manera, un paper dinamitzador essencial en la vida musical de marcs geogràfics reduïts, perquè la majoria d'ells estan involucrats en diferents accions al llarg del calendari social. Ara bé, també cal investigar si aquests agents es mouen cap a interessos concrets, a la consecució d'objectius determinats que, pot ser, no deixen de ser fites que serveixen a interessos propis i necessiten d'una contextualització social, i, per tant d'una avaluació del seu rol d'articulació democràtica.

Exemples d'aquesta articulació social de la música són les comunitats de Son Macià, s'Alqueria Blanca i Petra, que mostren diferents maneres de viure la interpretació de les Sales. Guillem (1980) i Elisabet (1971) són de la generació de Salers de son Macià que ja admeteren dones a la volta, una modificació que situen a la dècada del 1980. Ells no dubten en assenyalar —com a fonamentals per a la revifalla dels Salers macianers—les aportacions de l'Escola Municipal de Mallorquí de Manacor —que encetà la seva presència a son Macià ja llavors—, l'activitat ferma dels grups Rodamons, club d'Esplai i s'Estol des Picot; a més de la presència de dos professors de música que engrescaren molta gent a tocar la guitarra i l'acordió: Joan Servera i Consuelo Pinyol (Sureda 1987: 26). En un espai tan petit, diferents agents feien possible la pràctica musical i l'interès per aprofundir en el petit repertori que formava part de la seva herència¹⁷¹.

¹⁷⁰ Basta revisar les dades del treball de camp: en gairebé tots els indrets existeix aquesta figura de facilitador, que sovint assoleix també el rol de coordinador.

¹⁷¹ Però també admeten que aquests grups responien a dos sectors ideològicament diferenciats dins son Macià: l'ultraconservador i el més progressista. Si es llegeix atentament l'apartat relatiu a son Macià es pot entendre millor aquesta nota, car allà hi ha la informació necessària.

A s'Alqueria Blanca, una primera entitat denominada s'Heura, fou la que engegà la tornada al cant de Sales cap el 1983 recollint el testimoni d'un grup de joves del poble involucrats en tasques culturals a la població. Ells també organitzaven activitats per a infants —tallers, conta contes, teatre— i estaven interessats en la recuperació d'activitats que al llarg dels anys s'havien deixat de fer —Sales, Serenates o l'Adoració dels Reis d'Orient.

Cal esmentar també Petra, que exemplifica una manera de fer pròpia del Pla. Durant el 2016 i 2017 els Quintos han fet palesa la seva importància com a grup social. Per si no els bastava amb les feines de cada quinta, ara s'organitza un sopar multitudinari, on totes les quintades se troben per celebrar, una vegada més, la importància de pertànyer a un grup generacional que els uneix i fa que “el poble” tengui presència. Aquest costum s'ha estès a moltes localitats, que no solament celebren les activitats pròpies de cada quintada, sinó també sopars de retrobada entre antics companys.



Figura 4.1. Dinar de quintades a Petra 2017, que abraçà diferents generacions. Font: *Diario de Mallorca* (Tortella, n.d.).

L'antropòleg Josep Martí a "Música y etnicidad. Una introducción a la problemática" (1996) assenyala que, dintre de tots els aspectes que s'han de valorar per a entendre què mou als individus d'un grup determinat a la participació en esdeveniments —en aquest cas musicals— que generen sentiment de pertinença a una comunitat, cal destacar els de *consciència*, *procés* i *contrast*. Consciència com a nexa d'identitat entre producció sonora i grup ètnic; procés perquè una música no és ètnica o tradicional d'un grup en sí mateix, sinó que *esdevé*, és *generada* com a pròpia del grup; contrast perquè l'element diferenciador o la necessitat de comptar amb determinats elements diacrítics és fonamental per entendre aquest procés —el grup considera que la seva música és *diferent* a la d'una altre, conté elements únics que esdevenen simbòlics per a *aquell* grup ètnic. En definitiva, cal encarar l'estudi del fet musical, com a expressió del context cultural que la produeix i com a factor fonamental en la construcció d'identitats culturals, tal com assenyala Martí a "La idea de 'relavancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical" (1995).

Els Quintos i Salers actuals s'intueixen a ells mateixos com a elements definidors del patrimoni cultural. La música feta en comunitat i que és sentida com a pròpia d'aquesta comunitat té una força simbòlica que poques altres activitats humanes concentren en cinc minuts d'interpretació.

4.3. Cantar i passejar: les músiques de ronda

Els grups que fan música, de tota manera, es reuneixen bàsicament per aquest motiu: fer música. La seva possible relació amb una articulació del patrimoni cultural sobrevé posteriorment, dintre d'un marc acadèmic que queda lluny de les trobades per afinar, aprendre els acords i cantar. És a dir: el primer motiu per a les trobades de Salers i Quintos és fer música plegats. I el més important: hi ha d'haver elements engrescadors, que facin desitjable la interpretació col·lectiva. Aquest apartat exposarà la motivació dels Salers i Quintos més connectada amb les activitats recreatives: cantar i passejar.

En els capítols anteriors s'ha documentat una forma d'agrupació musical i social que ha travessat segles i territoris com a Caramellers, Auroros, Salers i Quintos. Hem vist que el cant inicialment sorgeix unit al repertori paralitúrgic i és reproduït avui dia, encara que és prou evident que no és la funció religiosa el fet que l'ha mantingut present.

Una possible hipòtesi és que la religió no hagi desaparegut; ni que la societat pugui ser considerada no religiosa —o menys religiosa que antany. Noves maneres d'expressió religiosa lligades a la música comencen a estudiar-se dintre dels entorns acadèmics (Lynch 2006), com s'esmentava a la Introducció. Podem afirmar, de tota manera i a partir per les dades extretes de la recerca, que cap dels participants en el cant de Sales i Panades considera que està actuant dintre d'un marc paralitúrgic. En la majoria dels casos, únicament alguns dels actors estan en contacte amb el rector o parròquia corresponent per una qüestió organitzativa i només alguns d'ells —com s'ha vist abans— canten els Goigs encara dins l'església i per tant actuen dintre del marc de l'Ofici solemne de Pasqua.

Molts dels participants i informants entrevistats admetien que un dels aspectes més engrescadors és el fet de ser una música itinerant. El grup Torrat i Bullit, a Lluçmajor, inicià la recuperació del cant de Panades a partir d'una experiència prèvia: cantar el vespre de les Verges. Un dels membres, Tomeu, relata que feia feina a una casa de joves i ell els engrescà per anar a cantar; després consideraren afegir el cant de Panades, que també presentava la característica de ser un cant de ronda:

Sortírem perquè trobàrem això, ens pegà la cuolla... Realment ha esdevingut una associació, bé, no té el format d'associació: quedam, però ens veiem un parell de pics a l'any, assagem si en tenim ganes, sinó no, però religiosament el dia de Pasqua anem a cantar Panades, i també el dia de les Verges. Lo de les Verges ho hem adaptat molt, no esperam fins a les dotze, ho feim de les vuit a les deu o les onze... (Tomeu, 1975)

Tomeu esmenta, doncs, com els punts de trobada anuals són al voltant de dos esdeveniments que comparteixen les característiques de música itinerant: les serenates per la festivitat de les Verges i el cant de Panades el dia de Pasqua. El mateix camí que han seguit també els Salers de Felanitx. Així, Andreu (1959) recorda com tornaren a cantar Sales perquè havien sortit primerament el dia de les Verges:

Noltros no ho férem per recuperar res en concret, formàvem part del grup de jovenells que tocaven amb el grup s'Estol des Gericó. Vàrem organitzar una sortida de serenates pel dia de les Verges, i ens ho vàrem passar tan bé que, un parell de mesos després, pensàrem que era una bona idea recuperar les Sales, on també es recorria tot el poble.

Andreu diu clarament “on també es recorria tot el poble”, assenyalant que la cosa divertida, aquí, era fer la ronda. En el cas dels Quintos del Pla de Mallorca i del Nord, s’ha d’assenyalar que molts han perdut el cant, però no han perdut la ronda, acte que realitzen acompanyats de percussió improvisada —Muro, Sa Pobla, Llubí. La qüestió és fer renou i bauxa, fer-se notar sonorament i poder tombar pel poble. Arribam a la quinta essència de la banda jove que passeja: fins i tot sense música.

No s’ha d’oblidar la llarga història d’allò que coneixem com a músiques de ronda i serenates, un gènere que no ha desaparegut mai del tot¹⁷². Malgrat haver mudat de context i perviscut en entorns socials diversos, les cançons de serenata han arrelat i participen d’un ritual de festeig poc habitual avui dia, però bonic sobretot perquè permet fer volta pel poble amb aquestes excuses musicals. Aquesta activitat de fer música passejant és comú a bona part del mediterrani. Ferrer Senabre (2011: 252) se refereix a la ronda com una cercavila que es realitza habitualment per la nit, arribant als domicilis de les persones a les quals va destinat el cant —amb acompanyament instrumental o no—, i que es caracteritza per esdevenir “una de les formes de lleure més reputades entre la població i, com a estructura d’acte, es trobava repartida durant tot l’any, en festes de caràcter religiós o profà, amb una data fixa o variable, com ara les rondes relacionades amb l’Aurora, les dels Quintos, les *albaes* o el cant d’estil”. Les músiques de ronda, per tant, no estaven cenyides exclusivament a un repertori tancat, sinó que el repertori era diferent segons l’època de l’any i la finalitat de la convocatòria.

Podem trobar també l’acurada referència a les músiques de ronda existents al territori espanyol que fa Crivillé a *Historia de la música española. El folklore musical VII* (1988: 149-165), en una secció que anomena “Canciones de ronda, canciones amatorias y rondas de quintos”: “Las canciones de ronda constituyen el grupo de repertorio colectivo más numeroso y rico en temas y documentos.” (Crivillé 1988: 149). És rellevant com, en el mateix apartat, constata bona part de les aportacions que hem anat veient als capítols anteriors:

[...] Referente a la música instrumental vinculada con dichas celebraciones litúrgicas (de Semana Santa) cabe señalar que precisamente, y para la obtención de un más estricto

¹⁷² Alguns autors relacionen aquest format amb els trobadors i joglars, donat que presenten formes poètiques com les albaes i pastorel·les. Amb l’aparició de les universitats a Espanya, ja al segle XIII van començar grups d’estudiants pobres, les anomenades *tunas* (Gumennaia 2014). Els estudiants que hi pertanyien eran anomenats *tunantes*, i solien dur una vida bastant lliure, posteriorment conformaren petites orquestres i les cançons que interpretaven eren conegudes com “estudiantinas”.

respeto, gravita sobre determinados sonadores la prohibición de ser ejecutados durante este período litúrgico. Tales interdicciones afectan a los instrumentos melódicos y armónicos de preferencia suplantándoles las *carracas*, *carracones*, *mazos*, *palatroques* y *tambores*, artífices estos últimos de las célebres tamboradas. Asimismo, las trompas y clarines, las cornetas y tambores son habitualmente utilizados para acompañar los pasos procesionales del Viernes Santo o anunciar, las primeras, la proximidad de los días Santos, cual ocurre en plena Mancha albaceteña, en la localidad de Chinchilla. El Domingo de Pascua, día de alegría y regocijo por la Resurrección del Señor, los *Ramos*, las *Pascuas*, los cantos de *Ses Panades* en Mallorca, les *Caramelles* en Cataluña irrumpen en el aire como expresión de júbilo colectivo, como una afirmación de fe y simbolismo de que los días de privaciones y abstinencias ya se han dejado atrás (Crivillé 1988: 158).

Fa referència, després, a las Marzas y Mayos (*op. cit.* 160-165), que també són repertori de ronda. Veiem, així, que el repertori musical per a voltar el poble va des de les motivacions més religioses a les més primaverals. Un altre autor que se refereix a les colles itinerants pels carrers és Ayats, que descriu colles satíriques o humorístiques que, cantaven en diferents trobades informals, tavernes, carrers:

Malgrat que la premsa osonenca dels segle XIX recull contínuament les cantades o serenates nocturnes, també és veritat que en censura les que tenen un caràcter obscè o vulgar. En els bans d'alguns ajuntaments, com el de Torrelló, hi trobem aquesta creixent censura del poder establert envers les cantades nocturnes i les expansions sonores pels carrers i gairebé sempre fent-ne una relació amb les tavernes (Ayats 2008: 74).

El mateix Ayats, en pàgines posteriors, explica el lligam entre les antigues confraries religioses i les societats corals com els cors Clavé. I apunta que sempre s'han cercat els precedents dels cors Clavé només en sectors laics i de lleure, des dels cants masculins a la taverna fins a les rondes dels joves per Caramelles, Carnestoltes i per altres festes de carrer i de gresca. Subratlla, doncs, la vinculació clara dels cors amb l'espai d'oci i festiu; però també la discriminació categòrica que els estudiosos de la música han fet del cant masculí a les confraries religioses: “no s'ha adonat de les coincidències funcionals entre les confraries religioses i les societats corals”, que es manifestà en una rivalitat profunda perquè s'estaven disputant precisament l'espai de sociabilitat i de referència simbòlica masculina (Ayats 2008: 83).

Juntament amb les ganes de diversió l'altre motor significatiu —amb una importància fins i tot major que la qualitat musical— era l'exhibició pública dels homes en el temps de lleure. Tornant al testimoni d'un dels membres de Torrat i Bullit, ell explica quina és la seva autèntica motivació, i era aprofitar la festa de les Verges com a motiu per a iniciar la ronda del poble i les Serenates. Parlar avui de la tradició de les Verges com a festivitat per a noies fadrines està fora de context, la virginitat no té la mateixa

consideració social que temps enrere. En aquest sentit és difícil resistir-a reproduir un comentari de Torrat i Bullit al bloc¹⁷³ de *Madò Llucia* (2017):

Sobretot és interessant pensar que no només és recuperar unes cançons, sinó recuperar una tradició completa, amb el sentit que tenia, no és tasca senzilla. Sense anar més enfora el cas d'anar a cantar Verges (deixant de banda si a qui cantam fa festa o no...) no és simplement recuperar aquestes cançons que se cantava el dia de les Verges, és recuperar una part de la festa i adoptar el sentit que tenia a un d'ara (en aquest cas intentar que les al·lotes deixessin de fer festa el més aviat possible), amb les cançons tradicionals, incloent modificacions (com anar demanar panades al restaurant xinès) i potser amb alguna cançó nova (com el "Voy fuerte d'Ossifar") [...]

El comentari incideix amb aspectes analitzats aquí, com s'adapta la música a la societat en la qual és interpretada. Cantar les Verges tenia un sentit, ara el té intentar que "deixin de fer festa el més aviat possible" —les que queden verges al poble, s'entén. No és un comentari en clau masculista, sinó precisament Tomeu incidia en el fet de l'alliberament sexual de la dona: com ara no s'han de sotmetre a l'estigma moral i ètic d'arribar verges al matrimoni. D'alguna manera, ells plantegen una capgirada de la festa de les Verges: una ronda de festeig que és més aviat per crear contactes que per celebrar el fet de ser verge. El contingut sexual apareix sota l'adaptació a les noves formes de relació entre gèneres i afavoreix una nova conceptualització de la interpretació; no obstant això, el ritual de festeig segueix present: cal guanyar els favors de les possibles parelles. I també s'aclareix que, en el cas del cant de Panades, són capaços d'anar a demanar panades al restaurant xinès del lloc, cosa que consideren una "modificació".

A Mallorca, en l'actualitat, se tornen a cantar serenates especialment pels pobles grans i indrets on no se va perdre la tradició de cantar el vespre del dia de les Verges. A l'OCPC hi apareixen cançons de festeig que poden enquadrar-se dintre d'aquest repertori, però on hi ha referències clares és en el *Cançoner Popular de Mallorca* del Pare Ginard, que recull un bon grapat de cançons classificades com a *Festeig*, amb la subcategoria de *Serenades*.

Bon vespre, portal ditxós!
Que mos voleu dar entrada?
Que som una tracalada
i venim a veure-vós *Mana*
(Ginard 1979, I, pàg. 212, 3620).

Es Sol i ses caramelles

¹⁷³*El bloc de Mado Llucia*, "Torrat i Bullit", 14-IX-2014. <<https://madollucia.wordpress.com/2014/09/08/torrat-i-bullit/>> [accés 27-IV-2018].

i un estelet arrendit
vos donen la bona nit
per un jove de Son Quelles. *Al*
(Ginard 1979, I, pàg. 213, núm 3641)

Em feis estar a sa serena
perquè trobeu que so ho val
voldria veure es portal
paredat de grums de sal
i es fonaments tots d'arena! *Mana*
(Ginard 1979, I, pàg. 212, núm. 3634)

Són exemples de cançons que ocupen varies pàgines del cançoner, en concret des de les pàgines 21 a 216 del Volum I. Un bon grapat de cançons que mostren la vitalitat que tingué una música destinada específicament al ritual de festeig.

Per una altra banda, la gastronomia associada a aquesta festivitat de les Verges, els bunyols, malgrat sembli d'entrada "autòcton", és un menjar estès dintre de l'àrea mediterrània i la península:

Els bunyols, que també es mengen molt per Quaresma, són un plat molt característic de la gastronomia mediterrània: al Marroc són anomenats "sfeudj", a Algèria i Túrquia se'ls denomina "lokma", a Grècia són coneguts com "lukumades" i a Egipte se'ls coneix com a "lokume" (Azagra 2010)



Figura 4.2. "Serenatas y buñuelos en la nit de les Verges". Font: *Ultima Hora* (Azagra 2010).

En resum, les músiques de ronda són compartides per àrees mediterrànies i de la península ibèrica. En la majoria de casos són denominades així, *músiques de ronda*. Les

dimensions de música itinerant, pública, visible i compartida s'han de tenir en compte per a valorar la transmissió de músiques de tradició oral: el fet de trobar un espai de *performance* que permet la visibilitat dintre de la comunitat, siguin quins siguin els motius inicials per a executar aquesta interpretació pública. Tenir aquesta visibilitat dintre d'un espai físic concret ofereix la possibilitat d'actualitzar el ritual, d'adaptar-lo i fer-lo significatiu en una societat canviant, una societat que no és la mateixa que inicià i propicià la mateixa música anys enrere.

És en aquests nous contextos on sobreviuran les músiques que assoleixin una nova funció, un nou ús. Seguiran així presents com a músiques de tradició oral, o bé com a sons "museïtzats". Canvi, no desaparició; en un escenari global que s'estén cap a la incorporació de músiques que pertanyen a la cultura audiovisual —d'aquí la referència anterior de Tomeu a "Voy fuerte" d'Ossifar, un grup de música autòcton que "recicla" la música pròpia de l'illa en clau d'humor — i que són rebudes dintre de marcs de festes inventades com el Muc de Sineu, que no té cap problema en usar aportacions dels Beatles i de Queen, per exemple, i que analitzarem posteriorment en detall.

No és únicament el sentiment d'enyorança o bé el respecte cap a una història pròpia i comuna allò que fa perviure algunes músiques de tradició oral. Més aviat, és també la funció que respon a la necessitat de gaudi, al plaer de fer música compartida, a fer allò que veritablement és divertit: cantar i passejar alhora, la música com a generadora d'espai d'intercanvi social. Però sense deixar de costat dos factors: el sentiment de nostàlgia i la consciència de pertànyer a un mateix espai geogràfic i de referència cultural.

4.4. “*Sa meva és sa bona!*”. El prestigi de la memòria oral

El sentiment de nostàlgia per quelcom perdut o bé per un passat mitificat és un aspecte que apareix sota diferents manifestacions en les investigacions que recorren a la memòria oral. Qualsevol investigador que hagi treballat en aquest camp sap que, arribat un punt, s’ha de qüestionar alguns postulats metodològics. Per una banda, tot allò que envolta a l’informant que “recorda”; per l’altra, quins són els processos amb els quals l’investigador filtra aquesta memòria en darrer terme. Els interrogants sorgeixen al voltant dels factors que articulen la memòria d’una època determinada, les circumstàncies personals i socials, així com altres elements aleatoris dels informants entre els quals cal valorar si són conscients de possibles amnèsies o revaloracions que han de ser analitzats des de l’àmbit de la recerca acadèmica. Cadascun d’ells, dels comunicants, té una motivació per recordar, un marc biogràfic i una esfera d’acció que condiciona també les seves valoracions. Tots aquests elements són estructuradors del record, i circumstàncies que cal estudiar detingudament per tal de sopesar les seves aportacions. Consideracions que, al cap i a la fi, serveixen per matisar i enriquir el bagatge d’idees aportat per tots els informants a més d’ajudar a l’investigador a enquadrar la informació rebuda.

Si és difícil la recollida de dades en el cas d’esdeveniments històrics que solament poden ser recolzats per la memòria oral —és el cas de molts aspectes de la Guerra Civil espanyola—, tampoc no és senzill quan es tracta de cançons, ja que moltes d’elles sovint presenten variants de melodia i lletra que s’han d’esgranar. Aquí el record conté elements estètics i emocionals, perquè, al capdavall, en el fet de recordar hi ha una part de *performance* o interpretació individual. En aquest sentit, els actes mnemònics presenten un paral·lelisme clar amb les històries narratives de tradició oral, els contes o bé les rondalles. Sabem que una rondalla contada per un individu no serà mai la mateixa història explicada per una altra persona, malgrat que l’argument sigui el mateix. La capacitat d’interpretar, de fer viva la història o la cançó fan que l’investigador s’hagi de plantejar el *background* que acompanya a cada informant. En la recol·lecció de cançons i músiques, a banda de les lletres, s’hi afegeix el control de paràmetres d’execució com la melodia i el ritme, la capacitat d’ornamentar —tant vocal com instrumentalment— i el gust en la interpretació musical.

Donam importància a la memòria oral, avui dia, sobretot a aquells indrets on se sap que els documents han silenciado bona part d'unes veus —d'unes veritats— que coneixen detalls no contats als documents escrits i publicats. La reivindicació de la memòria oral, a l'estat espanyol, és especialment significativa perquè permet recollir dades de situacions límit, com ara el cas dels enterrats a les fosses comunes de la Guerra Civil. En un altre nivell, bona part de l'anomenat patrimoni immaterial del poble es mou per canals que, tanmateix, remetent a la recollida de dades des de la memòria oral.

Un dels primers entrebancs el presenta la pròpia perspectiva de l'investigador, que parteix d'uns determinats interessos, i per tant el resultat de la seva investigació sempre relaciona les troballes amb un context de recollida i difusió que encaixa en el seu treball. Les aportacions de testimonis orals permeten, per una altra banda, aprofundir en el món de les relacions socials —en àmbits formals i informals— i en l'estructura de les relacions entre individu i societat. Tot plegat atorga un valor humanista als relats, ja que es dona veu als que d'alguna manera podrien —o han estat, de fet, relegats del relat històric oficial. La recuperació de la memòria oral dona un valor humà i directe a la recollida de dades diferent al de la perspectiva exclusivament quantitativa o mecanicista, aportant riquesa i significació.

Investigadors com Fenellosa i Moncusí (2009) han posat de relleu els avantatges i desavantatges del treball amb informants. Esmenten com a principals entrebancs la dificultat per a completar les històries iniciades, el control de la veracitat, la impaciència de l'investigador; la representativitat d'una història individual —que a vegades queda amagada per la possibilitat d'aconseguir una “bona història”—, o la manca de confiança de l'informant vers l'investigador —o a l'inrevés. També la “idealització” del relat, important en sí mateix però que finalment ha de ser enquadrat i interpretat, la qualitat de l'escolta i interpretació per part de l'investigador, les tensions entre memòria individual i col·lectiva i l'èmfasi, silenci o oblit sobre determinats aspectes. Pel que fa als aspectes positius de les investigacions actuals en memòria oral, cal destacar que l'ús de noves tecnologies afavoreix la difusió i l'accés a un públic ampli i variat, amb documents digitals contrastables. També hi ha una visibilitat automàtica i una difusió democràtica dels continguts oferts per la memòria oral.

Cal subratllar aquí un aspecte important: un dels factors que s'associen sovint a la distinció entre música “popular” i música culta és el suport de transmissió. La música

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

Però diversos estudis acadèmics s’han apropiat a la transmissió oral de la música des de perspectives diferents a l’esmentada per Reig. Emma Patterson proposa una visió de la transmissió oral de la música que no solament és present avui dia, sinó que forma part inseparable de la música en general, des d’una perspectiva històrica. Les aportacions de Patterson ens parlen d’una doble via, que cal tenir en compte. Per una banda, el prestigi de la música mitjançant les transcripcions, que pressuposen una culturització de la memòria musical. Però ella aporta la idea de que la transmissió oral és present, sofisticada, i paral·lela a l’escriptura en documents musicals (Patterson 2015: 35). En el cas de la present tesi, les transcripcions realitzades per l’OCPC aporten un material precíus que permet datar el cant de Sales i Panades des dels inicis del segle XX. Però per l’altre costat, tots els enregistraments realitzats més les aportacions dels informants actuals durant el treball de camp permeten traçar aquesta transmissió oral que travessa pràcticament un segle.

Malgrat les interpretacions que consideren la música de transmissió oral com a “primitiva” abans que fos escrita, la tradició oral pot ser considerada un mètode de transmissió sofisticat que conviu amb la transcripció escrita. Ambdós factors formen part de l’existència actual del cant de Sales i Panades, que no han deixat mai d’estar connectats amb una transmissió oral que lliga música, llengua i cultura. Patterson també fa una distinció entre *oral* i *aural transmission*. La transmissió oral és referida al que és transmès mitjançant la paraula recitada o cantada, mentre que *aural transmission* fa referència al que és escoltat; ambdues tècniques són necessàries i es troben presents en la majoria de cultures contemporànies.

Però quan treballam amb informants orals, cal analitzar la posició de cadascun d’ells, i és responsabilitat de l’investigador valorar el coneixement del qual parteixen i la natura d’aquest. Perquè no solament és important la informació que transmeten —*oral transmission*—, sinó també la visió des de la qual transmeten aquesta informació. I, també, com és escoltada i rebuda —*aural transmission*.

Així, durant el treball de camp sobre el cant dels Salers i Quintos a Mallorca s'han pogut analitzar les aportacions de diversos informants que han mostrat com es relacionen ells mateixos amb l'herència oral que han rebut —com ells tradueixen el que han escoltat i rebut, la seva *aural transmission* personal— i com des d'aquesta, emeten un missatge que és finalment el que nosaltres rebem —*oral transmission*. Al bell mig d'aquest procés, hi ha el seu filtratge personal que no és mai considerat per ells mateixos com una visió subjectiva, sinó que és un relat que, segons ells, s'ajusta totalment a la veritat, a la realitat. Per a tots ells, la seva aportació partia de la convicció que “allò” que contaven era la versió autèntica, en el sentit de directa i original, cosa que intentam resumir en la frase “sa meva és sa bona”. És a dir, la “meva versió” és la que compta, “la bona”, la “vertadera”, i encara que ells no s'hi referien de manera directa, sempre hi havia aquesta mena de *model* de transmissió amb una aura de guardians de la tradició.

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

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

modelada pels seus intèrprets, però és aquesta versió del passat la que esdevé finalment part de la memòria col·lectiva¹⁷⁴.

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

Sebastià (1981) està involucrat en moltes mostres de cultura popular. Respon, certament, al perfil d’agent cultural local, compromès amb moltes causes en les quals participa de manera desinteressada. Ell ocupa, des d’aquest activisme, una posició d’interlocutor cultural, que organitza esdeveniments però també publica treballs sobre temàtiques relacionades amb les seves investigacions personals sobre cultura popular¹⁷⁵. Quan parla de les diferents variants de la tonada de Sales cantada per diferents intèrprets locals, i que ell ha recollit, afirma:

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

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

Sebastià introdueix el concepte de *contaminació*¹⁷⁶, que utilitza per a expressar la seva opinió respecte la unificació de versions d’unes tonades. Afirmar, com hem vist, que hi

¹⁷⁴ Stories about the past are rarely heard first-hand. They are most often passed down and, in the process, undergo a series of refinements: corrections are made and new errors introduced, facts are forgotten and elaborations added, inconvenient details are erased and rough edges smoothed off. The gaps left by memory and documentation (which by their nature can never be complete) are filled in by educated guesses, assumptions, and imaginative leaps. The "history" that results is highly selective —at best a partial truth— and continues to be molded by their interpreters, but it is this version of the past that the becomes part of the collective memory” (Hill i Bithell 2014:13).

¹⁷⁵ Sebastià és l’autor de “Un any rodó”, un petit llibre, editat per l’Ajuntament de Felanitx que ha tingut molt èxit al municipi, on ell ha nascut. Allà fa un recorregut per les festes i tradicions de tot l’any. No es citen ni informants, ni documents, ni bibliografia; solament els seus textos sobre les tradicions (Guingaia 2017).

¹⁷⁶ El terme és usat també per Hill i Bithell a “An Introduction to Music Revival” (2014: 6): “[...] led many folklorists, ethnomusicologists, and collectors to seek out and prioritize musical items that they viewed as culturally “pure” and old, avoiding those “contaminated” by the influence of foreign, urban, or modern culture.”

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

Amb els Revetllers¹⁷⁷ posarem amb marxa lo des sonadors de pagès [...] A Inca, la capital del Raiguer, està molt bé això de la mostra de folklore, però quin sentit té? Si hi ha gent com en Tomàs o na Margalida¹⁷⁸ que t’ho reconeixen com a propi... Això no té preu. Diven, “Oh, això quan jo era jove...” [...] La nostra feina sempre ha estat recollir testimonis de persones majors, ara quasi tots han fet es bolic...

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

Aquí s’entreveuen les idees que Sebastià intenta transmetre realment: la de que ells han fet treball amb testimonis orals que permeten tenir una herència única, perquè precisament l’han rebuda de veu a veu, el prestigi d’haver recollit una tradició oral directament fa que, automàticament, aquests recol·lectors gaudeixin d’un tresor únic, “pur” —com abans deia ell mateix. En tot cas, no és conscient de la mirada *èmic*, de les valoracions que es fan des d’una determinada posició, i també classifica *a priori* les variants recollides a diferents indrets amb petits canvis com a “autèntiques”, senzillament pel fet d’haver-les recollides de la memòria oral. És a dir, valora els seus informants com a posseïdors d’un tresor immaterial i suspès dintre del temps, dels quals n’ha recollit variants diverses; qüestiona també els grups que han creat altres variants estàndard —tot i que, en cap cas, qüestiona el seu propi paper com a recol·lector-intèrpret-emissor que selecciona el material recollit. Ferrer Senabre (2011: 95) defineix aquesta dinàmica del folklorisme que encara té una forta presència a la societat:

¹⁷⁷ El grup de música tradicional en el qual ell participa.

¹⁷⁸ Es refereix a Margalida Fullana (1935) i Tomàs Nicolau (1935).

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

Sebastià és aquí un informant-intèrpret, que ha rebut cançons des de la memòria oral pagesa, i és ell el que classifica el material atenent a allò que ell qualifica com “puresa” i “autenticitat”. És aquesta qualitat de receptor de la memòria pagesa el que li proporciona autoritat. Els informants descrits aquí no tenen coneixements musicals per a fer transcripcions, i aquest és un dels motius pels quals s'atrinxeren darrere el contacte amb els portadors de la saviesa popular, erigint-se així com a “guardians de la tradició”, i Sebastià mateix admet aquesta manca de formació musical que, sospitam, no considera del tot negativa

En aquest sentit, un dels aspectes que més ha preocupat —i fascinat!— a bona part dels estudiosos de la música de tradició oral han estat el rastre dels canvis melòdics i literaris de les diferents variants recollides d'una mateixa cançó. Hi ha estudis comparatius sobre una mateixa melodia, podem citar l'exemple de l'estudi de Francesc Vicens sobre la Sibil·la mallorquina (Vicens 2012). Tanmateix, hom sap que és pràcticament impossible documentar totes les variants que existeixen d'una mateixa cançó en el camp de la tradició oral, perquè veritablement cada moment és únic, i l'intèrpret canta, o cantava, en una interacció entre ell mateix i el públic —o fins i tot sense públic.

El fenomen ha enlluernat als investigadors des d'un bon inici. Baltasar Samper es va prendre la molèstia de transcriure fins a tres variants diferents de la cançó de Panades cantada per Mateu Isern a Alaró, preocupant-se per anotar petits detalls de canvi de ritme i melodia associats també a la lletra. Les motivacions que van portar a Samper a la consideració que era important deixar constància dels petits canvis efectuats per un mateix cantaire, per documentant-ne la riquesa del cant, no les sabrem mai.

F 12-14-a

Ses Panades

$\text{♩} = 90$

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

(1) = nota lleugerament allargada.

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

Figura 4.3. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant a. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

F 12-14-b

Ses Panades

$\text{♩} = 80$

Sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-vo-rí-da, sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-vo-rí-da, que si no l'heu be-ne-i-da, nol-tros me-nam s'es-co-là, nol-tros me-nam s'es-co-là, sa pa-na-da m'heu de dar.

(1) - = nota lleugerament allargada.

Miquel Isern(a) Garrut.

Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

Figura 4.4. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant b. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

E 12-14-e

Ses Panades

$\text{♩} = 80$

Si deis que no heu fet pa-na-des, ni
cres-pels ni ro-bi-ols, si
deis que no heu fet pa-na-des, ni
cres-pels, ni ro-bi-ols, do-
man-mos un pa-rei d'ous, mol-
tros fa-rem ses buni-ta-des mol-
tros fa-rem ses buni-ta-des, si
deis que no heu fet pa-na-des.

(1) = nota lleugerament allargada

Miquel Isern (a) Garrut.
Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

Figura 4.5. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant c. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

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

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

En tot cas, els informants de la tradició, avui, poden interactuar amb l'investigador però també intervenir des de diferents marcs: en els contextos d'informació oral directa —entrevistes—, però també a les manifestacions a les xarxes socials i les reflexions publicades en mitjans de comunicació —premsa, ràdio i televisió.

Actualment les xarxes socials són els espais on l'expressió d'opinions sembla més fàcil i fluïda en àmbit públic. Més encara, permet recuperar les valoracions i recollir un ampli espectre de posicionaments sobre un tema concret. El cant de Sales, ha estat objecte de diversos intents de reviscolada a la ciutat de Manacor. Al 2017 un grup format sobretot per socis de l'Associació d'Amics de l'Escola de Mallorca —EMM— i Sa Torre tornaren a sortir després de molt temps a cantar Sales el matí de Pasqua. Basaren la seva interpretació en un testimoni escrit, la transcripció de la cançó de Panades que Baltasar Samper recollir del taller de brodadores de Manacor, una de les melodies que transcriu en terceres paral·leles.

Doncs a partir d'aquesta recuperació, a les xarxes socials, en concret al *Facebook* d'una coneguda glosadora —Antònia *Pipiu*—, aparegué el següent missatge que ella mateixa va escriure després de sentir les Sales "recuperades" a Manacor:¹⁷⁹:

¹⁷⁹ Volem agrair a Antònia Nicolau Adrover la gentilesa de deixar-nos publicar aquest missatge de *Facebook*.

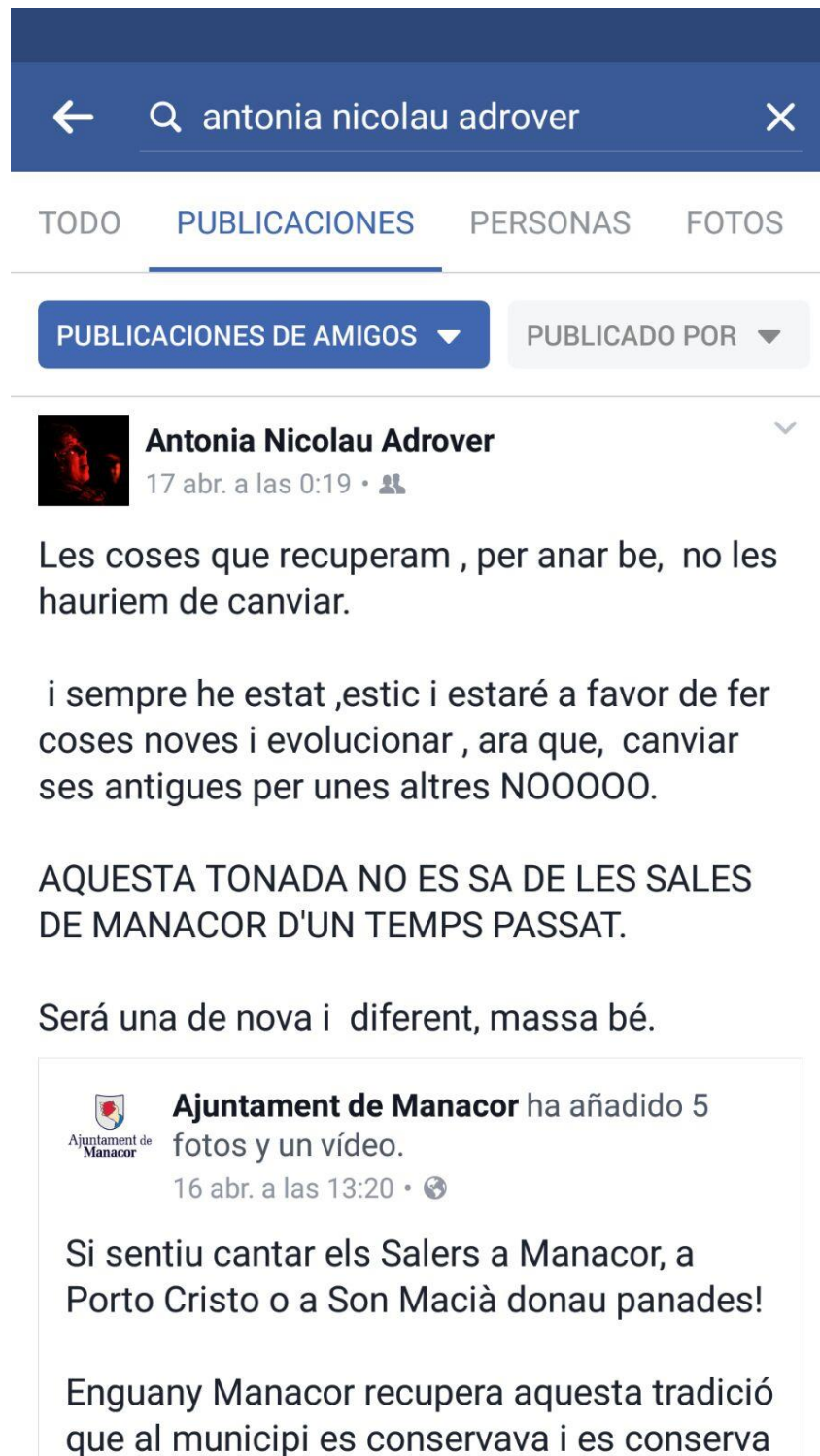


Figura 4.6. Fotografia d'una entrada a Facebook, 17 abril 2017. Font: elaboració pròpia.

Les frases “canviar ses antigues per unes altres?” i “aquesta tonada no és sa de les sales de Manacor d'un temps passat” són afirmacions rotundes al voltant del concepte d'autenticitat atribuït a determinades tonades. D'aquí es pot deduir que la que es va cantar no és considerada la més “original”. La pregunta seria quina és la tonada d'un

temps passat i com ho podem saber. En el cas de la recuperació de Manacor, un grup de persones es preocupà de cercar la tonada més antiga datada per un recol·lector amb molta experiència musical, Baltasar Samper, per tal d'interpretar-la després de gairebé vuitanta anys. El missatge de *Facebook* permet pressuposar que la persona que escriu posseeix una altra versió que considera més “autèntica” que la recollida per Samper. Creu, per tant, que la tonada “antiga” serà substituïda per “unes altres” que considera menys vàlides.

I ha estat “substituïda”, exactament, per la recollida per Baltasar Samper. La tonada que és reivindicada per Antònia com a autèntica, a *Facebook*, ho és només per un sol motiu: Antònia la coneix de cantar-la, o d'haver-la sentida cantar quan era petita, i de manera automàtica, la considera com a “autèntica”. D'aquest testimoni, llavors, ens interessa valorar la postura d'“especialista” des de la qual ella emet el judici —car és una persona lligada a la cultura i expressió oral—, que genera que molta gent atorgui credibilitat a la seva opinió. Des de l'amor profund per una cultura, Antònia (1964) contà després com son pare — nascut a Son Mesquida, un llogaret del terme de Felanitx— li cantava les Sales, les que ella reconeix com a “autèntiques”. Fins a quin punt les Sales que coneix de son pare són les de Manacor o les de son Mesquida es pot discutir¹⁸⁰. Però allò que no es pot discutir és el lligam emocional amb l'herència oral de son pare. És aquesta vessant des de l'emoció la que empeny a Antònia a considerar com “altres” les que no encaixen en la variant que ella coneix de son pare.

El tercer testimoni és el de Margalida Fullana, entrevistada per la revista *Cent per Cent* arran d'atorgar-li el reconeixement de mèrits de l'EMM. Margalida relata tota una vida lligada al ball i el cant de pagès, una manera d'interpretar que aprengué des de petita. Per això, sap que el patrimoni musical que posseeix ha estat fruit de la pràctica i la pertinença a una comunitat. Ella afirma a l'entrevista que “ens han volgut robar les *mateixes*”, aquest ball que hom considera propi de l'illa de Mallorca i de gran complexitat d'execució, car hi ha tocs personals i propis de cada indret que els balladors valoren molt. Margalida explica que a la primeria que ballaven hi van anar diverses

¹⁸⁰ Ella mateixa diu que són les de son Mesquida, dins el terme de Felanitx. Però el record de la tonada paterna fa que insisteixi en que la tonada “recuperada” a Manacor no és “l'autèntica”.

persones a interessar-se per com ho feien¹⁸¹. Una d'elles li va dir “Teniu un ball preciós. Aquestes mateixes, tancau-les amb pany i clau, que les vos robaran”. Ella afegeix:

I ja ho crec, que han intentat robar-les, amb solfa, i amb llibres... Ho han intentat, però no ho han aconseguit. Els únics han estat Els Revetlers, perquè en Toni ha sonat amb nosaltres i sap com ho feim” (Riera Vives 2017).

Cal entendre perquè Margalida considera que unes mateixes —una dansa—poden ser “robades”. Ho poden ser perquè alguns intentaren estudiar-les, fixar-les dins el temps i espai... I ella sap que això, tota una forma de ballar i una coreografia variable segons els balladors, no és possible. Però a més a més, expressa la idea que és una cosa que es pot robar. I què és allò que es pot robar? Per a ella, una mena d'herència preciosa, producte de l'oralitat, de la transmissió directe dels coneixements, per pràctica i ofici, no per “llibres” i “solfa”. És allò que Díaz G. Viana (2002) descriu concisament “Lo que se cantava por estas gentes campesinas, lo que no había sido escrito ni anotado y aún se transmitía oralmente, tenía que ser auténtico”. Ella valora que els únics que han aconseguit ballar i sonar bé les *mateixes* són les Revetlers, els quals han pogut rebre l'herència directa de Margalida, la qual l'havia rebuda abans de la pagesia.



Figura 4.7. “Ens han volgut robar les mateixes”. Riera Vives 5-05-2017. Font: Revista *Cent per Cent*

¹⁸¹ Anomena a Bel Cerdà i Eugeni (Eugeni Canyelles, dels grups de música tradicional Tramudança i els Sis Som).

Aquesta por a perdre quelcom valuós, a que aquesta cosa pugui ser “robada” té el seu sentit si intentam sintetitzar el valor de la memòria oral. Perquè aquesta conté elements que, finalment, els suports fixats perden d’alguna manera: la capacitat de transmetre les emocions de manera directa i la gestualitat física, manifestada pel moviment i per les inflexions de la veu. Absent en les transcripcions escrites, present en els enregistraments audiovisuals, on en certa manera perden espontaneïtat. Finalment, hi hem d’afegir la *performance*, la interpretació viva i interactiva que no pot ser substituïda per altra cosa. Margalida ha estat present a moltes mostres de folklore internacional, i ella sap que cadascú ho viu de manera diferent, però també sap que el món pagès ha desaparegut i ells són la darrera generació que posseeix aquest tipus de coneixement. No es percep a sí mateixa com a “guardiana de la tradició” sinó com una de les darreres portaveus d’aquesta forma de vida prèvia a l’entrada massiva dels mitjans de comunicació (Díaz 2002) i la profunda transformació social de Mallorca a la dècada dels seixanta.

Un exemple de les seves valoracions és el següent: ella (1935) i el seu marit Jaume (1930), a més de Sebastià (1981) valoraren les Sales enregistrades cantades per l’amo en Toni *Fai*¹⁸², una interpretació que Jaume i Margalida Fullana definiren com a l’“autèntica” de Sant Llorenç. Ells diuen: “Si l’amo en Toni les cantava així, és perquè les coneixia de Sant Llorenç”. L’amo en Toni és un dels informants de Baltasar Samper, cantant de “Ses panades” de Sant Llorenç, recollida a l’OCPC i revisada a Duran Bordoy (2015: 155). Així i tot, la variant que canta ha de ser propera a la de Manacor perquè l’amo en Toni va anar a viure a Sant Llorenç després de casar-se.

En canvi, Sebastià considera molt rellevant el detall de la seva procedència manacorina perquè, segons ell, hi ha el dubte de si cantava la cançó llorencina o la de Manacor, volent incloure un toc expert en rastrejar indrets i tonades. Puntualitza les suposades diferències entre variants separades per 6 km aproximadament —una distància que sembla aquí insalvable— i conjectura l’existència de matisos originals que no es poden documentar de cap manera.

És interessant observar les diferents percepcions dels dos grups d’informants: els més majors confien plenament en el que sentiren a partir de la seva experiència pagesa, que ubiquen dintre la més pura autenticitat. Sebastià, en canvi, es considera investigador dintre la cultura popular i magnifica aspectes com la importància de datar i ubicar de

¹⁸² *Tonades i música de Llevant*. Digitals L 1124 B28.813. LP

manera precisa la variant rebuda. Una exhaustivitat documental que és impossible contrastar.

De l'anàlisi del rol d'aquests informants i del seu relat anamnèstic, més la posició que l'investigador assumeix com a recol·lector, es poden extreure diverses conclusions al voltant de la suposada "autenticitat" dels informants orals, i així es poden establir unes categories que defineixen la manera com són validades les variants de les cançons —ja sigui pels estudiosos, pels músics o pel públic. En aquestes categories incloem també el ball, seguint la referència de Margalida a les *mateixes*, a com ella les ballava de manera única i personal, atorgant així la categoria de "variant de tradició oral" a una variant coreogràfica.

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

Així, la **variant autèntica** és la recollida directament per informants que l'han rebuda, a la vegada, per transmissió oral. Hi ha un intercanvi d'informació en temps real, en una situació de *performance* directa que recull l'oïent. És a dir, hi ha una interpretació sotmesa al moment concret en què es produeix. Aquesta és la modalitat que té més prestigi, tant entre el món de la investigació com entre els músics, aficionats i recol·lectors al voltant de la cultura popular. Quan s'ha rebut una cançó, poema o història directament de la tradició oral, aquest és un tresor viu, una gemma única. No sempre, de tota manera, es valora la plasticitat de la memòria, la posició de l'emissor i la del receptor¹⁸³. Hem de considerar també que les situacions concretes de *performance*

¹⁸³ La memòria és plàstica i sotmesa al pas del temps. Hem pogut constatar canvis de lletra, de ritme. Malgrat que aquests detalls puguin ser mínims, han de ser tinguts en compte per tots aquells que abanderan la puresa i autenticitat de les variants que han recollides directament.

no són solament el marc d'un estudi acadèmic, sinó que poden ser també un concert, recital, conferència, curs monogràfic...

Les **metavariants** són totes les variants que estan fixades en un suport permanent. Des de l'aparició dels sistemes d'enregistrament, tot un nou món s'ha obert a la transmissió de la música. Quan recuperam un document enregistrat després de molts d'anys¹⁸⁴ podem recollir detalls de la interpretació, dels instruments, de la veu; tots els detalls poden ser reconstruïts per l'oïda, analitzats i reproduïts en una nova interpretació si es vol; en aquest cas, ho denominarem **metavariants autèntiques**, car comparteixen bona part de les característiques de transmissió oral. Fins i tot fins i tot es poden produir adaptacions i canvis lleugers, de manera natural, com en les variants autèntiques. Aquestes metavariants autèntiques cobraran cada vegada més força en el futur, a mesura que els arxius sonors siguin organitzats en línia —cosa que ja es produeix ara mateix— i vagin desapareixent les generacions que han estat en contacte “directe” amb la tradició oral pagesa. Aquestes metavariants autèntiques permetran recuperar peces ja oblidades molt temps després de la seva “desaparició”.

Per una altra banda, tenim les transcripcions escrites. En el món de l'Etnomusicologia aquestes transcripcions són qüestionades molt sovint, ja que han passat per la mà d'un transcriptor que no sabem si ha respectat els trets originals, o si la mateixa grafia musical occidental li ha permès. En moltes ocasions el ritme irregular, a vegades lliure, de l'interpret era “quadrat” pel transcriptor, i així s'han transcrit autèntics desgavells quan hem descobert gràcies a enregistraments posteriors. Jordi Reig resumeix els problemes i les postures actuals pel que fa a les transcripcions de material tradicional, unes transcripcions que modernament han estat desplaçades pels enregistraments:

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

¹⁸⁴ Ha estat el cas, per exemple, del Deixem lo dol recuperat de la Library of Congress dels EUA per a aquesta tesi (“Library of Congress” 2018) de Morris; Corse, Burke; 1939.

Reig afegeix que aquest etnocentrisme no era intencionat, sinó tot el contrari, ja que estava condicionat per l'esperit del Romanticisme que encara se va infiltrar en els estudis de folklore musical fins les darreres dècades del segle XX.

Aquestes transcripcions que fixen les cançons en partitures serien les **metavariants transcrites**, aportades per un transcriptor¹⁸⁵.

Finalment comptam també amb les **variants d'autor**. Són totes les variants sorgides de la creació d'autors concrets. Els temes musicals d'arrel tradicional han estat i són encara avui una font de creació, un aspecte que documentam al capítol 2. Allà citam autors com Antoni Parera Fons, Xavier Gelabert, Josep Ros, Gabriel Oliver; autors tots ells de l'entorn mallorquí que recullen el cant de Pasqua de diverses maneres.

Al llarg d'aquesta secció hem volgut analitzar la consideració i el prestigi que encara té la memòria oral a partir de l'anàlisi de tres models d'informants i la classificació de variants musicals de manera anàloga al camp de l'Etnopoètica, i considerant les interpretacions enregistrades i les obres compostes per un autor concret com a variants de cançó. També volem remarcar la necessitat de ser acurats en la recollida de dades i revisar les informacions obtingudes, evitant “sacralitzar-les” o “fetitxitzar-les” encara que els informants puguin ocupar una posició respectada dintre el seu grup social, sinó flexibilitzar el marc d'interpretació des de l'estudi tant rigorós com obert i plural.

En aquest sentit, cal recuperar el testimoni de Tomeu (1975), membre de Torrat i Bullit de Lluçmajor. Quan recolliren unes Sales que els cantà mestre Tomeu *Rosé*, ell va dir de la seva interpretació “sonen una mica estranyes perquè ens vam equivocar d'acords... Però després ja ens agradava i decidirem seguir amb aquest arranjament”. És a dir, les mateixes persones que s'han preocupat d'investigar dins la tradició oral —ells són considerats el grup que ha “recuperat” les cançons de Panades a Lluçmajor— han hagut d'admetre que es cometien petites desviacions —errors, que en dirien els defensors més aferrissats de la “puresa”— que queden immortalitzats per sempre més. Tomeu admetia aquest fet sense problemes. El canvi d'acords, senzillament, els va acabar “agradant més”.

¹⁸⁵ En aquesta tesi no renunciem a les transcripcions fetes durant el treball de camp, part d'elles publicades a *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca* (Duran Bordoy 2015). La raó és senzilla: avui tenim més cura en el tema de la transcripció perquè comptem amb l'enregistrament, però oferir les partitures afavoreix la interpretació per grups de cantaires als quals tenir la els facilita les coses.

Tots aquests elements de recontextualització de les variants rebudes necessiten establir la seva *legitimitat*. Aquest acte de legitimització es produeix quan s’invoca l’autenticitat, cosa que els tres informants analitzats com a model en aquest capítol —Sebastià, Antònia i Margalida— fan. Autenticitat i legitimitat són dos dels factors inherents als moviments *revival*.

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

- en primer lloc, els associats a objectes físics com ara manuscrits, produccions efímeres com cançons i productes sonors tan en la vessant de transmissió directa com l’enregistrada.
- en segon lloc, els criteris associats a les persones de manera individual o col·lectiva; en aquest cas cal tenir en compte l’etnicitat que sovint està lligada als moviments nacionalistes.
- en tercer lloc, els criteris que fan referència als processos de transmissió, que inclouen també la creació i recepció: un dels punts més discutits i que hem tractat en aquest apartat amb diferents exemples.
- en quart lloc, la fidelitat versus la creativitat, la recreació del material oral des d’una perspectiva que enfronta purisme amb sincretisme.

4.5. No hi ha temps que no torni: el *music revival*

En el camp de l'Antropologia, Anthony Wallace va proposar una teoria d'interpretació dels moviments de revitalització, dels quals el moviment de *music revival* en forma part. Des de l'òptica dels paradigmes estructuralistes i funcionalistes Wallace apuntà que aquests moviments de revitalització són la resposta a l'estrès d'un sistema cultural per trobar els canvis i reajustaments necessaris (Wallace 1956; Hill and Bithell 2014: 6). Aquests factors d'estrès dintre d'una comunitat poden generar una tensió social que moltes vegades no és visible, ni tampoc pot ser vehiculada de manera coherent. Dins el marc de l'Etnomusicologia, els moviments revitalitzadors són coneguts com a *music revival* a partir de les propostes de Tamara Livingston (1999).

Wallace es refereix, per tant, a les tendències “revitalitzadores” com a rèplica a situacions detectades com a crítiques per a un poble o una comunitat. L'espai definitori d'un poble és un concepte que pot contemplar-se des de perspectives diferents. Per una banda, hi ha la idea de pertinença a un grup cultural. Per una altra banda, el “poble” d'avui no està conformat, òbviament, per una sola cultura uniforme, més aviat la comunitat que avui comparteix un espai geogràfic està format per una miriada de subcultures, que aporten noves dimensions des de les vivències dels individus dintre del seu subgrup. Aquestes dimensions inclouen la mirada sobre el poble cultural d'acollida —en el cas de les diàspores—, també la percepció dels elements culturals propis des d'aquesta visió. Des d'aquest angle la moderna Etnomusicologia s'ha preocupat per estudiar aquests fenòmens de les diàspores, de la nostàlgia i l'ús del passat, la interacció entre el món de la composició contemporània i les músiques tradicionals a més de les músiques importades d'altres cultures¹⁸⁶.

Les diferents subcultures presents en un poble, però, són assimilades i articulades socialment per diversos elements cohesionadors, entre els quals hem citat els agents culturals analitzats en el capítol 3. Són especialment valuoses des de la perspectiva musical, en aquest context, les tendències del *music revival*, enteses aquí des de l'angle de recuperació de músiques de tradició oral.

¹⁸⁶ Agafam aquests focus d'interès precisament de les comunicacions presentades al British Forum for Ethnomusicology Annual Conference —*BFE*— realitzat el 2017 a Sheffield.

Les perspectives del treball de camp realitzat per a aquesta tesi exposen les forces que teixeixen un entramat cultural vinculat a una societat, però també sotmès als elements de tensió que conviuen dintre dels pobles actuals. Els garants de la presència del cant de Panades i Sales continuaren —en el seu moment— amb una tradició o bé la reprengueren després d’una interrupció. Posteriorment s’ha analitzat com la perspectiva de música de ronda, itinerant, fou un dels principals motius que mogueren a tornar a cantar la música de Pasqua. Però continuar any rere any amb la interpretació d’aquest repertori ha implicat que les motivacions inicials —el cas dels Salers de Felanitx i Lluçmajor, que passaren de les Verges a les Panades— se reconvertiren en quelcom més estable i profund a mesura que ha transcorregut el temps. Cal assenyalar que el cant de Panades i Sales amb el seu corresponent passeig musical no només ofereix una activitat de gresca i festa associada a grups de joves, sinó que ara també reuneix generacions diferents, en certes poblacions, mogudes per algunes associacions que duen ja quaranta anys cantant des de la “recuperació”¹⁸⁷. Aquesta paraula, *recuperació* és usada per molts dels informants i per bona part dels ciutadans que hi participen, i convé tenir-ho en compte per tal d’analitzar l’opinió dels actors.

En aquesta secció abordarem la perspectiva de recuperació de diversos agents culturals, els diferents camins que han seguit i com han encarat aquest procés de revitalització, i, finalment, esmentarem les festes de nova creació des de perspectives que integren elements tradicionals, en el que pot ser considerat ja com una etapa de *post-revival*. Ens apropam, així, al marc teòric del *music revival* a partir de les aportacions de Hill & Bithell (2014) que entre molts altres aspectes analitzen les motivacions que condueixen als intents de revitalització d’una música. Els autors estableixen quatre categories: la insatisfacció amb alguns aspectes de la modernitat; el reforçament de la identitat d’un grup ètnic; els factors polítics i en darrer terme les respostes a desastres naturals o humans —és el cas de les guerres.

La primera categoria esmentada, la insatisfacció amb aspectes de la vida moderna, és expressada de forma clara per alguns participants en el cant de Sales i Panades, que articulen la seva interpretació al voltant d’elements culturals —especialment musicals— que consideren, d’alguna manera, “perduts” i que ells són capaços de reviure o reprendre.

¹⁸⁷ És el cas dels Salers de Felanitx, durant el 2017 han celebrat el 40è aniversari de la seva “recuperació”.

Les Sales han estat unes músiques que, en general, eren oblidades o bé relegades a àmbits molt concrets. Hom pot pensar que els intents de recuperació són iniciatives pròpies d'agents estructurats i estables, però no sempre ha estat així. Sovint algunes aportacions puntuals i esporàdiques han intentat esdevenir una revifalla legítima. En el cas de Manacor, un concert públic —17 abril del 2004— mostrà exclusivament homes portant mocadors, estendard i els instruments musicals, malgrat que les dones hi eren presents. Una representació dels antics Salers, a càrrec del grup Així balla Manacor, van voler mostrar allò que ells entenien com una interpretació que mostrava respecte absolut per la forma i contingut de les antigues Sales. Com descrivia el cartell de la trobada: “hi haurà una demostració dels Salers, així com es feia a foravila abans de mitjan segle XX”.



Figura 4.8. Així balla Manacor canta les Sales al 2004. Les dones, presents a l'esdeveniment, no pujaren a l'escenari. Font: AP Margalida Fullana.

L'expressió “així com es feia a foravila” inclou, directament, el fet que les dones no participarien de la interpretació, exclusivament masculina. En tot cas l'esdeveniment ja presentava un canvi important, ja que va tenir lloc totalment fora de la seva ubicació original des del moment que pujaren a un escenari i utilitzaren amplificació sonora. Aquesta trobada no va estar exempta de l'enyorament com a motiu generador de l'esdeveniment. Serví per a acomiadar l'existència del grup Així balla Manacor, que duia dècades interpretant repertori vinculat a la tradició oral. L'entramat social havia perdut ja el contacte amb el calendari pagès i les Sales cantades al 2004 —i una trobada

posterior al 2013—són la prova d'un intent per reviure una música que havia perdut el seu context original.

Els organitzadors, de tota manera, volien donar un exemple fidel del que es feia abans, propiciant una trobada semblant a les de dècades enrere. No obstant això, des de l'etnomusicologia sabem que, més que exemples fidels, el passat ofereix “un infinit de mons diferents” (Butt 2002: 17) basats freqüentment en la idealització.

Perquè, aquí, els antics Salers seleccionen uns aspectes de l'antiga *performance*. És a dir, escullen allò que els convé i modifiquen allò que no: bescanvien la ronda per un escenari públic; continuen amb una separació entre sexes que sembla donar-los autenticitat; i ho emmarquen tot com una recuperació *genuïna* “tal com es feia abans”. Mostren sobretot el *music making*, el fer música compartida cara a cara i l'autenticació com a grup que mostra respecte a les tradicions. Seria un model que podríem denominar “imitació adaptada”.

Un altre model analitzat aquí és el que parteix de vincles personals i emocionals, com llaços familiars o de coneixença amb els antics Salers o Quintos que afavoreixen el fet de voler reviscolar la música de bell nou. El darrer model de recuperació seria el realitzat des de l'apropament “culte”, a partir de documents i referències escrites o bé enregistrades, investigant sobre el passat.

Un dels agents que podem usar aquí com a exemple és el d'Amics de Porto Cristo, associació de la qual sorgí la idea de tornar a cantar les Sales. Recordem que una de les actuals organitzadores, Júlia (1977) és néta de Martí, que formava part de l'esbart de músics i balladors presents allà després de la Guerra Civil. Pel que conta Júlia¹⁸⁸, és ben clar que les tonades que interpreten es varen aprendre a l'Escola de ball de bot, importada també de son Macià, i que la tonada que canta el seu padrí no li queda

¹⁸⁸ El relat de Júlia és el següent: “L'any 1995 els membres de l'escola es posaren en contacte amb l'agrupació “S'Estol des Picot”, concretament amb en Tomàs des *violí*, per aprendre d'ells la tonada dels Salers. Durant dos anys (95-96 —dates aproximades, ja que les dades que tenim no són gaire clares i la memòria d'alguns de nosaltres tampoc no acaba de ser del tot fiable—) els membres de S'Estol, els més vells i juntament amb alguns jovenets, avui membres fundadors de l'agrupació “Es Revetlers”, vengueren a Porto Cristo el diumenge de Pasqua per recórrer els carrers del poble al so de la tonada dels Salers. Alguns dels més joves de l'escola aprengueren a sonar la guitarra, el guitarró i la bandúrria, primer amb na Francisca Adrover Tirado, aleshores mestra de l'EMM, i més tard amb en Pep Alba que fou l'encarregat de transcriure a paper la partitura que encara avui conservam de la tonada dels Salers. Aquesta tradició la conservàrem uns 6-7 anys. Ens concentràvem de bon matí a la plaça de Ses Comes i d'allà arrancava la comitiva”.

clara¹⁸⁹. Però Júlia ja formava part del grup que, a la dècada del 1990, repregué les Sales a Porto Cristo. És un clar exemple d'allò expressat per Hill i Bithell (2014: 16): molts dels actors del *music revival* actual són els fills i néts dels considerats per la comunitat com “guardians de la tradició”, i ells mateixos van ser criats dintre d'aquesta tradició. De fet, Júlia, la nostra informant, ara mateix ja ha viscut dos “intents” de revitalització del cant: a la dècada dels noranta i a l'actualitat..



Figura 4.9. El padrí Martí Miquel, la néta Júlia Acosta i la guitarra d'herència familiar. Font: elaboració pròpia.

¹⁸⁹ Al vídeo i àudio del *website* que acompanya l'assaig es pot detectar —malgrat una mica d'escanyament— que s'assembla molt a la tonada que canta Tomeu de *Tortova*.

Es pot observar que els canals d'ensenyament-aprenentatge, en la majoria de casos analitzats aquí, no són els propis d'un entorn acadèmic establert, sinó que més aviat responen als *modus operandi* de la música de tradició oral: s'aprenen els acords i la melodia que se necessiten per tocar un repertori concret un dia determinat, conjuntament amb altres codis culturals. La figura del facilitador / facilitadors / mestres hi és sempre, com a una mena de coordinador musical que fa possible la gestió final de la interpretació, tal com descriu el marc teòric de la *CM* exposat anteriorment. En els indrets on no hi havia la generació d'informants directes de la tradició pagesa, s'opta per la recuperació des de documents escrits o enregistrats, com és el cas de Cas Concos i Manacor.

Un dels factors que avalen l'autenticitat de les diferents variants —com hem vist a l'apartat anterior— són els objectes físics com manuscrits, partitures etc. (Hill i Bithell, 2014: 20-21), a banda dels associats a persones o col·lectius; als processos de transmissió o a la fidelitat/ recreació de les fonts primeres. Són importants, entre molts altres aspectes, perquè certs agents revitalitzadors consideren important documentar les activitats en les quals estan treballant. En aquest model de recuperació hi cabria l'organització anomenada Lausa, amb membres que són ciutadans actius, preocupats per la cultura mallorquina però que intenta partir de la recerca dins fonts documentals sòlides. Sovint, aquests agents estan també implicats amb moltes altres activitats culturals que mostren diferents aspectes històrics d'un poble¹⁹⁰.

El *music revival* mostra la seva cara creativa, no solament en l'expansió de la creació musical, sinó també en festes que parteixen d'elements que són percebuts com a propis però que formen part a la vegada d'un procés creatiu que afecta als intents de recuperació: “Les activitats del *revival* orientades cap a la innovació i creativitat, poden ser percebudes per alguns com menys tradicionals o pures [...] La innovació, si és practicada d'acord a alguns criteris, pot ser argumentada com a tan autèntica i tradicional com les acurades rèpliques historicistes de certes peces¹⁹¹” (Hill i Bithell,

¹⁹⁰ Lausa no solament ha recuperat les Sales de Santanyí, sinó que també és present en la cura del jaciment arqueològic de Sant Jordi, l'organització de les Jornades d'Estudis Locals i l'arxiu audiovisual de Bartomeu Vidal. (“Lausa – Associació Cultural” 2018).

¹⁹¹ “Revival activities oriented more towards innovation and creativity may be perceived by some as being less traditional or pure...Innovation, if pursued according to certain criteria, may be argued to be just as traditional and authentic as faithful replications of historical pieces (Hill & Bithell, 2014: 23). De fet, aquest argument és perfectament aplicable als moviments d'interpretació historicista de la música culta.

2014: 23). Aquests criteris usats en la renovació i reedició de tradicions són elements presents també en determinats agents, com per l'exemple de l'Associació Pinyol Vermell de Campos.

Aquesta associació és molt activa pel que fa a les activitats relacionades amb la cultura mallorquina. Moltes de les seves propostes poden ser seguides a *Facebook*, són programats des de balls de figures, balls de danses tradicionals a diferents activitats amb els més petits. Aquesta associació és la protagonista de la creació del Ball dels Ossos de nova factura: una dansa de figures que passa a formar part de d'allò que alguns estudiosos denominen “tradicions inventades”. És la tendència a recrear danses i música amb un rerefons tradicional, però que no deixen de ser una mena de *performance* col·lectiva, restaurada a partir de símbols que són enquadrats immediatament dintre la cultura popular. Però és veritat que totes les “tradicions”, en un moment o l'altre, tenen un inici, un punt de partida que és sempre de “nova creació”.

Els conceptes que manegen els teòrics del *music revival* es materialitzen en les propostes realitzades per determinats grups involucrats en el cant de Panades i Sales. Recordem que el grup Torrat i Bullit ja parlava del concepte “recuperar” versus el concepte “renovació”, distingien també “reedició de cançons tradicionals” detectant clarament que s'havia perdut la funció original i formaven part, ara, d'una nova categoria —sigui quina sigui aquesta— de repertori popular.

Hill i Bithell (2014: 24) expliquen que funciona millor pensar en una tradició com a territori de la imaginació que com un estàndard d'allò que és conegut com a autenticitat. Ells defineixen l'etapa del *post-revival* quan les mudances progressives acaben generant un producte de nova factura, que gaudeix d'una existència independent. Exemples de la força renovadora que usa elements tradicionals és la festa del Muc de Sineu. Per què aquesta festa és esmentada aquí? Doncs perquè els organitzadors inicials són el grup inicial de Quintos de Sineu, que compartí ja les activitats lúdiques i recreatives l'any que els va tocar —són el grup de Quintos nascuts al voltant de 1978. Si un no sap d'on prové la festa del Muc, esperarà una mena de criatura mítica com a objecte central de la festa, encara que la criatura és de nova creació i no una figura “ancestral”. En les primeres edicions d'aquesta nova festa, els homes i les dones dinaven per separat, cosa que generà discussions sobre el tractament de gènere en una festa creada per ciutadans ja molt conscients de la igualtat entre homes i dones, i finalment aquesta part fou

readaptada. Un “Encontre” públic entre el Much i la Muca és organitzat, reproduint fidelment l’Encontre de Jesús i Maria el matí de Pasqua així com altres referències a elements religiosos: es canten uns “goigs”, hi ha una romeria al Puig del Reig, una davallada d’un àngel que pren la forma del Pato Lucas.

Nova factura pot ser, però els ingredients són sempre els mateixos: extraordinària participació jove, consum d’alcohol, separació/unió entre homes i dones —encara que sigui com una mena d’iniciació a la festa—, simbolisme al voltant de l’Encontre com a icona cultural/religiosa, referència a llegendes i mites: a rituals màgics, com és la pujada al Puig de Reig i les voltes sobre un mateix amb la boca plena d’oli —els herois havien de ser capaços de donar tres voltes al puig amb la boca plena d’oli. Camisetes i mocadors de color rosa, símbol que els identifica amb la pertinença al grup; tot s’assembla a una gran *performance* col·lectiva al voltant d’elements tradicionals reestructurats. La música escollida per acompanyar els diferents actes mostra la influència de la cultura rock i pop amb ingredients tradicionals: des dels Goigs esmentats —còpia de tots els Goigs analitzats aquí, inclosos els pasquins— a “All you need is Love” dels Beatles i “Barcelona” de Queen. El relat de Joan (1978), uns dels primers organitzadors, permet veure com una miríada d’influències són assimilades en la gestació d’una nova festa:

L’espera del pregó s’harmonitza amb música pels altaveus, pels quals sona indefectiblement «*All you need is love*» dels Beatles —sovint s’usa l’expressió *All you need is Much*. La placeta vibra. Apareix el pregoner, diu el pregó i tot seguit lo Much de Reig arriba. Actualment, va precedit del «Tabaler del Much» (inspirat en el Tabaler de la Patum) i acompanyat per una comparsa d’antics *muchs* i *muques*. El Much ha de donar el toc de sortida de la festa. Amb l’acompanyament musical del mític «Barcelona» de Freddy Mercury i Montserrat Caballé, llança una fletxa (record de la que va encendre el peveter de les Olimpíades del 92) i fa travessar la placeta a un ànec Lucas en ala delta que impactarà sobre un globus —és la interpretació que es fa de la festa de la «Baixada del Corb» celebrada per Sant Antoni a Mancor (Mallorca), l’explosió del qual clou l’acte «institucional».

L’*ENCÉRVOL*. Una plaça davant un ajuntament plena de gent que celebra una festa, a migdia, ens remet a la imatge de la plaça Consistorial de Pamplona el dia del *Chupinazo*. Per això, des de l’any 2011, se celebra un *encierro* a l’estil pamplonès passat pel filtre *mucal*. Una bèstia de peluix amb banyes de cérvol, és empesa sobre un cotxet pels carrers cèntrics del poble, entre l’ajuntament i la plaça de l’església, passant pel carrer Major. Els corredors, vestits com els dels famosos *sanfermins* i les *ikurriñas* són el contrapunt colorístic al rosa dominant de la festa, i continuaran, durant els actes del capvespre, trencant amb el blanc, vermell i verd la uniformitat.

D’aquesta festa nova creació, cal destacar la incorporació de músiques que representen dos gèneres: per una banda, la creació al voltant dels Goigs, que són inventats però

recullen fidelment la tradició gogística. Per l'altra, la incorporació de noves icones de la cultura musical, com els Beatles i Queen, que conformen uns referents sonors comuns que arriben a tota les edats.

Somatoline Cosmetic™
REDUCES STUBBORN CELLULITE IN 4 WEEKS*
anti-cellulite treatment
SOMATOLINE'S IT WORKS!

**MUCH DE REIG
ORATE PRONOBIS GATUS
PECATORIBUS**

**GOIG PER SER INTERPRETAT PER MORADORSE VILANS
DE SINEU PER SES MAGNÍFIQUES FESTES AUGUSTALS EN
HONOR E GLÒRIA DELA RURAL FERA FEROTGE, LO
MUCH DE REIG.**

**Muc is, Muc is bou bou.
Bou bou, Muc is bou bou.**

**En el puig de Reig, al cim,
hi pujam moixes i moixos
mal vestits, coixes i coixos
plens de suc i de verrim.**

**Enmig de pomada i llim,
i renou de xeremies
mos palpam perquè manies,
aquest dia, no en tenim.**

**Muc is, Muc is bou bou.
Bou bou, Muc is bou bou.**

**Alegre'stà lo cor meu
Muc i Muca amb pareo
d'ins Can Castell un kaleo,
en mobilet, és lo seu.**

**Demà's la Mare de Déu,
per això tenim cantera
amb una bona gatera
voltarem per tot Sineu.**

**Muc is, Muc is bou bou.
Bou bou, Muc is bou bou.**

**Atenció, distingit cantaire: Qui repetesqui aquest goig quatre-centes
vegades, sense alenar, té un combinat pagat a Leroy Merlin.**

Lletra: lo Cavaller del Trau
Música: Pop Ular

Figura 4.10. Goigs del Muc de Sineu. El format visual dels Goigs hi són, les referències culturals fa un mesclat de tradició, art i religió. Font: AP Joan Munar Fiol.

El passat, veiem, és mitificat per alguns grups que intenten restaurar la puresa del fet musical. Per altres, el passat és allò contínuament renovat, en una espiral creativa dinàmica que recorda la dita mallorquina: “no hi ha temps que no torn”.

4.6. Mudar es cantet: renovar la tradició

La revifalla de cants com el dels Salers i l’aparició de les festes de nova creació com la del Muc de Sineu mostren un passat cap al qual se mira, però també un futur cap el qual es guaita. Els cants no moren, muden, s’adapten i transformen; el *music revival* no tendria sentit sense aquest moviment cap endavant des de l’abans. I hem de considerar els *revivals* com a producte de processos culturals en els quals allò que es va deixar d’usar és representat novament en el present, amb la intenció de perdurar en el futur, des de l’ús de formes inextricablement unides a l’expressió cultural. Precisament per aquesta unió tan estreta entre el passat i el present el *revival* presenta canvis, *shifts*, entre diferents contextos històrics, geogràfics, socials i culturals, entre el que és individual i el que és social, entre privat i públic, entre informal i formal; i entre diferents geografies mítiques. En gairebé tots aquests aspectes, les adaptacions són essencials dintre dels processos de *revival*, i s’han d’entendre així les descontextualitzacions, la recodificació de codis socials, les transformacions metafòriques i l’èmfasi amb la producció i la participació (Ronström 2014: 44-45): allò que aquí denominarem “mudances” i que donen títol a aquest apartat, *mudar el cantet*.

Un dels aspectes del cant de Salers, Panades i Quintos a Mallorca ha estat, precisament, la seva adaptació. Hi ha hagut canvis progressius, assimilats de manera natural; entre les principals mudances, realitzades ja en els primers intents de reviscolar el cant, i que podem trobar a la dècada dels anys 70 i 80 del segle XX. Els canvis es produïren en diversos àmbits, que són explicats a continuació, i responen a una adaptació al medi: o s’ajustaven certs aspectes o estaven condemnats a desaparèixer.

Aquí cal fer una distinció entre els Salers i els Quintos del Pla de Mallorca. En línies generals, es pot observar que el cant desaparegué a la zona de Llevant com a mínim

durant uns deu anys, molts més temps en indrets com Manacor. En canvi, el Pla sembla no haver interromput el cant i molt menys les intervencions desaforades dels Quintos. La diferència més marcada entre les dues àrees és la proximitat del Llevant amb les primeres zones turístiques que inicien el desenvolupament social i econòmic als anys seixanta.

Per entendre com era el context socio-cultural d'aquells anys, des de la perspectiva dels nadius, podem recórrer als relats sobre un incident famós internacionalment ocorregut a Cales de Mallorca, vora son Macià, ja que fou el lloc on Yoko Ono i John Lennon segrestaren a la filla de la primera, portant-se la nena sense el consentiment del seu pare, Anthony Cox, que residia temporalment a Cales en aquells temps.

Tant Cox com els mateixos Lennon eren a Mallorca llavors perquè assistien a uns cursos que el Maharishi Mahesh Yogui va fer a l'illa entre 1970 i 1972 a Cala Millor i Cales de Mallorca —necessitaven de diferents hotels per poder allotjar als alumnes del Maharishi procedents de tot el món. Solament ens interessa aquí la visió que tenien macianers i manacorins davant una gent estrangera i els seu *modus vivendi*: “Sé d’una persona de l’organització que va anar a un senyor, i va dir ‘volem pollos’. Noltros volem una quantitat de pollos, però sols vull les piteres, lo altre pot ser vostre. Vegetarians no ho sé, però menjaven pollastre” (Catalina, 1938). No és difícil imaginar la cara que posaven uns nadius davant aquestes demandes, perquè ells, encara a la dècada dels seixanta, aprofitaven fins i tot les ungles dels pollastres si era necessari. Aquesta irrupció de visitants alterà l’economia i els interessos generals, com ho demostra el relat de Cosme (1941):

Mira, només de lavanderia, saps que donaven a guanyar? Lavanderia, gènere, sabó... amb una paraula, tenien un merder de gasto. A Manacor eren molts d’ingressos, això. Verdures... Buf! A Son Macià hi havia un que tenia verdures i se va inflar de fer doblers... Compraven d’aquí, a Manacor, el tenien encomanat aquí. En X de sa Banca X, es seu sogre se va inflar, d’això. Saps ses camionades de fruita i verdura i coses que servien cada dia? Però camionades!

Aquesta és el territori que oscil·lava entre el passat medieval, més que proper donat l’immobilisme social de l’illa, i totes novetats que els vols aeris i els turistes portaven. Els tradicionals rols femení/masculí —les dones també s’incorporaren al mercat de treball turístic— i la dedicació a altres afers fora del camp alteraren profundament la vida dels mallorquins. L’economia lenta, inamovible de la societat agrària hagué d’accelerar la cadena de distribució, inventar noves maneres de ser present. No oblidem

que aquest relat de Magdalena i Cosme és aplicable també a llocs com sa Pobla, propera a un altre nucli turístic desenvolupat als 70: el Port d'Alcúdia. I tot canvià tant, que a alguns indrets se'ls oblidà cantar durant uns anys: Felanitx, Manacor, Porto Cristo, Sant Llorenç, Petra; Porreres, Montuïri i altres poblacions veuen desaparèixer el cant de Sales i Panades entre els anys seixanta i setanta del segle XX.

Isabel Ferrer en fa esment (2011: 273) quan parla de que ni la maquinària industrial ni la irrupció dels mitjans de comunicació de masses no foren els responsables únics de la dràstica minva de l'ús del cant pel sector masculí. I que cal sondejar la cronologia i les circumstàncies sociopolítiques que generaren aquest canvi, a més també d'una nova configuració de les pràctiques cantades associades a homes i dones. És a dir, tenim prou dades per datar un moment important de crisi, d'abandonament de moltes pràctiques musicals que eren presents dins la comunitat cap al voltant de la dècada dels anys seixanta, un període que sembla clau. Després les coses s'anaren assentant i la dinàmica canvià. Aquesta mudança fou palesa, sobretot, en l'època de la transició democràtica i els primers anys de la democràcia —dècades dels 60 i 70 del segle XX.

Així i tot, està clar que la ferma xarxa social de comunitats com la de son Macià, a més de l'activitat dels seus petits agents culturals foren el que, finalment, donà el suport necessari per a fer possible la pervivència del cant de Sales. A continuació veurem quines foren les principals mudances que donaren pas a la interpretació del cant de Sales i Panades dins un nou marc social.

4.6.1. La volta dels Salers. adaptar-se a l'espai urbà

Una de les primeres adaptacions es produeixen en l'espai físic que recorrien els Salers, que esdevé ara urbà i menys extens que abans de la dècada dels seixanta. A la revista local *Manacor*, el 6-04-1985 es publicà un l'article firmat per Sureda. Allà informà de tot l'itinerari urbà dels Salers, amb un horari aproximat dels llocs on se'ls podria trobar.



Figura 4.11. Article del setmanari local Manacor Comarcal nº 222 (Sureda 1985). Font: Manacor Comarcal.

L'article és pot qualificar de document a mig camí entre la ironia i l'etnografia, i per aquest motiu el reproduïm. Veure, sinó, el paràgraf més aclaridor: "los salers ya no están para demasiados trotes". Es veu que l'Associació de la Tercera Edat, entitat organitzadora, era ben conscient dels anys que sumaven entre tots. El comentari que segueix un poc més avall "*Ya en Tractor*" no seria entenedor si no expliqués les necessitats de transport dels Salers dins l'itinerari completament urbà, que abraçava àrees separades per uns 6 quilòmetres, i que es veu que els Salers participants —de la tercera Edat— no estaven disposats a fer a peu, car anaven acompanyats també de Salers més petits. És curiós aquest intent d'establir un horari com si d'un espectacle es tractés i d'arribar diferents carrers i places, tota una novetat inclosa a la festa de Pasqua i que és degut al intent d'organitzar i adaptar millor l'esdeveniment musical. El llistat anomena gairebé totes les barriades de Manacor, inclosos "Tenis", "Futbol", que òbviament no són barriades sinó els indrets on es practiquen dits esports. Cal subratllar el format d'espectacle amb un horari concret, perquè és una adaptació poc habitual de les músiques de Pasqua; però que manté la volta, la interpretació, una mena d'escenificació que emmarca el fet musical.

Aquesta temptativa de remodelació és producte del treball de l'Associació, que introduí elements nous, però que intentà a la vegada adaptar l'itinerari rural al casc urbà. Cal

parar esment en aquest comentari: “Se ha intentado ofrecer al público, casi desconocedor de esta fiesta, una copia de completa identidad con lo que se ofrecía hace cien o más años”. La intenció: *ofrecer una copia de completa identidad*, on s’ intenta reproduir fidelment el que “es feia abans”. Tenint en compte que el document és del 1985, cal remarcar que ja llavors hi havia una certa consciència que aquesta música tenia rellevància per a la comunitat i necessitava d’una adaptació als temps moderns.

Aquest fet es correspon amb les propostes de Owe Ronström que defineix als iniciadors de les recuperacions com a *burning souls* —esperits inquiets, ànimes apassionades— que inicien la revitalització d’un fet musical a partir de la identificació de quelcom valuós que podria o hauria de ser revifat (Ronström 2014: 45). També Tamara Livingston (2014: 61) parla d’individus o grups petits com a *core revivalists*, amb uns seguidors que formen la base de la comunitat de revitalitzadors. La identificació del fet musical de la qual parla Rönstrom té diversos aspectes: singularitat, similitud, continuïtat i legitimació. Mitjançant tècniques de distanciament, com la classificació, recerca sobre la tipologia i descripció, es produeix l’objectivació, la qual cosa afegeix valors com la raresa i singularitat¹⁹². Els intents per mantenir les Sales mostren una consciència que, efectivament, es necessitava treballar la continuïtat de quelcom que era identificat com una música valuosa per a la comunitat.

Cal remarcar, però, que la nostra investigació apunta a un altre element, la coincidència cronològica de diversos factors. Quadrar els moments, els *tempi* dels emissors i receptors de la música és un dels altres factors essencials per a iniciatives amb èxit. Es poden fer intents, però aquests han de trobar el moment adequat per a obtenir una resposta i uns interlocutors socials que puguin assegurar una continuïtat en les propostes. És a dir, no sempre qualsevol temptativa de revifar una música tindrà èxit i continuïtat. Un exemple d’aquest fet fou un intent de revitalització a Manacor (2013) a càrrec de l’Associació Amics de ses Aules de Manacor. El seu president Llorenç Morey feu una proposta de caràcter personal, que fou recollida per la regidoria de participació ciutadana i que acabà en una recreació i interpretació del cant de Sales —fora del calendari habitual: va ser el dissabte de Rams, l’espai fou un escenari fix, el claustre del Convent dels Dominics. Tot plegat no deixà de ser una mena de proposta tenyida

¹⁹² El que defineix Ronström aquí en poques paraules és el contingut dels tres primers capítols d’aquesta tesi.

d'enyorança, car els participants eren persones majors. Margalida¹⁹³, que era present, contà que aquesta intervenció dels Salers va dependre totalment de l'Associació, i fou una actuació propiciada per una enyorança dels temps passats, un intent d'adaptació que no tingué continuïtat perquè no hi hagué receptors socials.

Altres canvis modulats a partir de l'experiència de sortir a cantar uns quants anys seguits —la continuïtat a la qual es referia Rönstrom— mostren ser més efectius. A Felanitx, Sebastià (1981) i Andreu (1959) són conscients que els Salers adaptaren el recorregut totalment en la seva reaparició, ja no anaren per les finques de fora vila i centraren el recorregut a l'àrea urbana. El cas de Felanitx mostra com l'energia del fet musical és capaç de convertir-se en un esdeveniment social: en aquest cas sí que hi hagué una recepció positiva per part del poble des del principi. Sebastià diu “ara tothom es demanaria perquè els Salers no surten el dia de Pasqua, si un dia arribés aquest cas”. El 2017 celebraren 40 anys de la renovació dels Salers i així convidaren gairebé a totes les persones que durant aquests anys hi han estat involucrades. A partir d'una proposta inicial lligada a les músiques de ronda i amb un interès especial per a la recuperació musical, els Salers de Felanitx esdevenen un exemple positiu de com encarar processos de revitalització musical.

Una altre factor que ha sorgit aquests darrers anys és el de la seguretat ciutadana, una qüestió que abans no s'havia ni de plantejar. Un dels principals problemes de les festes on la participació juvenil és massiva és la seguretat col·lectiva. Aquest factor no era present trenta, cinquanta, cent anys enrere, però ara mateix esdevé una prioritat propiciada pels canvis en la legislació que intenten allunyar les possibilitats d'atemptats terroristes o bé aldarulls importants, i així moltes festes veuen necessari adaptar o controlar certs espais públics. Aquests darrers anys, la festa de Sant Antoni —especialment a Sa Pobla, Manacor i Artà— a més de la festa de Sant Joan a Ciutadella han vist néixer normatives que restringeixen l'accés o ús de determinades àrees urbanes

¹⁹³ Margalida Fullana (1935), per la seva trajectòria personal i contactes dintre el món de la música tradicional ha estat informant de Manacor, son Macià i Porto Cristo. Ella va participar d'aquesta edició *revival* perquè el seu lloc de residència actual és Manacor, però la variant cantada de son Macià és la que cantà des de petita. Ha participat de festivals internacionals de música tradicional, ha exercit de professora a ca seva durant anys, de manera informal. És un referent per a tots els estudiosos de la música tradicional, ja que ella no té estudis però a ca seva (a Son Fortesa, possessió de son Macià, allà on va néixer i d'on era originària la seva família), sempre hi va haver balls i es cantava per a totes les feines del camp i de la casa. Ella sempre diu, molt orgullosa, que ells sonen “de pagès”. El seu Marit Jaume Adrover (1930-1988) trobava a faltar certes mudances i una manera concreta de tocar la guitarra “que s'ha perdut”. Ell es referia a tocar amb la guitarra gairebé en posició vertical, les cordes a l'aire i també percutint la caixa si era necessari.

i també la participació sense control. Aquesta regulació introdueix un altre factor de variabilitat a les músiques lligades a festes de caire tradicional, a més d'obligar a una comunicació estreta d'Obreries —o Confraries, agents culturals—, amb Ajuntaments i forces de seguretat.

Un exemple dels canvis incorporats en aquest sentit és Campos, amb la col·laboració de membres de la Policia local. La tradició, així, s'ha reconduït i també l'agent cultural que són els Quintos ha estat reforçada, d'alguna manera, per una intervenció de l'Ajuntament —que és qui ha coordinat policia i Quintos— cosa que ha evitat, sembla, la seva possible desaparició. Francesca (1971) creu que sense aquests ajustaments, probablement la festa dels Quintos hauria anat a menys o finit, ja que havien degenerat en una mena de celebració salvatge. Després d'una etapa obscura on s'hagueren de prendre mesures de control —especialment sobre les barrabassades dels Quintos— Francesca creu que el poble ha entès les regulacions adoptades. Entre elles, una mena de tutoria amb la Policia local, que els explica les conseqüències de fer desastres el vespre del dissabte de Glòria, a més de consensuar alguns “regals”: l'Ajuntament els proporciona el mocador identificador i els fa una presentació oficial, a més d'editar posteriorment un llibret —el programa de les de la Mare de Déu d'Agost— amb les fotografies i les gloses que han acompanyat cada quintada.

Pot ser l'Ajuntament ha prestat atenció a aquesta regulació perquè els Quintos tenen una presència que cohesiona la societat adolescent de Campos, on diferents nacionalitats s'han anat incorporant els darrers anys a la tradició, i tot plegat permet una participació activa de la població juvenil.

Un altre model de cooperació entre l'Ajuntament i els músics participant del cant de Pasqua és el de Lluçmajor. L'Ajuntament els inclou dintre del programa de festes, mitjançant aquest anunci és possible contactar amb ells per assegurar la seva visita; però segueixen un itinerari aleatori, sense oblidar la visita a llocs com la residència de la Tercera Edat.

4.6.2. Tocar instruments amb “una” història

En capítols anteriors s'ha documentat que l'acompanyament instrumental, en el cas del cant de Sales, Panades i Goigs, és aleatori. Depèn dels participants, i aquesta és una de

les raons principals per a que la continuïtat hagi estat possible. No s'ha de tenir una habilitat musical especial, ni domini de cap instrument concret, solament la voluntat de participar.

En cap grup protagonista del moviment de revitalització s'ha exigit una plantilla instrumental concreta. A més a més, molts d'ells segueixen cantant a capella, com és el cas de molts de Quintos del Pla. Solament quan hi ha algun interessat en acompanyar instrumentalment —per voluntat pròpia— el cant, doncs és quan s'incorpora sense problema. Però les possibilitats actuals són infinites, i així el grup Torrat i Bullit expressa el seu posicionament pel que fa als instruments:

Realment tenim la sort que, musicalment, a Mallorca tenim una mentalitat oberta, vivim a una illa que ha anat patint modificacions culturals al llarg dels segles i acceptam determinats canvis, com la inclusió de determinats instruments en la música popular (sempre fent ús del sentit comú, sense passar-mos). És per això que no ha estat difícil entrar instruments elèctrics al grup (tot i que a algú al principi pugui fer-li mal a la vista). No ho feim perquè sí, és una decisió que es pren des d'un punt de vista musical i cercant una millora. D'altra banda, no podem deixar de pensar que la música a Mallorca no sempre ha estat així com surt a les fotos de principi de segle XX, abans ja hi havia música, i pot ser amb altres instruments, qui sap... (“Torrat i Bullit” 2014)¹⁹⁴.

En el cas del cant de Panades, ells s'acompanyen de guitarra, guitarró i violí, que són els instruments fàcilment transportables. En tots els casos de recuperació a Mallorca, també s'ha optat per models oberts que permeten qualsevol agrupació. Però Torrat i Bullit apunten a la incorporació d'instruments elèctrics que, segons el seu criteri, els permeten una “millora”, apropant-se així a les postures de *music revival* que amplien les propostes tradicionals en vers de restringir.

Hi ha també una diferència important en el tractament vocal: els grups que han participat des de la revifalla cuiden afinació i interpretació, intentant ser el més acurats possible. El Quintos del Pla, en canvi, no mostren massa interès en cantar apropiadament, sovint el resultat s'assembla més a una massa sonora propera a les exclamacions que a un conjunt d'una certa homogeneïtat. Un altra permuta és present en els indrets on el cant s'ha perdut i ha quedat substituït per un tambor, xiulets o exclamacions col·lectives, com Sineu i sa Pobla. Pot ser no sigui un producte musical de qualitat, però en tot cas la presència dels Quintos o Salers no és silenciosa, sinó que necessàriament ha d'anar acompanyada de soroll.

¹⁹⁴ El bloc de Madó Llucia. “Torrat i Bullit”, 14-IX-2014.
<<https://madollucia.wordpress.com/2014/09/08/torrat-i-bullit/>> [accés 29-IV-2018]

De tota manera, cal parar esment en com certs instruments són importants i potser “fetitxitzats”. Instruments rebuts per herència, portadors d’una tradició misteriosa, són valuosos pel significat que té la transmissió familiar, la importància de rebre un tresor del qual en són responsables en darrer terme, una herència material que resumeix el passat familiar i els vincles amb la música del poble.

Així, Bartomeu Carrió és l’acompanyant dels Quintos de Sant Jordi amb el seu acordió. Bartomeu insistí, com a informant del treball de camp, en explicar detalladament la presència de la figura de *l’entonador*: a Sant Jordi és el facilitador de la interpretació, el que dirigeix els assajos i finalment la interpretació final —el rol descrit pels teòrics de la *CM*. Però també mostrà amb discret orgull els acords heretats de son pare, a més del seu. I recorda com aprengué a tocar, amb uns cursos adaptats a distància, cursos progressius per a aprendre a tocar un instrument determinat, amb un objectiu clar: ser capaç d’acompanyar de la manera més digna possible. El lligam amb l’instrument que rebé de son pare recorda la història de la guitarra de Martí, de Porto Cristo, aquella guitarra que havia rebut del “pare de son pare”, l’estranya guitarra de cordes dobles que ara mostra també Júlia, la seva neta.



Figura 4.12. Bartomeu amb el instruments familiars: el primer de l’esquerra un Estrella, el segon un Guerini i el de la dreta és el Starlone que va pertànyer al seu pare. El tocà fins el 1936, després els Quintos de Sant Jordi deixaren de cantar fins després de la guerra civil, son pare tocava el seu i el Guerini. Font: elaboració pròpia.

Aquests instruments, l'acordió i la guitarra, parlen d'històries familiars. De persones involucrades en petits esdeveniments que conformen la fesomia d'un poble, i cal destacar aquesta consciència: ells saben que el seu instrument, la història de l'instrument, i on fou sonat és important. D'alguna manera, els instruments familiars representen un bocí d'història personal lligat a les arts, a una mena de petit tresor solament accessible per a aquells iniciats, malgrat que siguin tres acords. El respecte mostrat pels acordions i guitarres conservats parla d'un ritual familiar que acompanya la interpretació. Temps enrere, no tothom tenia accés a la formació musical, no tothom podia tenir un instrument d'acompanyament, no tothom era capaç de fer-ho: el seu paper esdevé clau per a "materialitzar" la música. Margalida (1936) també maneja orgullosa el seu guitarró, que ha deixat algunes vegades a les seves netes. Pot ser veurem en pocs anys la substitució del guitarró mallorquí pels *ukeleles*, tan de moda entre els joves ara mateix. De mida i forma semblant, la principal diferència és que els *ukeleles* es produeixen ara en sèrie i són fàcils d'adquirir.

4.6.3. "Idò, i no tenc cantera jo ara...". El canvi del rol femení. De la invisibilitat al protagonisme

Les cançons de Panades i Sales eren un repertori, per definició, interpretat exclusivament per homes: des del cant dels Goigs, les Caramelles, les cançons de Quintos, cantar Panades i Sales. Era, per tant, un repertori indefectiblement unit al món masculí al llarg de la història.

Cal pensar aquí en la discutida visibilitat de gènere. Ells eren els protagonistes d'un fet musical que, com en la majoria de manifestacions públiques, estava vetat a les dones. Les dones eren l'objecte de les cançons, l'objecte de les gloses preparades o improvisades, les destinatàries de les rondes i dels balls, però no les protagonistes.



Figura 4.13. Brodadores de Felanitx, taller de Catalina Veny. Font: OCPC C-54, pàg.180, DGCPAC.

Puigpunyent, com s'ha esmentat al capítol anterior, fou l'únic indret del treball de camp on aquesta visió agafà un altre caire. El fet de conservar testimonis orals sobre la presència del cant de noies a la contrada feu pensar que, pot ser, no sempre fou un cant exclusivament masculí, però les explicacions de Miquel (1981) sobre la particularitat geogràfica, social-i cultural de Puigpunyent ho aclariren [§ capítol 3]. Aquest fet ja ens parla d'intel·ligència social i d'una certa resistència al silenci esperat per part del sector femení —probablement cantaven esperonades per la pobresa i la fam, car era l'única manera d'obtenir algun regal o llepolia. De tota manera, en el cas de Puigpunyent els participants eren molt joves, per sota de l'edat crítica de l'adolescència, i pot ser aquest és el motiu pel qual grups de nins i nines eren presents alhora quan es tractava de cantar Goigs de Pasqua. Millor dit, es tolerava la presència d'ambdues formacions, però aquesta permissivitat no arribava per a que els dos grups s'entremesclessin.

El cas de les dones adultes era molt diferent. Per la religiositat de la majoria dels illencs; d'un codi moral molt estricte que controlava qualsevol aspecte de la conducta pública de les dones, les activitats de cantar i ballar sense un marc concret, previsible i totalment

controlat no estaven ni ben vistes ni permeses¹⁹⁵. Podem imaginar les cares dels presents quan el Sr. Samper demanava que cantessin sense un marc festiu concret, solament per cantar. Els documents recollits a l'OCPC parlen del coneixement femení del repertori musical lligat a la tradició oral. També hi ha moltes observacions sobre el comportament de les dones, perquè Samper, en alguns moments, es desesperà davant l'actitud femenina de no voler cantar en públic. Les seves anotacions sobre la participació femenina a l'OCPC no tenen pèrdua, i mostren la seva paciència i comprensió davant conductes que eren males d'encarar per part d'un investigador apassionat com era ell. D'entrada, molt sovint no aconsegueix trobar les cantadores, que eludeixen sistemàticament la cita:

Però a la tarda d'avui havíem preparat —a la fi!— una sessió amb dues noies. Més a darrera hora ens han vingut a dir que una ha hagut de marxar i que fins demà no tornarà a Alaró. No podem dissimular la nostra indignació. Es veu que inspirem a les noies un terror invencible. A la nit parlem encara de l'incident, i els nostres amics, després d'unes negociacions misterioses, en asseguren que demà podem anar a una casa que ens indiquen, on serem ben rebuts, i on trobarem dues bones cantadores. Hem perdut gairebé totes les esperances de reeixir, per aquest costat, però demà serem puntuals a la cita” (OCPC, C-80, pàg. 53-54, DGCPAC).

Els seus ajudants li deien que tot era “empeguement”, però la descripció d'Alaró el mostra proper a l'atac de nervis:

Les nostres gestions per a trobar dones cantadores fracassaren totes. Confiem que trobarem tot el que cal, però ens costarà molt. Les noies que van a les fàbriques de calçat són difícils d'arreplegar. Altrament, ens diu tothom que canten poc, i que tot són cançons modernes, cuplets. A alguns tallers veiem que el cant està prohibit i hem de desistir de trobar aquí els chors de noies que tant goig ens han fet arreu (OCPC, C-80, pàg. 79-80, DGCPAC).

Baltasar Samper descriu com a “cançons modernes” el repertori que, segurament, començava a sentir-se en les primeres ràdios, o bé els fragments de “cuplets” i la “sarsuela” tan temuts per Antoni Noguera [§ capítol 2.1]. L'ambient de les fàbriques de calçat devia ser propici a parlar d'espectacles o de cançons “lleugeres”, més que del repertori tradicional, probablement perquè eren novetats. Tanmateix, tot el que eren tonades de feina no hi tenien cabuda, haurien resultat molt estranyes dins l'ambient de les fàbriques; i també queda palès que el cant no estava ben vist dins l'entorn de feina

¹⁹⁵ “Un gran sentit de l'honra dins les convencions socials illenques i una religiositat supersticiosa en molts de sentits, un d'ells el sexual, influïren decisivament en la concepció de la dona com a ésser digne de veneració per part de l'home. Però la mateixa al·lota era la guardiana de la seva fama. La llibertat de moviments de l'al·lota estava, idò, sotmesa al xafardeig, pràctica usual a tots els nivells de la nostra societat de l'època.... La por al què diran se posa de manifest en nombroses ocasions, tant literàries com quotidianes... (Sastre Barceló 1997: 27)

col·lectiva perquè es podia perdre productivitat. En aquest sentit, Ayats també apunta que “cal entendre aquesta indestriable alternança i combinació de ‘cançons d’abans’ i de ‘cançons de moda’, i cal evitar identificar cada tipologia de cançons amb un determinat sistema de producció o de treball i amb una època concreta, ja que els processos d’adaptació han estat diversos i complexos” (2008: 37).

Però el que sí mostren les notes escrites per Samper són les diferències entre els homes i les dones pel que fa al cant, sobretot les condicions en què aprenien i el per què ell ja considerava —a la segona dècada del segle XX— que bona part del repertori de tradició oral estava canviant, cosa que descriu detalladament en el seu sucós informe sobre la visita al poble d’Alaró¹⁹⁶:

El resum que podem fer de les nostres tasques de recerca en aquest poble, no és descoratjador. Les dificultats amb què hem topat, tenen, al nostre entendre, explicació lògica. Alaró no és un poble agrícola, i és cosa sabuda a Mallorca que la gent que no va a treballar al camp canta poc i té un repertori limitat. Homes i dones van als tallers de calçat o treballen a llurs cases per compte de les nombroses fàbriques que hi ha dedicades a aquesta indústria, de vella tradició en el poble. Es troben molt poc conradors alaroners, i encara és més difícil trobar noies que hagin anat als “tais” a “collir”. No és que es perdin en absolut les cançons velles, però viuen aquí precàriament. A altres pobles hem trobat els tallers de broadores, que no semblen tampoc de bon antuvi, oferir un ambient del tot favorable a la vida i expansió dels cants tradicionals. Més cal tenir en compte que aquests pobles, que hem visitat els darrers anys passats, viuen gairebé absolutament de la terra, i aquest contacte crea fatalment l’ambient propici. En tots els tallers de broadores hem trobat sempre alguna o algunes noies que han “anat a collir” i aquestes porten a les cases i ensenyen a les companyes les cançons que han après en els “tais”.

Quant els homes, no caldria repetir el que hem observat tantes vegades. Un jornalero del camp, o millor, un conrador —jornalero o propietari— és sempre cantador, tant si està especialitzat en una tasca determinada —exsequiador, tonador— com si les fa totes. Els que s’han dedicat a un ofici, sense anar mai al camp, no han pogut aprendre les tonades que tan íntimament lligades estan amb la feina que cadascun es refereix (OCPC, C-80, pàg.154-158, DGCPAC).

És per tant, segons ell, el lligam amb el món agrari el que fa que el repertori dels cantaires sigui ample i variat. I es fa estrany veure en boca de Baltasar Samper la referència a unes fàbriques que han anat minvant durant tot el segle XX, una petita indústria arrelada i que la gran indústria del turisme esborrà durant la segona meitat de

¹⁹⁶ La Dra. Magdalena Gelabert presentà una comunicació a la XIII Trobada del GEE (2017) titulada “Algunes reflexions sobre els informants d’Antoni M^a Alcover” amb dades sobre les informants femenines de Mossèn Alcover, un bon par·lellisme amb les dades recollides per l’OCPC: en el treball de camp, tingué 621 versions, de les quals un 61% foren contades per homes i un 39% per dones. Però en l’Aplec, la selecció final que usà Alcover és més esbiaixada: usà un 69’5% d’informants masculins, i un 30’5% d’informants femenines (Gelabert i Miró 2017).

centúria; un aspecte sovint criticat per sectors de l'economia i sociologia de les illes, que consideren molt perillosa l'absoluta dependència d'un sol sector econòmic, inestable i poc solidari amb l'ecologia i la cultura de l'illa. Des dels governs de tall progressista, especialment durant la legislatura iniciada el 2015, algunes veus apuntaren a la necessitat de reviscolar aquests sectors industrials perduts, cosa que sembla haver caigut en l'oblit; el turisme segueix presidint pràcticament totes les activitats econòmiques de les illes. És important remarcar que les dones s'havien incorporat al mercat del treball a la segona i tercera dècada del XX en aquelles poblacions, com Alaró, Inca i Manacor, que comptaven amb fàbriques. De Manacor cal destacar especialment la incidència social de la fàbrica de perles, que permeté remuntar l'economia de moltes famílies gràcies al sou de les obreres (Sansó 2005, 2009).

Samper esmenta els tallers de broadores, i en un d'ells Samper recollí la cançó de Panades a Manacor transcrivint-la en terceres, prova que era cantada amb els recursos bàsics de polifonia popular. Les dones, per tant, sabien cantar també a distintes veus — no hem de pensar solament en Salers, Quintos i Caramellaires i Confreres del Roser com a cantants de polifonia. El taller de broadores era un nucli laboral però també social, ja que les dones que hi treballaven tenien un marc de relació exclusivament femení. I aquí es veu que elles, les broadores, coneixien perfectament un repertori ample de cançons que Samper aprofita en diverses ocasions. És l'entorn compartit alhora que emmarcat dintre de la intimitat de les dones que fa que no tinguin problemes en compartir el cant. Perquè quan es tractava d'entrevistar-les dintre del seu entorn habitual, és quan sorgien els problemes:

Les dones velles deien que no les recordaven (les cançons); les joves que no en sabien perquè no anaven al camp, i totes, en veure's apurades per la nostra insistència, tallaven en sec la discussió amb la frase que ha consagrat tants de fracassos nostres: —**Idò i no tenc cantera jo ara...** En Jaume Rosselló ha estat a punt moltes vegades d'engegar a aquesta bona gent un diluvi d'improperis, que mastegava entre dents. Cal reconèixer que la nostra "vocació" ha estat provada durament avui. I res ens indignava tant com sentir que les dones que acabaven de parlar amb nosaltres, tot just s'entaforaven en llurs cases es posaven a cantar a plena veu¹⁹⁷ (OCPC, C-80, pàg. 70-71, DGCPAC).

La "vocació" d'investigador no li bastava per digerir el fet que aquestes dones es neguessin a cantar davant ell, però encetessin les cançons a ple pulmó quan entraven a ca seva —de manera que ell les pogués sentir. Una mostra de com la pauta mediterrània

¹⁹⁷ Les negretes de la frase són nostres, i donen títol a aquesta secció. Ens imaginam la cara de Baltasar Samper davant una exclamació semblant.

argumentada a *Honour and Shame: The values of Mediterranean Society* (1996) editada per Peristiany es fa present a Mallorca: “S’ha argumentat que existeix un lligam sexual, d’oposició binària (masculí/femení) en el qual l’honor és associat amb els homes i la vergonya a les dones [...]. Dintre la literatura antropològica, les dones foren representades com a passives i silencioses, com a figures marginals recloses dintre les llars, tapades del cap als peus per mostrar la seva modèstia i exorcitzar així la potencial sensualitat dels seus cossos, i eliminades de qualsevol activitat o rol públic¹⁹⁸ (Magrini 2003: 12-13).

Isabel Ferrer (2011: 265 268) parla també de la visibilitat de gènere, i paral·lelament a l’expressat per Samper, afirma que “era necessari localitzar i fitar d’alguna forma —en aquest cas, amb parets— que la diferència entre sexes era present en tot moment. Es tractava de minimitzar el poder de la veu —la capacitat de dir, de fer i de construir-se de les dones— per la perillositat que això significaria envers el domini masculí... A través del cant, les seves veus traspassaven les parets i es projectaven cap al carrer. Així, la resta de la comunitat sabia que elles estaven treballant...”. En el cas de la missió de Samper s’entaforaven a casa seva solament per demostrar que allà sí que cantaven, no davant els estranys, malgrat que des del “corral” se les podia sentir perfectament bé. Era el “seu” espai, la contraposició de l’espai íntim vers l’espai públic, de domini masculí.

Era obvi que es necessitaria temps i forces per a poder canviar aquest comportament, l’empeguement al qual fa referència Samper a l’hora de cantar, la projecció de la veu fora de les parets que esmenta Ferrer Senabre: sense enrenou, es produeix un canvi cap a finals de la dècada dels anys setanta. Un cant que des d’antuvi era exclusivament masculí passa a ser interpretat pels dos sexes sense que hi hagi, de manera visible, cap període de transició. Aquest canvi és notat per Magrini (2003: 13) quan subratlla que la representació de l’honor i la vergonya assenyalat per l’escola d’Antropologia d’Oxford ben prest passà a ser una mena d’estereotip que dificultà un anàlisi més acurat dels rols de les dones a les societats mediterrànies; es fixà la imatge de la “dona mediterrània” reclosa, silenciada i sotmesa a la seva casta quan en realitat s’estava produint un canvi

¹⁹⁸ They argued that “there exists a sex-linked, binary opposition in which honor is associated with men and shame with women... Throughout the anthropological literature, women were represented as silent passive, and marginal figures who were secluded in their houses, modestly covered head to toe in order to exorcise the potential sensuality of their bodies, and removed from any outside activity or role (Magrini 2003:12-13). En l’original, traducció de l’autora.

imparable en molts països de l'arc mediterrani. Cal esbrinar fins a quin punt, d'imparable, era aquest canvi: real o més aviat desitjat?

Perquè a Mallorca, bona part d'aquests canvis foren deguts a la presència de les “sueques”, les nòrdiques¹⁹⁹ que anaven arribant en la dècada dels seixanta i que esdevenien un model de conducta, vestimenta, llibertat sexual i personal del qual, poc a poc, les illenques començaren a prendre nota.

Les mallorquines començaren a usar robes atrevides a partir de l'exemple de les turistes. Tanta gosadia fou exhibida llavors a l'illa que el primer cop que es va poder veure un bikini a Europa fou en una pel·lícula rodada a Mallorca: *Bahía de Palma*. Res queda d'aquesta pel·lícula, apart del famós bikini que va exhibir Elke Sommer, però poderoses forces es movien, i res es transforma si no va paral·lel a un transfons econòmic, que començà a pesar de valent. Tant el règim franquista com la mateixa església començaren a amollar el control sobre la moralitat i el puritanisme per afavorir a una classe social conservadora i lligada al control de les inversions en Turisme. Això sí, cap mallorquina gosà posar-se el bikini fins ben entrats el setanta; la por i la vergonya, l'escàndol de padrins, pares i mares, feia que es decantessin pels banyadors sencers:

Per què es podia tolerar que les estrangeres lluïssin aquells moderns biquinis i, en canvi, les al·lotes d'aquí —esposes, germanes, filles, amb noms i llinatges— poguessin provocar dolorosos escàndols familiars? Aquesta doble moral, que condicionà la progressiva obertura del règim, esdevingué l'origen de nombrosos conflictes que enfrontaren de forma oberta o indirecta l'Església i les institucions polítiques, alhora que la societat quedà polaritzada en dos grans blocs: els uns volien continuar amb l'immobilisme moral dels anys quaranta i cinquanta; els altres reivindicaven un canvi en consonància amb aquella Europa, més lliure i moderna, que havia enlluernat el jovent (Canyelles, 2017:129).

Canvis substancials en les relacions i el model d'home/dona comencen a albirar-se. El fenomen dels *picadors* —*playboys* autòctons— és definit com “un moviment anticlassista entre els joves mallorquins tant de Ciutat com de la Part Forana”²⁰⁰. Els

¹⁹⁹ “Sueques” vol dir suèques, angleses, holandeses, alemanyes...és un terme altament inclusiu.

²⁰⁰ Morlà; Toni (2002): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book. S.L. Palma, pàg. 152-153. A Canyelles (2013: 42). Volem remarcar aquí que, més que anticlassista, el discurs dels picadors era essencialment i absolutament masclista. Les dones havien d'esperar a ca seva —molts d'ells estaven casats— guardant les normes socials d'una Mallorca, ho tornarem a repetir, no massa lluny dels esquemes socials de l'Edat Mitjana. Molts investigadors —i els propis protagonistes— han contemplat entre la benevolència i els somriures complaents les aventures amoroses d'un esbart que, més aviat, tenia addició al sexe incontrolat. Però clar, era molt divertit pels protagonistes. Quan Canyelles parla d'una doble moral, sembla referir-se a l'Estat i l'Església, però es tracta de veure “qui” aplicava la doble moral a la pràctica.

picadors, anomenats també “mosquitos” (Canyelles, 2013: 42), són un conjunt d’individus amb un comportament amoral, primitiu i certament considerat perjudicial dintre la societat mallorquina:

Encara que els picadors fossin presents a les barres dels hotels i bars, ells esperaven que les seves núvies/esposes seguissin en el seu lloc esperat, habitual; antropològicament esperat: el de casa. Ells anaven dia rere dia als llocs de trobada turístics, on dones amb una educació sexual molt més liberal no tenien inconvenient en passar vespres d’intercanvi amorós sense esperar massa cosa més. Aquí el més important era la quantitat i no pas la qualitat, una manera d’alliberament de l’energia masculina que ningú qüestionà mai. No importaven les relacions amb “sueques” o dones semblants: al cap i a la fi la dona mallorquina esperava pacientment el seu estimat dintre de casa, lluny d’organitzar *escàndols* emocionals i sexuals que podien comprometre l’honor i la vergonya de la família. Canyelles (2017: 128-129) apunta com el franquisme va encarar pressions de dos estaments molt poderosos: l’Església per un costat, i per l’altre el sector econòmic de la incipient indústria turística. Des dels inicis dels anys seixanta fins el 1975, l’any de la mort del general Franco, el règim començà a fer clares concessions, en un període marcat per la bonança econòmica i major inversió en temps i esbarjo. I així Canyelles descriu que el règim comença a ser víctima de les seves pròpies contradiccions, però que aquesta obertura fou condicionada per un clima de doble moral, un criteri que apareix desigual per les llibertats donades a diferents grups de persones i capaç de generar situacions inversemblants²⁰¹. Tanmateix no era solament l’Església i el règim el que havien canviat o propiciaven els canvis, era la mateixa societat la que marcava nous camins. El contacte —encara que fos solament visual— amb ciutadans amb usos i costums diferents va fer que els illencs iniciessin un procés de qüestionament i progressiva adaptació de les estructures socials.

²⁰¹ Canyelles posa com a exemple paradigmàtic l’arribada del biquini a l’Estat, ja esmentat abans. La popular peça de bany representà un importantíssim afrontament per a la moral de països de ferma tradició catòlica —Espanya, Itàlia o Portugal—, que de seguida el van condemnar. El seu ús per part de les turistes provocà un conflicte de difícil resolució entre el batlle de Benidorm, Pedro Alcalde Orts, i l’Arquebisbat de València. Mentre el consistori defensava que s’havia de donar pas als nous temps i crear una imatge moderna de Benidorm —o d’Espanya— que atragués els turistes europeus, l’Església condemnava de forma rotunda la peça de bany: el biquini s’entenia com un element de perversió imposat pels estrangers, una amenaça per als valors ideològics, i també morals, de l’Espanya de Franco. Aquell xoc evidencià les importants discrepàncies culturals existents entre les esferes polítiques i eclesiàstiques. Al final, fou el mateix Franco qui optà per una decisió salomònica: autoritzar l’ús del biquini *només* a Benidorm, de manera que quedava taxativament prohibit a la resta del litoral espanyol. Així doncs, per què no era considerat immoral el biquini a Benidorm, però sí a platges relativament properes com les de Calpe o Santa Pola?—.

Malgrat que el present marc d'estudi és el de la música, no podem deixar d'aprofundir dins d'aquest comportament, que va marcar models masculins i femenins en una societat que sofria canvis radicals. Cal pensar en com s'havien de sentir les al·lotes mallorquines, certament destinades a relacions formals, quan el seu nuvi declarat davant el poble —sí, les relacions eren així de formals a la Mallorca del seixanta— deixava pares, amics i núvia per dedicar-se plenament a la tasca de picador al llarg dels calorosos estius. Mentre unes havien d'encarar la puresa i castedat per tal de no crear deshonra a la família, els altres es dedicaven lliurement a les aventures sexuals més desinhibides. És dintre d'aquest context que Tomeu, de “Torrat i Bullit”, fa broma quan es refereix que la seva ronda per les Verges estava destinada, avui dia, a que deixessin de fer festa el més aviat possible, tot donant suport, humorísticament, a una generació de mallorquines que havia superat l'etapa de la virginitat exigida al casar-se.

La figura del picador és, d'entrada, simpàtica. Hom pot endevinar la gràcia dels homes mallorquins dedicats a les conquestes sexuals dintre d'un marc sociològic que permetia les barrabassades masculines. En tot cas, la gràcia no era tanta per a les dones obligades a seguir un rol humiliant, la veritat, lligades a una estructura social que no els deixà marge de llibertat fins ben entrats els anys vuitanta i noranta.



Figura 4.14. La Mallorca imaginada. Font: Bloc de Climent Picornell²⁰² (2012).

És a finals de la dècada dels anys setanta quan les dones s'incorporen al cant de Sales i Panades. A Felanitx, després de la recuperació dels anys 70, la presència de les dones no fou discutida, s'incorporaren de manera fluida²⁰³. La inserció dintre l'àmbit socio-educatiu sembla fonamental per a entendre aquest canvi, que de tota manera se realitzà sense que ningú s'adonés massa. Així i tot, en els llocs petits aquesta mudança degué ser més palesa, i així Sebastià (1962) relata que aquest tema fou discutit entre els seus Quintos de Maria:

Ara hi ha ses nines, noltros vàrem tenir una solemne votació, érem vuit, i després de vuit gintònics férem sa solemne votació i va guanyar que no volíem ses nines. A l'any 80 ja fèiem les votacions, així que ens degueren fer la sol·licitud formal ja llavors...es degueren incorporar dos o tres anys després.

Alguns pobles pot ser presentaren problemes per a la incorporació del sector femení, malgrat que ara s'hagi oblidat o no se vulgui recordar; però en tot cas els problemes — si n'hi hagué— passaren aviat. I malgrat els gintònics i les votacions, sembla que “les

²⁰² Climent Piconell. “Paradise of Love o l'illa imaginada. 26-X-2012 (Del ‘cuac cuac’ al ‘ye-yé’) <<http://jcmllonja.balearweb.net/post/112176>> [accés 29-IV-2018].

²⁰³ És aquí on Francesca Adrover Tirado començà amb el seu germà Andreu la recuperació de les Sales, i fou ella la que les ensenyà a Felanitx i altres indrets com Porto Cristo.

nines” s’han incorporat a tot el que faci falta i un poc més, probablement sense necessitat d’altra votació exclusivament masculina.

Més que un canvi atribuïble a una generació concreta, és més aviat una mutació social progressiva que permeté l’augment en la visibilitat de la figura femenina. És significativa en aquest sentit la recuperació de Sant Jordi: les Quintes s’alternen amb els Quintos com a “entonadores”, com a directores del cant, malgrat que provenen d’una generació que originalment contemplava la divisió per sexes —pròpia de la generació nascuda a la dècada dels anys cinquanta del segle XX— i no la igualtat en les activitats públiques. Ells han entès aquest canvi, i malgrat tenir parelles que segueixen els rols més tradicionals de la societat mallorquina, no han discutit l’alternança en la direcció dels Quintos o Quintes.

El canvi més significatiu, en tot cas, és en el de les tasques de gestió i organització. Bona prova d’aquest fet és Cas Concos, on les persones que ho han recuperat han estat dues dones, Catalina (1976) i Maria (1975). El més graciós de tot són els papers invertits que, respecte al passat, es produeixen ara: “Sí que eren homes abans, però ara ha estat un problema trobar homes que volguessin participar. Mos pensàvem que en tindríem solament sis o set, però al final va anar bé” (Catalina).

Pel que es veu, avui dia s’ha de calcular si hi haurà o no participació masculina. Ara, com diu Joan Parets, referint-se a Campanet “si no fos per les nines no cantarien els Goigs”. També Maria (1954) conta que elles organitzaren a Sineu una confraria exclusivament de dones, la primera de Mallorca i de tota Espanya segons ella: “ens vam queixar que no sortien tots els vestits que hi havia un temps” —a la processó de Sineu. Aquesta població compta, des de fa molts anys, amb una Setmana Santa que ha estat un referent per la bellesa de les escenes, “passos” i la participació intensa de la població, que ho ha viscut sempre com una mostra de la seva identitat cultural. “Un dels presidents ens va dir si pensàvem que era fàcil, això. Noltros li vam dir, ara veuràs, en farem una que sigui solament de dones...i vaja que sí sortirem!”. Ella opina que les dones són unes gran organitzadores, però s’ha de voler fer la feina —aquesta d’organitzar. Del seu testimoni es pot documentar, així mateix, que els Quintos de Sineu estaran més de quinze anys sense sortir, des del 1975 al 1990 aproximadament. Ella mateixa, mentre parla, arriba a la conclusió que el fet d’anar els nins i nines junts a l’escola del poble i a l’institut —cosa que s’inicià cap a la dècada dels 90— permeté que

elles s'incorporessin i agafessin també *rols* protagonistes. El seu marit Toni (1945) conta la incorporació lenta però ferma de les seves companyes Quintes²⁰⁴:

Els primers anys fèiem el sopar tots sols. Després, van començar a venir les nostres dones. Ara, no fa molts d'anys, una vegada que sortíem de missa una de les meves quintes me va dir "Toni, hauríeu de convidar a les que eren quintes nostres. Jo vaig dir: si tu t'encarregues de les dones, jo dels homes. Ella va dir, fet! Així que ara, des de fa un sis anys, elles venen. I ara venen també els seus marits!

En el cas del cant de Pasqua les dones han anat trobant el seu lloc; però veiem que per una acceptació social progressiva gairebé invisible. També a Montuïri el cant dintre de l'àrea urbana, protagonitzat per padrins, néts i joves fou reforçat per la *batlessa per un dia*, una dona, precisament, que formava part d'un altre agent cultural —la coral— i que proposà reprendre seriosament l'activitat de cantar anades:

Quan jo tenia uns 15 anys (1973-74) ho feien amb la banda de música pel carrer... Els al·lots i al·lotes mos hi ajuntàvem i cantàvem Panades. Això realment s'ha recuperat fa vuit anys, perquè des de l'Ajuntament, per renovar tradicions i fer activitats per les festes...pensàrem amb la coral per cantar Panades.

Com a "batlessa del poble" —un càrrec altruista—, el dimarts de Pasqua —dia de la Berena— van anomenar a Bel Mayol Manera, i com ella era de la coral doncs la idea va ser tornar-ho a reprendre de manera itinerant (Magdalena, 1958).

Pels testimonis anteriors, es pot deduir que l'època de transició democràtica i els primers anys post-franquistes foren els anys que essencialment marcaren la incorporació femenina, amb un paper més protagonista, dintre les músiques de tradició oral a Mallorca. Però s'ha de valorar sobretot el fet que, a finals dels anys setanta i dècada dels vuitanta les dones s'incorporessin a l'educació superior, multiplicant el nombre d'estudiants de batxillerat i universitat respecte de les generacions anteriors. Així i tot, a Mallorca hi ha una pauta: les dones "fan" més que "parlen", sense enrenou organitzen, gestionen i promouen, una manera de fer heretada de segles de discreció i que Sastre descriu a *Història de les dones a la Mallorca del segle XIX* (1997).

Aquesta discreció no és més que l'expressió contemporània del poc pes social assignat tradicionalment al discurs de les dones i les seves activitats socials, una de les constants de la infravaloració de les dones a la mediterrània com a actrius culturals, econòmiques

²⁰⁴ Toni es refereix aquí a les reunions de Quintos de diferents èpoques, que segueixen vigents a l'actualitat. Mon pare Guillem Duran, malgrat morí el 2007, segueix rebent la convidada al sopar anual en una ciutat, Manacor, que no té tradició de celebrar cap esdeveniment lligat als Quintos fora d'aquest lligam generacional.

i socials, malgrat que diferents estudis mostren com el seu paper ha estat fonamental en la transmissió i elaboració de la seva tradició musical (Magrini 2003: 14).

Contemporàniament s'aixequen veus reivindicatives del paper de la dona dintre de les músiques, danses i rituals de tradició oral; se qüestiona sobretot l'existència de *dimonis*, de *dames*, de *cossiers* i *moretons*, assignats des de temps immemorials a l'activitat masculina. Totes les manifestacions de danses de figures esmentades aquí solen presentar una formació de sis nins amb una dama —antigament la dama era també de sexe masculí, cosa que encara conserven algunes formacions de Mallorca avui dia. A Mallorca, el paper de *dimoni* ha estat sempre patrimoni exclusiu dels homes; i mereixeria un estudi apart el paper de transvestit públic que han mostrat les “dames” dels *cossiers* i danses de figures semblants durant segles, fins que a la segona dècada del segle XX la dona s'incorporés dintre dels processos de revisió descrits pel marc del *music revival*. D'aquesta manera, algunes organitzacions feministes mostren la seva ferma defensa de la participació de les dones des de totes les vessants, incloent la de rompre motlles tradicionals, com proposa l'Assemblea Antipatriarcal de Manacor a l'article “Quan serem les dones protagonistes de les danses i rituals populars de Manacor?”

Com volem que elles coneguin les nostres tradicions, que les admirin i les difonguin si se'ls impedeix la participació real? Com fer-les partícips si seguim educant els nostres infants de de la diferència? Si no cream models i referents per a elles, l'evolució s'atura i *l' statu quo* es manté. És això el que les mares i pares manacorins volen per les seves filles i fills? Hem de tenir clar que és la gent i la voluntat popular qui té el poder per canviar aquestes tradicions I no diem que desapareguin sinó tot el contrari: volem que evolucionin amb nosaltres i no morin. Les tradicions les fan els pobles i si els pobles canvien amb el temps, les seves tradicions, tard o prest, també ho hauran de fer (A. A. Manacor 2017).

Ara les reivindicacions d'entitats feministes proposen una revisió dels models de participació musical i festiva. On porti aquesta reivindicació és un tema que pertany al futur, però mentre tant el fet de qüestionar contínuament el rol femení dintre les danses de figures i un determinat repertori de cançons demostra que segueix immers en un canvi que denota, encara, una certa feblesa social. En tot cas, la defensa ferma per part de col·lectius feministes locals d'un nou rol de la dona dintre de danses com les dels *dimonis* posa de relleu com la història, ara, gira cap a la reivindicació constant cap a certs aspectes antropològics que, fins ara, no havien estat mai discutits. I això al voltant d'unes figures que, com els àngels, mai no han tingut sexe —oficial— conegut. Existeix

iconografia que presenta *dimonis* i *dimònies*, però no tenim constància de cap discussió al voltant d' *àngels* i *àngeles*.



Figura 4.15. Representació iconogràfica de dones dimònies. Font: *Museu Nacional de Arte Antiga* 2003, pàg 57

Tot plegat és una prova de com les forces del mal, encara que sigui en format artístic o iconogràfic, sempre exerceixen un poder de fascinació col·lectiva que supera amb escreix el món seràfic. Ara l'Assemblea antipatriarcal proposa un cant de Goigs de Sant Antoni alternatius i unes *dimònies*, aquestes darreres amb atributs femenins. Com en el cas dels Goigs del Muc de Sineu, no es renuncia en cap moment a utilitzar les formes poètiques i musicals dels Goigs. Tornant a Magrini (2003:14), quan ella punta a que el paper de la dona mediterrània ha estat fonamental en l'elaboració i transmissió de la seva tradició musical, aquí en tenim una bona prova. Als inicis del tercer mil·lenni, algunes dones mallorquines proposen una mudança en una festa de tradició oral que afecta, precisament, al gènere.



Figura 4.16. Cartell dels Goigs alternatius de Sant Antoni proposats per l'Assemblea Antipatriarcal de Manacor. Gener del 2018. Font: *Facebook*.²⁰⁵.

²⁰⁵ "Cant dels Goigs alternatius i sortida de les dimònies"
<<https://www.facebook.com/events/532299700460053/>> [accés 29-IX-2018].

Pot ser el paper d'organitzadores, discret però ferm i eficient mostrat pels col·lectius femenins de Montuïri, Cas Concos, Manacor i altres poblacions sigui el que determini finalment una integració de la dona que no podrà discutir-se. Tanmateix són elles les que marquen moltes pautes de conductes socials que parteixen d'un model de xarxes cooperants. Ara els participants no recorden que els Quintos i Salers, abans, eren exclusivament homes.

Hem vist que solament en una dècada les dones s'incorporaren sense discussió. a les Sales i també als grups de Quintos; les demandes de l'Assemblea Antipatriarcal pel que fa les danses de figures posa de relleu que encara hi ha repertori no "normalitzat" en qüestions de gènere, i s'enfronten clarament als sectors més tradicionalistes, que no volen ni sentir a parlar d'incorporar la dona com a *dimoni* o *cossier*. Ni dimonis ni cossiers són encara dones, però ningú s'ha demanat com es va produir aquesta integració de Salers i Saleres, de Quintos i Quintes. Més que probablement la minva de població masculina interessada en el cant itinerant feu caure la balança cap a la integració de la dona, una cosa que encara no ha passat a l'hora d'escollir dimonis.

Però hem de recordar que, no fa massa anys, la figura de la dama dels Cossiers era un home, vestit de dona. Si analitzam aquesta figura, és genera un interrogant sobre com una societat extremadament tancada —la Mallorca de la primera meitat del segle XX i segles abans— admetia sense mutar aquests transvestits públics i té problemes, ara, per acceptar la demanda de les *dimònies* de formar part de la cort numinosa actual. La participació masculina no fou mai discutida, ni transvestida ni en vestit habitual, pot ser és hora de pensar perquè ho és la participació femenina —ja sigui vestida de dimoni, en robes quotidianes o nua.

Volem puntualitzar aquí com el rol de sexes és valorat a partir d'unes premisses que són, essencialment, les de l'acceptació de qualsevol d'aquests rols dintre la comunitat. Així, un home vestit amb una roba de puntilles blanques ballava acompanyat de sis mascles, amb traça de guerrers per les macilles de fusta que porten, i res passava. Si les dimònies demanen participació, més aviat és considerat una exageració dels col·lectius feministes i comencen les taules rodones d'especialistes, cursos monogràfics i disquisicions sobre els símbols fàl·lics del dimoni. No volem entrar aquí en aquesta discussió, sinó solament cridar l'atenció sobre ella. Els homes transvestits apareixen a

diferents festes i rituals — molts d'ells associats a Carnaval— , però ningú no ha discutit mai la seva legitimitat.



Figura 4.17. Una dama dels Cossiers a Mallorca. Font: OCPC, C-80, pàg. 143, DGCPAC.

4.6.4. “Mos han pres sa veu”. Cap al folk digital

Les missions de l’OCPC que realitzà Samper a la zona de s’Horta, Santanyí i Calonge tingueren —sobretot a Calonge— un impacte social important. Els entrevistats no deixaven de dir “mos han pres sa veu”, una expressió que connecta amb la por a allò desconegut, a veure compromesa fins i tot la integritat física davant un aparell que no era més que un fonògraf, que permetia enregistrar la veu als informants de les missions de l’OCPC. El fet d’haver de posar el cap tan prop de la “trompeta” del fonògraf no agradava a molts de cantaires, que sovint arribaven a emmudir de nervis.



Figura 4.18. Bernat Jaume i Francesc Pons cantant a Biniamar davant el fonògraf. Font: OCPC, C-101 pàg. 78, DGCPAC.

Un article de Jaume Vallbona amb un curiós títol “Mos han pres sa veu” relata l’experiència d’una informant del mateix Vallbona, que quan era petita assistí a l’enregistrament amb el fonògraf de l’OCPC, un article que du el subtítol de “Notícia de la contribució calongina al “Cançoner Popular de Catalunya”.

Jo sé que tots aquest deien: “Mos han pres sa veu!”. I si no hagués vingut abans i no s’hagués explicat no s’hauria fet cantar cap de sa Talaiassa tampoc. En tenien de por! No sabien dir res pus més que “mos han vengut a prendre sa veu.” No sé que devien pensar! Duien una trompa que devia ser d’un metre de llarg. Només em recorda la cançó que va cantar l’amo en Miquel Verro que deia “Me vaig enamorar d’una mora / i no és mora d’un morer...” Però quan l’amo en Miquel es va posar a cantar es veu que en volia cantar una altra i va dir “Aqueixa no!” i el feren seguir. Llavors al començament hi

sortia “Aqueixa no!”. I no en sé res pus. I la record perquè n’hi va haver uns que la varen sentir cantar a Alger²⁰⁶ i llavors ho contaren (Vallbona 2001).

Cal imaginar l’impacte d’un procediment semblant dintre d’una societat com era la mallorquina a la segona dècada del segle XX. No solament era l’estranyesa d’haver de cantar un repertori fora del seu context, no solament era el fet de què hi hagués persones interessades en escoltar i enregistrar aquest repertori, sinó també el fet d’haver d’encarar-se amb estris que semblaven d’un altre món; una trompeta d’un metre dintre la qual cantar... Era difícil d’entendre.

El camí que porta des d’aquesta trompeta als enregistraments actuals és el camí d’una evolució tecnològica que ha canviat la manera de fer i escoltar música, fets prou estudiats i discutits per especialistes. Han canviat molts paràmetres de producció musical, pot ser el que no ha canviat és el fet comunicatiu i essencialment social de la música. L’estranyesa que provocà l’enregistrament a Calonge feu que el succés romangués viu dins la comunitat, d’aquesta manera el record pogué ser recuperat posteriorment i publicat dintre de l’article de Jaume Vallbona al 2001. Tanmateix tot el material recollit per l’OCPC no eren més que documents d’un patrimoni col·lectiu que començava a fondre’s al llarg del segle XX, però tampoc era previsible llavors l’evolució imparabile que engegarien l’enregistrament sonor i després el visual.

Tampoc era previsible l’entrada en escena d’un dels mitjans que certament canviarien la vida de la humanitat. Perquè l’aparició del món digital i la xarxa d’Internet ha provocat un impacte mundial en els sistemes de comunicació i informació, la qual cosa comença ara a ser objecte d’anàlisi. Vivim encara dintre del procés d’assimilar una nova forma de comunicació que materialitza també una nova manera de viure. Aprenem i recordam allò viscut i absorbit d’una manera diferent a totes les formes conegudes abans, i pot ser el repte avui dia és entendre que els processos d’ensenyament-aprenentatge no seran mai més el que eren abans.

De tota manera, quan es parla del món digital hom dona per fet que la immensa majoria de la població està “connectada”, i això no és així. Hine (2015: 6) mostra els resultats al

²⁰⁶ “Pel que fa a l’enregistrament de l’amo en Miquel Verro, madò maria de can Simó recorda que qui el va sentir cantar a Alger va ser madò Joana Maria Rebeu, casada amb en Jaume *Bielet*. Havia arribat un disc de Mallorca i quan l’escoltaven *un fill seu li diu: -Ma Mare, ara canten mallorquins! La mare posà atenció i va reconèixer la veu de l’amo en Miquel Verro*. Aquests, quan tornaren a Calonge, contaren la sorpresa de sentir l’amo en Miquel a Alger” (Vallbona 2001).

Regne Unit al 2013, amb un 78% de la població amb accés habitual a Internet, quan al 2003 era d'un 59%²⁰⁷.

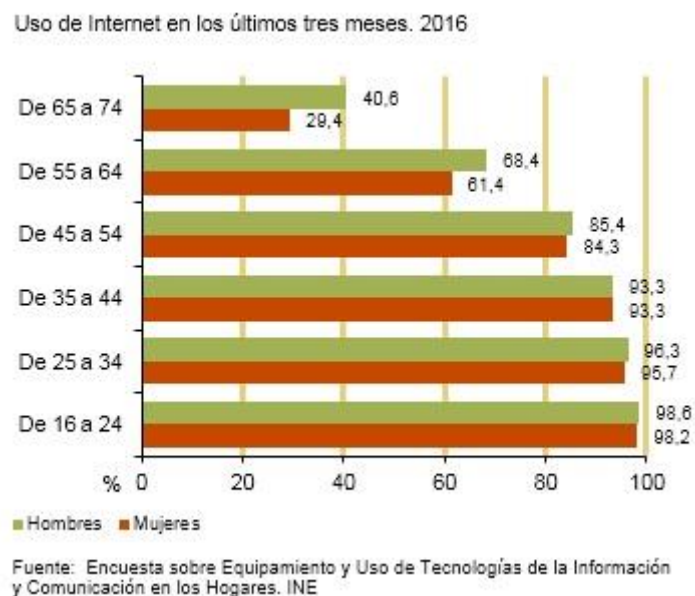


Figura 4.19. Ús d'Internet a l'estat espanyol durant el 2016 per segments d'edat. Font: en línia²⁰⁸.

Les dades indicades per Hine i les de la figura 4.19 ens mostren que els usuaris digitals s'agrupen per sectors d'edat, i per tant la seva participació activa ha de ser analitzada des d'aquesta perspectiva. En el marc d'aquest treball, s'ha d'entendre que la pujada d'arxius digitals referents a música tradicional a diferents plataformes o bé l'ús de les xarxes socials per a difondre enregistraments i trobades musicals mostrarà un biaix generacional. Cal advertir també que els informants —i la societat actual— no se solen referir a Internet, sinó que parlen de manera molt més natural sobre aplicacions: *he obert Facebook, he pujat foto a Instagram, he fet un tuit...* Internet sembla un univers que alterna portes que s'obren amb forats de cuc, la presència humana allà es materialitza per “aparicions” i “aportacions” a un moment i lloc puntual —que a més a més poden o no quedar fixades— i és així com els humans entenen la seva ubicació digital: a una aplicació concreta i en un moment concret. Ara és el moment en que nous camps d'estudi s'obren camí, com el de l'Antropologia digital (Diversos autors 2012).

²⁰⁷ Assenyala també diferències de gènere: un 64% dels usuaris eren homes, un 55% dones al 2003, mentre que al 2013 l'índex era pràcticament igual.

²⁰⁸ Instituto Nacional de Estadística 13-XII-2017
http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESecccion_C&cid=1259925528782&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout [accés 29-IV-2018].

De l'anàlisi del treball de camp es desprèn que, a l'actualitat, una de les característiques de la música dels Salers i Quintos és la capacitat d'organització mitjançant l'ús de les xarxes socials. Gairebé tots reconeixen comunicar-se mitjançant *WhatsApp* o bé *Facebook* —amb algunes entrades a *Twitter*— com una manera de fer difondre les properes accions del seu grup. Tenint en compte les amenaces²⁰⁹ que contempnen les cultures minoritàries o bé grups culturals de caràcter local, comptar amb l'ajuda organitzativa de les xarxes socials és, indubtablement, un avantatge. I d'això en són ben conscients els participants, que encara que saben que no és un mitjà “tradicional” reconeixen que és l'única manera d'estar connectats amb els individus, que, per circumstàncies personals²¹⁰ no estan dintre del cercle habitual de contactes.

Un resum dels recursos usats pels participants, mostra com els mitjans més habituals, *Facebook* i *WhatsApp*, han estat essencials en l'articulació de grups que mantenen lligams amb la música de Pasqua. Així, podem comptar amb les pàgines de *Facebook*, creades de manera habitual per cada generació de Quintos. També diverses associacions lligades al fet musical tradicional hi tenen cabuda (*Associació Pinyol Vermell*, Campos), ja que poden compartir mitjançant aquesta plataforma moltes de les seves activitats. En aquest sentit, cal destacar que des dels inicis del treball de camp fins a l'actualitat s'han multiplicat les pàgines actives a *Facebook* relatives als Quintos²¹¹.

WhatsApp és reconegut per tots com el mitjà essencial per convocar reunions de Quintos. També hi trobam determinades associacions, com Lausa o L'Heura, que participen activament de les xarxes socials. La immediatesa de *WhatsApp* permet connectar comunitats virtuals que reflecteixen comunitats reals. És a dir, mitjançant el grup creat a *WhatsApp* es cohesiona una comunitat real, disgregada en l'espai físic i temporal, però present quan es tracta de quedar per a un assaig col·lectiu. De totes les aportacions dels mitjans digitals, pot ser aquesta és la més poderosa, ja que respon a les

²⁰⁹ Una de les més fortes, la dissolució dels vincles i característiques de cada cultura pel fenomen de la globalització, precisament afavorit per l'existència d'Internet. Però tot té dues cares.

²¹⁰ Com per exemple els Quintos que resideixen, normalment per motius d'estudis universitaris, fora de la població de referència. Molts d'ells, ara mateix, estan connectats amb els amics del poble mitjançant les xarxes socials, i no és un problema la distància si es tracta de participar en activitats que impliquen a un col·lectiu.

²¹¹ La consulta realitzada en línia el 28 de novembre del 2017 mostra al voltant de seixanta pàgines de *Facebook* connectades amb els Quintos. Però a la vegada, a la primavera del 2018 comença a dinfrondre's la idea que Facebook és més aviat de la generació dels pares, i sembla començar una etapa de declivi.

característiques d'immediatesa, organització i actuació: la comunitat dissolta dintre l'entramat social, multicultural i divers és capaç d'organitzar-se en un lapse de temps breu, i respondre així a múltiples possibilitats d'actuació. És el que definim com a *comunitats digitals* que articulen *comunitats reals*.

Perquè l'aparició d'un canal de comunicació que permet seleccionar un grup de persones connectades dibuixa una petita tribu que comparteix una característica comuna; que no ha de ser necessàriament la proximitat física. Però el poder d'organització és enorme, i així no solament es poden convocar vagues, protestes i trobades en menys d'una hora —per posar exemples— sinó que permet agrupar una comunitat dissolta que, a partir dels missatges, pot aparèixer en un moment donat com a *comunitat real*. La facilitat amb la que poden relacionar-se grups vinculats per l'etnicitat, identitat i agents culturals del tercer sector fa que músiques i festes, antigues i noves, trobin un marc de col·laboració ràpid i efectiu. Joan (1978) és un dels iniciadors i organitzadors del Muc de Sineu, la nova festa d'estiu per excel·lència. Ell admet que l'organització, així, és molt senzilla:

Tenim el material guardat, els desfressos són molt senzills, una capa, una ploma, demà mateix ho podríem organitzar. Tot és molt senzill. El mateix rodatge que duim fa que pels whatts mos organitzem. Per això a lo millor hem fet dues reunions en tot l'any. Sí, per a que funcioni ha de ser senzill, des del whatts és molt ràpid i ens repartim les feines...tu faràs allò i jo això.... Per mi tot ha de ser fàcil, per això ho podem dur...

Joan, de tota manera, formava part del grup de Quintos de Sineu i és aquesta generació, la seva i la dels seus amics, que han permès engegar una festa amb icones culturals comunes per a tots ells. La comunitat formada mitjançant el grup *WhatsApp* organitzador del Muc reflecteix la comunitat real d'un grup d'edat.

Twitter és present com un dels més poderosos mitjans de comunicació social en línia, té també referències a les cançons de Panades i altres tradicions —com és el cas d'una activitat realitzada a ses Salines a la Pasqua del 2015— però mostra més aviat el caire d'opinió passatgera que no té massa impacte posterior. Falten dades per a l'estudi d'*Instagram*, ja que des de que s'ha lligat a les pàgines de *Facebook* és més present, però la seva principal característica és la volatilitat de la informació.

Per als més joves, *Facebook* i *Instagram* són, més aviat, plataformes per a compartir vídeos i fotografies. El que sí són un marcs de referència estables són les pàgines *web*

d'agents culturals concrets²¹², com la de Lausa. També les de s'Estol des Gericó²¹³ i L'heura —bloc. Totes mostren les activitats a les quals se dediquen, una manera de fer visibles les seves aportacions socials.

Dintre d'aquestes, cal destacar també les dels agents culturals del primer i segon sector que estan vinculats a les produccions culturals de les Illes, i que exposen i mantenen aspectes de l'anomenat patrimoni immaterial. És el cas, per exemple de la Fundació Pare Ginard, són les que mereixen més fiabilitat a l'hora de realitzar una etnografia digital. L'esforç d'aquestes institucions és, ara mateix, la constant actualització de les seves aportacions. La mateixa pàgina *web* d'aquesta fundació ha sofert una reestructuració important —en sentit positiu— els darrers temps, i ara ofereix un banc de dades extraordinari per a l'estudi de la llengua i la cultura a partir de les aportacions del pare Ginard.

Fins i tot ja hi comença a haver articles sobre les denominades neofestes, cosa que condueix a pensar que són considerades ja objecte de recerca internàutica.

Apareixen també pàgines relatives a estudis especialitzats, com la d'Anna M. Bosch Santandreu (2012). Els seu treball, referit a les músiques de tradició oral de Manacor, s'emmarca dintre de les propostes de diferents blocs de centres educatius i recursos per a l'ensenyament²¹⁴. En tot cas, les escoles van incorporant material relatiu al patrimoni cultural a plataformes digitals, cada curs és diferent i depèn de variables com el domini digital dels professors i la capacitat de fer present la tasca de l'escola a Internet. Allò més innovador d'aquests treballs és la proposta d'aplicació didàctica de cadascuna de les músiques i ens remet a una manera de treballar que organitza la consulta, coneixement i aplicació en el terreny de les músiques de tradició oral, encara que s'ha d'assenyalar la volatilitat del material: els recursos depenen de l'actualització dels diferents recursos per part dels professors.

S'han d'esmentar les referències també a pàgines institucionals d'entitats públiques com ajuntaments, Consell, Govern autonòmic, que s'impliquen en la difusió de la tasca dels agents culturals. Són útils des de la perspectiva de difusió, però cal destacar la necessitat

²¹² Les adreces poden ser trobades a les referències bibliogràfiques.

²¹³ <<http://www.estoldesgerico.com/index.php/ca/>> [accés 30-IV-2018].

²¹⁴ VILAWEB Diari de l' escola, o per exemple un projecte educatiu del CEIP de Maria de la Salut. Són projectes passatgers, la qual cosa fa que a vegades no puguin ser trobats en línia després d'un temps.

d'actualitzar les dades i vetllar per una distribució democràtica de les aportacions dels agents del tercer sector.

El que té una força indubtable, i remet a la classificació de metavariants autèntiques esmentades abans, són els enregistraments en línia. Per un costat podem trobar pàgines de vídeo com *Youtube*, que poden ser usats com a recursos de documentació en línia. S'hi poden trobar des d'enregistraments casolans a enregistraments professionals, que responen a la voluntat de documentar amb precisió fets musicals que són considerats valuosos. Torrat i Bullit és un dels grups que ha apostat per publicar els seus enregistraments en línia o bé la difusió d'aquests: tenen part de la seva producció a *Viasona* —tota la música en català—, també podem trobar altres tipus de pàgines menys visitades com *MySpace*. Cal destacar que, de cada vegada més, són els mateixos estudiosos els que comencen a usar les prestacions personals de canals com *Youtube*.

Cal recordar que institucions poderoses com la Library of Congress (Estats Units) compten amb registres que són una font de documentació en línia tant per especialistes com per no especialistes. La Library of Congress és coneguda internacionalment com a banc de dades per a investigadors de diferents nacionalitats. Els registres i la documentació pujada a la xarxa es poden convertir, en un futur, en la única manera d'accedir a un patrimoni que ha desaparegut o esdevé objecte de consulta, i del qual en queden enregistraments. Aquesta també és l'aportació extraordinària del *Geoarchive* d'Alan Lomax.²¹⁵ Grups d'estudiosos dintre de l'àmbit internacional també fan present la cura i la preparació a l'hora de recopilar músiques de tradició oral, com *The Song Collectors Collective*²¹⁶

Felip Munar (2012) diu que la tradició també pot ésser allò que reinventam cada dia, el temps ho dirà. Pot ser a partir d'ara tinguem la possibilitat també de reinventar, o millor reviure i renovar, a partir del que posseïm dins el món virtual. La pertinença a un grup virtual no deixa d'assemblar-se a la pertinença a un grup d'edat, com eren els Quintos, o d'interessos comuns —captar panades, guaitar les al·lotes de la contrada— dels Salers, la reflexió de la comunitat real.

²¹⁵ Alan Lomax treballà en la recollida d'arxius per a la Library of Congress.

²¹⁶ <<http://songcollectors.org/>> [accés 30-IV-2018].

Cal pensar que lluny de fer de l'experiència musical "intangible", les eines digitals donen una nova "tangibilitat", situant-la en nous sistemes de producció i recepció. Al mateix temps, les tecnologies digitals permeten inscriure's a nous mitjans, que renoven així modes de conservació, recopilació i repertori, i, de manera inversa, creant nous accessos per a artefactes sonors, objectes i relíquies culturals, traces d'una música de presència difosa. La dialèctica entre tangibilitat i intangibilitat de la música, la conservació i la transmissió —i, de manera més general, en la diversitat de pràctiques musicals—, fa aparèixer una nova perspectiva d'anàlisi.

En tot cas, en el nou camp de l'etnografia d'Internet semblen més importants les connexions, com tracem el camí, que no pas el fet d'estar ancorats a un sol *website*. Hine apunta el rebuig a considerar, d'entrada, que els usuaris d'internet puguin ser descrits com a participants en un "món virtual". Les seves aportacions donen visibilitat a productes culturals que, d'altra manera, haurien desaparegut, i per tant una nova forma de tangibilitat es fa present (Hine 2015: 24).

De tota manera, la característica principal de l'ús d'Internet i les xarxes socials associades és la difusió i distribució dels esdeveniments en el mateix moment de la seva realització. Aquesta immediatesa presenta el perill de la superficialitat: no podem valorar d'entrada la rellevància de les interpretacions pujades en línia, per exemple. Però permet l'establiment d'una autèntica interacció social, permet la presència d'esdeveniments des del moment mateix de la seva creació. Trobar maneres de destriar allò superflu d'allò veritablement interessant correspon a l'àmbit de l'etnografia i antropologia digital i esdevé un dels reptes més importants del futur.

Des de la trompeta d'enregistrament usada a les missions de l'OCPC —el sistema primitiu d'enregistrament— s'arriba al *folk digital*. Un nou camp de transmissió per a les músiques de tradició oral s'obre a possibilitats inimaginables, entre elles, el fet de poder veure ara la fotografia que encetava aquest apartat, els dos informants cantant davant el fonògraf; o la relectura del material folk que fan nous grups i cantants, com Joana Gomila. Un dels seus treballs llançat el 2017 és titula "Folk Souvenir", i les cançons són recreacions de material enregistrat per Alan Lomax, enregistraments de la mateixa cantant Joana Gomila sobre la seva padrina, les seves pròpies interpretacions amb un ample ventall d'improvisacions a càrrec dels músics acompanyants. Tot el

treball de Joana Gomila, aquí, parteix de la reflexió sobre les arrels musicals del seu poble (“Folk Souvenir. Joana Gomila” 2017).

El Congrés del *BFE* de l’abril del 2017 fou precedit per una jornada que duia per títol “Digital Folk”, mostra de l’interès i la necessitat d’aprofundir dintre d’aquest camp de l’etnomusicologia: Les Universitats de Sheffield i Westminster han col·laborat en un projecte d’investigació que s’anomena, precisament, “Digital Folk Project”²¹⁷, del qual agafem un concepte que descriu la pàgina *web* que acompanya a aquesta tesi, el *treball de camp electrònic* o *e-fieldwork*.

4.6.5. *Ballar, la permutació d’un espai de relació*

El cant dels Goigs, Sales i Panades i també les Caramelles i Corrandes a Catalunya sempre han estat lligades d’una manera o l’altra a la dansa, i cal aquí recuperar la referència feta al capítol 2 als “Set Goitxs” del Llibre Vermell de Montserrat, descrits com a “ball rodon”.

Els Goigs, com a cançons de caràcter paralitúrgic, estan imbuïts d’una forma d’interpretar que amaga sostres de tradicions profanes anteriors, difícils de documentar. En el cas de Catalunya, les danses de bastons i cascavells han estat presents, però també altres formes més complexes que són part d’una d’escenografies lligades a la Passió de Jesucrist²¹⁸.

A Mallorca, el moment que propiciava el cant de Sales i Panades era un moment de preparar la trobada social per excel·lència, el ball. El fet de la música itinerant en grup,

²¹⁷ Els detalls del projecte poden ser consultats en línia (“Digital Folk Project” 2017).

²¹⁸ El Grup de Recerca Folklòrica d’Osona, format per Jaume Ayats, Ignasi Roviró i Xavier Roviró publicaren uns fitxes que acompanyaven el CD “De Rams a Pasqua. Cants de Setmana Santa i Pasqua a la comarca d’Osona” (Ayats, J; Roviró, I; Roviró, X; 1996) A la fitxa 5 descriuen el Contrapàs llarg...”era, en el segle XIX, una de les danses més ritualitzades que s’interpretaven a la Catalunya vella. D’una complexitat molt elevada, ja que contínuament varia de melodia i de tirades de ball, els mossos de Pagés l’aprenien durant l’hivern dels homes grans que, abans de ballar, els feien era memoritzar la melodia amb la lletra que narrava escena per escena la Passió de Jesucrist. És per això que es coneixia amb el nom d’*El Divino*, seguint les fórmules dels textos dels segles XVII i XVIII que es reproduïen i es venien en fulls solts. Cap al bon temps s’estudiaven els passos i les figures, per ballar-lo a la primavera en una línia d’homes en semicercle acompanyats d’un flabioli i d’una cornamusa. S’acostumava a dansar amb un posat seriós i respectuós. El contrapàs va anar desapareixent per la força de les danses noves d’aquells temps, com la sardana”.

la possibilitat d'arribar a territoris de conquesta social —conèixer tot el panorama del mercat matrimonial— feu que se mantinguessin com a expressió d'un ritual social acceptat i reconegut per a la comunitat. Al manco, fins a l'inici dels anys seixanta.

Fins entrada la dècada dels anys cinquanta del segle XX, els balls de pagès eren convocats a les possessions i finques mallorquines sota qualsevol excusa. No es necessitaven massa prolegòmens, un parell de sonadors i els balladors, que eren els habituals de la casa on es ballava: a la cambra de l'entrada, amb una fila de cadires en cercle, i els balladors s'anaven alternant. A mesura que el segle XX avançà, aquestes reunions a cases particulars minvaren fins a desaparèixer, i aquí sorgiren els balls més multitudinaris a la plaça, el format que encara perdura en l'actualitat.

El ball posterior al diumenge de l'Àngel, com s'ha documentat, era un dels esdeveniments més esperats de l'any. A la dècada dels anys 60, però, tot canvià.

El clima de religiositat i austeritat imposat des del final de la Guerra Civil va provocar que moltes de les activitats predilectes dels joves —sobretot aquelles on interactuaven ambdós sexes—, passessin a ser prohibides o fortament vigilades per tal d'evitar cap tipus de contacte físic. La possibilitat de que homes i dones poguessin compartir activitats d'oci, com els balls, xocava frontalment amb el clima de rectitud moral que representava el nacional-catolicisme del règim. En aquest sentit, l'Església no veia cap mena de risc a les danses populars i tradicionals, sinó que el problema el creaven els nous balls arribats de l'estranger: “Aún cuando el baile (...) no es malo, y hay danzas sagradas y folklóricas muy honestas, es cierto que los bailes llamados “modernos”, entre los que podemos classificar a todos los llamados “agarrados”, son un serio peligro para la moral cristiana”, especifica la nº 94 de les Normas de moralidad cristiana (Canyelles, 2013: 66).

El format “sagrado y folklórico” començà a trontollar per a molts d'illencs. La dècada dels seixanta veu la transformació del ball de Salers en revetlles, i que evolucionarà fins al format de concert actual.

Vicens (2012: 32) apunta també a la síntesi de l'essència nacional que van crear nous espais urbans dedicats al ball, dintre de la construcció d'una identitat espanyolista que tenia com a eix central l'orientalisme i la concentració dels tòpics d'Al Andalus i els Regnes de Taifes com a arquetipus nacionals. Els turistes que arribaven aquí creien, sincerament, que el ball típic era el flamenc. En canvi, els balls folklòrics mallorquins presentats als hotels oferien l'atemporalitat i l'autenticitat local. Pot ser ningú va parar esment en que, veritablement, són molt diferents. Malgrat que ja no es ballava a l'espai

compartit de cases i places petites, el ball de bot tenia el futur assegurat des de les perspectives hoteleres.

La modalitat de “ball d’aferrat”, terror de bisbes i capellans, apareix clarament dibuixat al pasquí dels Quintos de Casa Blanca —veïns i amics de quadrilla dels de Sant Jordi i s’Aranjassa. Els tres petits nuclis urbans són molt propers a la Platja de Palma, pot ser aquest fet va marcar l’inici dels balls prohibits ja al 1965, donat que estaven acostumats al tràfec de músics, espectacles i ambient festiu dels hotels propers.



Figura 4.20. Cartell que anuncia la berbena dels Quintos del 66 a Casa Blanca, el juliol de 1965. Font: AP Toni Ramis.

Malgrat el temps passat, les manifestacions de Quintos i Salers avui dia segueixen connectades amb el ball, amb diferents expressions. Certament dintre d’aquest aspecte hi ha un canvi de perspectiva, i es poden assenyalar dues tendències: la més tradicionalista i la que s’ha anat adaptant a les demandes dels participants.

A Felanitx i a la recuperació de cas Concos, s’ha seguit el model de ball de Sales posterior al dia de Pasqua. Ara, en tot cas, queda com una trobada de caire musical popular on el repertori de danses tradicionals té un espai propi, vinculat als Salers i com

a cloenda de la cantada. En el cas dels Quintos del Pla, Raiguer i Nord de Mallorca el ball és més aviat un concert o revetlla que s'avé més amb els nous espais de trobada de la joventut.

En tot cas, és la reunió en espais informals i la música escollida el que crea el mitjà de relació. I canalitza les fites de cada grup: uns més compromesos amb la conservació de la cultura tradicional, altres oberts a les noves tendències musicals.

La interpretació musical dels Goigs, com s'ha vist, no tenia ni té tanta importància per als Quintos, és solament l'excusa per a captar. Les músiques dels concerts que programen no són, precisament, músiques tradicionals. La majoria d'ocasions afavoreixen la presència de grups locals que tenen lligams amb la joventut que hi participa i dona oportunitat als *DJ's* locals. En canvi, els Salers estan més preocupats per la vessant estrictament musical, investiguen variants i es preocupen de la interpretació acurada, per això s'inclinen d'entrada en la interpretació i recuperació de les danses tradicionals, emmarcant-les precisament dintre d'un espai de "recuperació".

No s'ha de deixar de banda, però, la revifalla de festes de nova factura al Pla de Mallorca. Moltes d'aquestes festes parteixen d'iniciatives de grups locals, d'una generació jove però que s'identifica encara amb els símbols agraris i religiosos de la Mallorca més tradicional: "Les anomenades *neofestes*, doncs, parteixen generalment d'un col·lectiu jove i la seva organització sol ser assembleària. D'aquesta manera, el jovent s'apodera de la festa o en reinventa algun ritual o llegenda amb què puguin destacar i que els identifiqui com a poble" (Mateu 2016).

L'organització assembleària de la majoria d'aquestes festes té ressonàncies de l'organització dels Quintos, un grup de joves units per edat i formació que se saben inclosos dintre d'un col·lectiu social. La connexió dels Quintos és creada i mai abandonada —al manco imaginàriament— i permet expandir de manera creativa les seves accions, i fins i tot superar el moment de participació real, que és el de l'edat compresa entre els 18 i 21 anys. Després, malgrat ja no ser protagonistes, sí que es consideren lligats a la producció cultural contemporània: l'existència d'un entramat social generacional explica l'eclosió de festes de nova factura a Mallorca, gestionades per grups socials que, a molts de pobles, són els mateixos que els dels Quintos.

La incorporació d'icones culturals pròpies d'aquesta generació s'entremescla amb la incorporació d'elements tradicionals identificables dintre de la construcció cultural d'aquesta generació. El Muc de Sineu no deixa de ser una *neofesta* que recull anys de participació a una de les Setmanes Santes més impactants de tota l'Illa, la de Sineu. Part d'aquesta herència Pasqual és reelaborada en la festa del Muc, des de la irreverència en la reconversió dels elements mítics i religiosos, els creadors i participants del Muc solament demostren la seva reverència per una cultura que els crià i que constitueix, precisament, el seu marc de referència.


ELEMENTS TRADICIONALS INCORPORATS	RECONVERSIÓ D'AQUESTS ELEMENTS	Noves MÚSIQUES
Romeria al Puig del Reig.	Se realitzà partir de la entrada amb <i>mobylettes</i> a un bar, després s'opta per diferents vehicles pujant al Puig del Reig	Cant dels Goigs del Muc del Reig (música d'aparença tradicional)
Ritual simbòlic -3 voltes amb la boca plena d'oli	S' articulen noves històries al voltant de criatures mítiques, amb elements reals dels contes de tradició oral	-All you need is love. All you need is Muc
Aparició d'una criatura mítica	S'afegeix la figura femenina — Muca— quan és demanat.	-Barcelona, de Freddy Mercury i Montserrat Caballé, amb tir d'arc inclòs.
Cant dels Goigs	Las lletres dels Goigs són irreverents	-Xaranga, poc habitual en les músiques de Mallorca.
"Encuentro" de com a Pasqua de Resurrecció	Encuentro apassionat entre el Muc i la Muca. Dinar de germanor, homes i dones per separat.	-DJ amb música especialment "retro" Fi de festa amb "New York New York" de Frank Sinatra.
"Passos" de Setmana Santa.	Desfilada del pregoner convidat sobre una superfície	Confraria dels Donants de Suc apareixen amb Beat i de Michael Jackson
Descens d'una criatura celestial (àngel o esperit Sant)	Descens celestial del Pato Lucas	
Dansa tradicional	Los Manolos	
Sacerdot que oficia el ritual	-Convit a un pregoner que actua de oficiant (Boo)	
-Encierro de San Fermín	Encèrvol, un <i>encierro</i> amb banyes de plàstic.	

Figura 4.21. Taula comparativa dels elements tradicionals i reelaborats usats a la festa del Muc de Sineu.
Font: elaboració pròpia.

4.7. La glosa i el repertori de carnaval encara avui com a articulació de la crítica social

Les lletres de les cançons de Sales eren usualment fetes per glosadors de la contrada — llevat de les conegudes per tothom. Martí (1927) recorda a Pau *Batlet* de Porto Cristo que era l'encarregat de fer-ne de noves cada any: Un format que, ès el model més seguit a l'actualitat.

Una mostra que el *Deixem lo dol* o les cançons de Pasqua han estat lligades sempre a la improvisació de les lletres ho demostra aquest concurs convocat a Selva:



AYUNTAMIENTO DE SELVA

**CONCURSO de Canciones de Trabajo
del Campo de Mallorca
y "Goigs" de Pascua, llamados
tambien "Deixem lo dol"**

SELVA, 9 AGOSTO (víspera de S. Lorenzo)

B A S E S :

1.^a—Pueden tomar parte en este Concurso: a) *de canciones* cualquier hombre o mujer españoles de más de 14 años. b) *de «goigs»* cualquier comparsa compuesta de 3 o más personas con acompañamiento de guitarra (al menos) guitarró y violín.

2.^a—El concurso tendrá lugar a las 11 de la noche en la Pl. de España, con instalación de amplificadores y aparatos para la grabación en discos de las canciones más interesantes y retransmisión por la radio.

3.^a—Cada participante, a) del *Concurso de canciones* deberá cantar dos de «tonadas» distintas. Las canciones no excederán de cinco versos con las repeticiones que la «tonada» lleve en sí; b) del *de «goigs»* dos estrofas y dos estribillos.

4.^a—Los que deseen participar en el Concurso deberán inscribirse, llenando el oportuno boletín y dirigirlo a la Secretaría del Ayuntamiento de Selva. La inscripción se cerrará el día 8 de agosto a las 21 horas.

5.^a—El orden de participación en el Concurso se determinará por suerte entre los participantes, alternando canción y goigs que deberán hallarse a las 22'30 del 9 de agosto en las Casas Consistoriales de la villa de Selva.

6.^a—Las calificaciones se darán a conocer transcurridos 30 minutos de la terminación del Concurso por el Jurado que estará presidido por un miembro del Instituto de Musicología Español, o similar e integrado por diferentes personalidades destacadas en el campo de la Música Mallorquina y críticos. Una de las cualidades que más se tendrán en cuenta será la del estilo de la canción mallorquina de arar, trillar, etc.

7.^a—Los premios serán: cuatro de 500 ptas. y dos 250, además de las copas y medallas que se otorguen. Estos premios son los establecidos hasta el momento de redactar estas bases. A cada calificado se le entregará además un diploma.

Selva 12 Julio 1957.
La Comisión Organizadora

Figura 4.22. Concurs de gloses lligades al *Deixem lo dol* convocat a Selva al 1957. Font: RCHMM.

El model de com i quan s'assaja sembla comú: a son Macià, els Salers es troben un parell de dies abans, escollint les lletres que cantaran el matí de Pasqua; el procediment és el mateix que a altres indrets, que solen recollir les lletres d'anys anteriors, amb lleugers canvis. S'imprimeixen pasquins que són repartits entre els cantaires i els assistents, cosa que es fa a Calonge i Manacor a l'actualitat

A Campos encarregaven les gloses a un capellà, D. Guillem *Dameto*. Francesca (1971) esmenta que, quan va morir D. Guillem, no sabien qui podria fer-se càrrec de les noves gloses de cada any. Avui dia encara van acordant les lletres i les publiquen als programes de la Mare de Déu d'agost, durant les festes patronals.

Una de les mudances que mostren la vitalitat de la glosa mallorquina és el fet que Mateu *Xuri*²¹⁹ i altres glosadors usen adesiara la tonada pròpia de les Sales de son Macià, podríem dir que la més estesa dintre de la comarca de Manacor²²⁰. Empren un recurs que facilita la improvisació verbal sobre un teixit melòdic conegut. En aquest sentit, Miquel Sbert assenyala que la rima, el metre i el ritme són recursos "que serveixen de suport mnemotècnic als glosadors —i als transmissors de poesia oral. Són maneres d'"acanalar el vent" poètic, una mena de plantilles tècniques que, si d'entrada poden semblar restrictives, a la llarga resulten un marc molt útil tant per a la creació com per a la memòria (Sbert i Garau 2008: 86-87).

Perquè cal recordar que la melodia o tonada usada per a glosar és personal, un tret distintiu que identifica cada glosador mallorquí. Perdut el referent territorial, que feia que els glosadors fossin identificats per com cantaven "així o aixà, les gloses", perduda gairebé la glosa mateixa²²¹, cadascun dels pocs intèrprets s'aferrava a la seva pròpia salmòdia personal. I potser, segons Sbert (*op.cit.*) sigui aquest el motiu pel qual és tan difícil generar glosadors novells. Quan s'usa una tonada coneguda, com és el cas de la de les Sales, doncs és més fàcil que hom pugui apropiat-se de l'esquema i improvisar sobre ell.

²¹⁹ Mateu Matas, nascut a Santa Margalida (1982) és un dels millors glosadors actuals, destacant la seva capacitat de creació en les diferents formes de la glosa. Mateu Matas destaca també per la seva tasca de divulgador de la glosa a les escoles, a més de centralitzar moltes activitats des de l'Associació de Glosadors de Mallorca.

²²⁰ L'usen en moments concrets, quan volen canviar de tonada, donar varietat a les seves interpretacions a partir de models més coneguts que les tonades individuals de cada glosador. Això permet una major participació encara que sigui com a oients, ja que el públic coneix aquestes tonades de caire col·lectiu.

²²¹ A les darreries del segle XX solament quedaven uns pocs glosadors, malgrat que ara gaudeix d'una força inusitada.

Sbert mateix ha estat un dels participants en la creació de gloses per als Quintos de Sant Jordi, els que han refós el ritual interpretant novament en públic la música als 65 anys. La temàtica de les gloses, aquí, s'adapta al cicle de la vida:

Quintos som es qui cantam
i cantam amb alegria
perquè la Verge Maria
d'agost avui celebrem.
Enguany ja mos jubilam
cadascun en es seu dia,
crèiem que no arribaria,
però casi tots cobram!
(Miquel Sbert, agost 2016)

Les noves lletres reflecteixen el canvi d'ús de les cançons de Quintos, de Sales i Panades. L'altre fenomen que es pot detectar és la llibertat d'expressió, les connotacions sexuals —tema sempre preferit de la glosa— i la referència als nous vinguts a les Illes Balears, que són protagonistes d'algunes de les gloses del grup Torrat i Bullit, per posar un exemple:

Quan l'hortolà anar a Magdalena
i la va torbar plena de dolor
però la pena amb goig se transmudaren
i se demostraren que eren majors que el sol.
Deixau lo dol, deixeu lo dol
i nirem a dar les pasques a Maria, i a Maria

Si ens donau “chop suey”
no el vos agrairem,
i sa “Xina” li direm
ratada més que ratada

Panades ens heu de dar
de “cous” ben atapides
i si no estan beneïdes
invocarem a n'Alà.

Molts d'aquests grups, com s'ha documentat, reparteixen fotocòpies en format pasquí per tal que el públic assistent —i ells mateixos— puguin tenir la lletra. Cal subratllar aquest format de transmissió, conegut com *xeroxlore* o *photocopylore*, i relacionat amb la transmissió mitjançant duplicats fets amb sistemes tecnològics de transmissió, com la fotocopiadora, fax o darrerament la xarxa informàtica (Estelrich 2013; Preston 1997: 853).

Les estructures lingüístiques, l'ús de la llengua és un dels principals connectors afectius amb una herència cultural imaginada. El pes de les paraules és present, i els receptors

reconeixen un codi cultural que cap altra eina és capaç de proporcionar de manera tan immediata. Com Anderson expressa²²²:

Hi ha un tipus especial de comunitat contemporània que només el llenguatge és capaç d'articular, sobretot en forma de poesia i cançons. Podem agafar himnes nacionals cantats en festes nacionals com a exemples. No importa la banalitat de les paraules ni si les melodies són mediocres, hi ha en aquest cant una experiència de simultaneïtat. Precisament en aquests moments, persones totalment desconegudes entre si canten els mateixos versos amb la mateixa melodia. I la imatge sonora és la de cantar tots alhora... (Anderson, 1991 [1983]: 145).

La capacitat d'articular les preocupacions, els moments vitals i les novetats socials són característiques de la glosa contemporània, hereva de la glosa tradicional, articulada precisament al voltant de la creativitat lingüística. I és precisament aquesta capacitat de la música d'articular una comunitat que fa que, al cap i a la fi, sigui capaç d'esdevenir una eina de crítica social incisiva, usada també en el repertori de Pasqua. Caldria fer, de tota manera, una distinció entre els Salers i els Quintos més domesticats —com els de Sant Jordi— i els Quintos més agosarats del Pla de Mallorca.

Està clar que els Quintos, en alguns indrets, havien perdut totalment la seva presència social. Samper, com s'ha vist, parlava dels problemes que havia tingut a Alaró per a trobar informants, on les fàbriques se'n dugueren bona part del cant que pertanyia al món rural. Però ara el paper dels Quintos, socialment, ha reviscolat. Alaró mateix té Quintos el Divendres Sant encara que ja no canten, l'Ajuntament d'Inca dona suport a aquesta iniciativa que ja havia desaparegut del seu terme; a pocs quilòmetres el batlle de Costitx fa equilibris per controlar les malifetes del grup de jovencells.

Els Quintos han reut els darrers anys molta més atenció per part dels mitjans de premsa, i fins i tot han estat presents a la portada del *Diario de Mallorca*: el 28 de desembre del 2016 els Quintos de Vilafranca robaren l'estàtua del Pare Serra²²³ del poble veí de Petra —objecte preferit, a la vegada, de les bromes dels Quintos de Petra. Un vídeo difós a les xarxes socials mostrà tres individus amb passamuntanyes pel cap i la bandera mallorquina amb l'escut del dimoni, amb la reivindicació clara que el santuari de

²²² "...there is a special kind of contemporaneous community which Language alone suggests -above all in the form of poetry and songs. Take national anthems, for example, sung on national holidays. No matter how banal the words an mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance..." (Anderson, 1991 [1983]: 145).

²²³ V. vídeo a <https://www.youtube.com/watch?v=QCqRC77_G7I> [accés 30-IV 2018].

Bonany era territori vilafranquer —quan en realitat pertany al municipi de Petra. La resposta dels petrers no es feu esperar, i emeteren també un vídeo amb tres figures encaputxades que escenificaren una contra-reivindicació de la pertinença de Bonany a Petra.

L'anàlisi d'aquest atac i contraatac entre dues poblacions veïnes no deixa de semblar una mena d'obra escenificada, de contingut reivindicatiu. Els referents de la *performance* són, clarament, les gravacions que realitzava ETA durant el franquisme, i apareixen banderes com a referent per a les dues poblacions. Els Quintos —a Mallorca— usen un llenguatge provocatiu i un marc referencial de cultura “alternativa”, de protesta i enfrontament a tot el que consideren “autoritat”. Un vídeo enregistrat per IB3²²⁴ mostra alhora les malifetes dels Quintos de Sineu i Santa Maria, i les opinions d'una població que fa el que pot aquest dia per suportar amb valentia les conseqüències de les “quintades”²²⁵. En tot cas, són considerats com una “cosa nostra”, un mal esperat cada final d'any i cada Pasqua.

²²⁴ Canal oficial de la televisió autonòmica de les Illes Balears.

²²⁵ Els més majors accepten amb una mica de nostàlgia aquestes provocacions, però els que veuen els seus béns en perill no ho troben tan divertit.



Figura 4.23. El *Diario de Mallorca* dedicà una portada a les innocentades dels Quintos al Pla de Mallorca. La imatge dels Quintos de Vilafranca reivindicant la propietat del santuari de Bonany recorda escenaris compromesos per a l'estat espanyol. S'apropriaren també d'una bandera -molt discutida pel poble- dissenyada pel batlle Montserrat Rosselló (del partit PxP). Font: *Diario de Mallorca* (2016).

Apareixen aquí els lligams de la música de Pasqua amb el repertori satíric de Carnaval, propi de moltes músiques d'arrels populars, amb les reivindicacions “alternatives” de les quintades del Pla i el rerefons del *risus paschalis*.

Resumint les categories analitzades aquí, s'han de destacar diversos aspectes que esdevenen definitoris de la música dels Salers i Quintos de Mallorca.

Per una banda, s'han adoptat elements que distingeixen al grup, com camisetes, dessuadores, símbols col·lectius, ús de mascotes com bocs i xais. Solen fer el relleu el dia dels Sants Innocents —28 de desembre—, i aprofiten precisament el moment per fer tota casta d'innocentades que són el malson dels veïns —i notícia esperada per la premsa. Existeix la rivalitat dels Prequintos, una rivalitat que era present des de sempre entre les bandes juvenils. Per dir-ho d'alguna manera, sembla que facin proves a veure qui és capaç de fer-la més grossa.

No s'ha d'obviar el seu paper d'agents informals, participen i programen esdeveniments culturals que aporten vida als petits pobles del Pla: la Cavalcada dels Reis, foguerons de Sant Antoni —molt sovint també amb caire reivindicatiu— porten la Verge i Crist a l'Encontre, canten Panades o Sales, organitzen jocs i concerts.

El ball, encara que dintre d'un context diferent al del segle XX, hi és present. El ball d'arrel tradicional és manifestat sobretot lligat als Salers de Llevant, però al Pla i Nord prefereixen organitzar revetlles o concerts, ja sigui per Pasqua o bé posteriorment. Moltes vegades l'Ajuntament subvenciona aquestes activitats musicals a canvi d'un comportament honorable.

Els Quintos, avui dia, encara són capaços d'autèntiques mogudes i “gamberrades”. Són temuts, però d'alguna manera també respectats pels seus vincles amb el passat. Els grups, en alguns indrets, estan formats per uns pocs individus i a vegades repeteixen participació durant dos anys per tal de tenir prou *quòrum*. Als llocs més petits, com Lloret i Ariany, molt sovint depenen de les ganes i capacitat organitzativa de cada quintada.



Figura 4.24. Els Quintos de Maria de la Salut col·laboren amb les festes del poble col·locant els “paperines” per a les festes. Font. *Diario de Mallorca* (Bergas 2017).

Resten, sobretot, el ball i l’espai de trobada, a despit de les transformacions socials. Espai d’intercanvi entre els Quintos més granats i els joves Quintos, les discoteques i les *panades parties*²²⁶, que no deixen de ser noves expressions d’una música present a l’hora de conformar l’estructura social actual. Al bell mig, noves músiques s’obren pas creuant-se amb els Goigs de la Pasqua contemporània.

²²⁶ Una de les festes organitzades pels Quintos de Petra, que l’anomenen d’aquesta manera.

CONCLUSIONS

Al llarg d'aquesta tesi s'ha pogut estudiar el profund canvi en la vida social i cultural de l'illa de Mallorca als inicis dels anys 60 del segle XX, que sacsejaren una manera de viure que havia romàs sense canvis substancials moltes dècades enrere. Aquesta manera de viure estava lligada indissolublement al calendari pagès, que incloïa manifestacions religioses, festives i d'esbarjo on s'interpretaven les músiques heretades, apreses dins l'entramat del dia a dia. L'aparició de la maquinària agrícola, però sobretot de la poderosa indústria del turisme introduïren canvis socials que es reflectiren en una participació cada vegada més minsa en les manifestacions anuals lligades a la roda anual del folklore pagès. Els tallers de calçat, perles, fusteria, tèxtil, ferro i aliments anaren desapareixent al llarg del segle; i els que eren presents a principis del segle XX absorbiren treballadors agrícoles que deixaren la terra pel treball als tallers i les fàbriques; tanmateix, eren encara llocs de trobada on la transmissió de coneixements musicals populars era possible. Baltasar Samper en les missions de l'OCPC apuntava la progressiva desvinculació del món agrari com el principal motiu per a la pèrdua del vast repertori de cançons, però al llarg de la tesi s'ha fet un recorregut sobre els diversos factors que incidiren en la desaparició, recuperació i mudances del repertori de Pasqua Florida.

Els documents analitzats al llarg de la tesi permeten enquadrar el cant de Pasqua a Mallorca i a les Illes —amb el Deixem lo dol menorquí i les Caramelles eivissenques— dins la tradició dels Goigs. Els Goigs eren, en ocasions, una música de capta amb caràcter gremial; per tant, allò que es recollia anava destinat, ja des de temps enrere, a una mena de fons social que permetia ajudar a col·lectius desfavorits. S'ha pogut observar també la semblança de comportament d'aquest repertori dintre dels països catalans, des de la Catalunya central, País Valencià a les Illes i l'Alguer. Les diferents denominacions de Sales, cançons de Panades, Goigs i Caramelles responen a un doble format: per un costat les dues primeres són referides a cançons amb lletres variables, de glosat; mentre que les dues darreres acepcions apareixen més lligades als Goigs, enllaçats a la vegada amb la tradició de les representacions o recitats dramàtics pasquals. Les lletres de Sales i Panades són encara avui encarregades a un glosador o acordades prèviament; els Goigs i totes les variants del Deixem lo dol presenten lletres fixades amb lleugers canvis, on apareixen les tres Maries, l'Arcàngel Sant Gabriel, els tres Reis d'Orient, el Naixement; elements tots relacionats amb els set Goigs de la Verge.

La força d'aquesta tradició devia ser, en el seu moment, comparable a la celebració del Nadal. Solament així es pot explicar, per exemple, la presència del Deixem lo dol en la comunitat menorquina que va emigrar als Estats Units, a Florida. Dos segles després de la seva arribada, la colònia menorquina encara cantava les *fromajadas* amb els versets del Deixem lo dol i avui dia encara és recordat dintre del marc de les trobades culturals propiciades pels descendents menorquins a Saint Augustine.

Estudiar els aspectes d'aquesta música de capta ha permès aclarir el vincle entre els col·lectius de Salers i Quintos. Són, en essència, músiques que acompanyaven la volta a un territori determinat sota l'excusa d'un ritual paralitúrgic, cosa que presentava avantatges. Els Salers deuen la seva denominació al ritual del Salpàs o Salpassa celebrat en dissabte de Glòria, on una petita cort de sacerdot i assistents visitaven la parròquia per beneir amb aigua i sal les llars, cosa que permetia un control directe dels contorns parroquials. Aquesta volta s'estengué, a Mallorca, al matí de Pasqua i fins i tot als dies següents, però ara sense els acompanyants eclesiàstics, fet que afavoria el control del territori des d'una perspectiva diferent. En aquest cas es convertia en un espai d'intercanvi social entre homes i dones que culminava amb la celebració d'un ball i àpat posterior. Els Quintos eren també homes, en edat de ser cridats al servei militar, fet que

podia significar passar anys fora del poble, fins i tot, al segle XIX, molts d'ells podien no tornar mai més. Des de les dades recollides s'ha pogut entendre que, per les característiques de música de ronda i capta, s'ha afavorit la incorporació de grups masculins que cercaven petites donacions per encarar la marxa del poble; d'aquí que en alguns indrets els Quintos s'identifiquin amb els Salers. És en el Pla de Mallorca i Nord on la denominació de Quintos ha estat més emprada i vinculada més aviat amb la participació a partir d'una edat determinada. Són ells també els que avui canten cançons apreses dins del poble, però la música no és el més important per a ells, fet invers en el cas dels Salers de Llevant i Migjorn, que cuiden especialment la interpretació. En tot cas, a molts d'indrets encara es conserva el ball posterior, que avui dia admet el format de revetlla o concert, i dona pas a noves músiques on grups i DJ's locals acompanyen la festa. És aquí on Ajuntaments veuen la possibilitat d'exercir un cert control sobre les malifetes dels Quintos, de llarga tradició, a canvi de subvencionar activitats d'esbarjo; però també no s'ha de menystenir la càrrega de propaganda electoral que té el seu suport i la connexió amb les noves generacions de cada tendència política.

La comparativa entre el material musical de l'OCPC i altres cançoners amb les variants de Sales i Panades interpretades en l'actualitat, permeten mostrar com s'ha anat perdent, en línies generals, riquesa melòdica i rítmica. Una de les característiques detectades és la uniformització de melodies, una homogeneïtzació del material musical que respon també als intents de mantenir les variants conegudes i no admetre canvis en favor d'una suposada autenticitat, malgrat que hem pogut documentar que aquesta variabilitat sempre ha estat i és present.

Pel que fa a les tonades i estructures formals, les cançons *Deixem lo dol* presenten melodies gairebé idèntiques en la tornada "*deixem lo dol, cantem amb alegria i anirem a dar les Pasqües a Maria, a Maria a Maria*". Les Sales del Llevant, Migjorn i part del Pla tenen un melodia molt semblant sobre la qual cada any acorden les gloses, sovint repetides i amb referència a panades, rubiols o la trobada de Pasqua. Goigs més llargs recollits per Samper presenten gairebé tots els patrons melòdics esmentats, amb seccions que, per tots els indicis, eren interpretades una darrere l'altra. Apareixen també algunes tonades que semblen d'incorporació més moderna com la jota des Quintos de Montuïri i Vilafranca; i són molt poques les variants amb melodies totalment desvinculades de les que presenten els Goigs extensos de Mallorca.

Un dels aspectes que aquesta tesi documenta és l'existència d'una pràctica polifònica perduda a Mallorca. A partir del repertori de Pasqua encara present, podem observar com la *missa de To Pascal* de Sant Joan, interpretada el matí de Pasqua i el *Miserere* cantat del dijous al dissabte és mostra d'una polifonia popular semblant a la d'altres indrets de la mediterrània, amb la constatació que és un dels darrers serrells vius que cal cuidar. Així mateix, Baltasar Samper i altres estudiosos transcrivieren algunes variants de cançons de Pasqua en terceres i octaves paral·leles, documentant així una pràctica que solament podien fer els cantaires quan interpretaven en grup. Els testimonis de diferents informants més enregistraments realitzats als anys noranta del segle XX —on encara es poden escoltar veus en terceres, quintes i sextes paral·leles— aporten proves per a demostrar l'existència d'una polifonia amb trets populars, de característiques semblants a les documentades a Catalunya. Cal remarcar que moltes d'aquestes mostres de polifonia estan vinculades al repertori de Pasqua, tant a la Catalunya Central, com al País Valencià i a les Illes.

L'anàlisi del material proporcionat per l'OCPC no solament permet mostrar melodies, modalitats i lletres, sinó també les ubicacions geogràfiques on aquest repertori era interpretat i per tant es pot establir una comparativa amb les àrees on perviu en l'actualitat. Es fa palès que les zones properes a l'àrea urbana de Palma és on ha desaparegut amb més intensitat, mentre que el Llevant i el Migjorn són les àrees on la música ha estat recuperada amb cura i on rep un ample suport de la comunitat. El Pla de Mallorca i el Nord continuen amb aquest esdeveniment musical, i és curiós observar com en els llocs on s'ha mantingut de manera més clara la tradició oral —el Pla i el Nord, mitjançant els Quintos— la interpretació de les cançons de Pasqua perd rellevància d'any en any. Allà on és present allò que seria més semblant al que entenem per tradició oral, és on hi ha més entrebancs per a continuar amb el cant, malgrat que les malifetes i barrabassades dels Quintos segueixen amb força, mantenint els llaços amb tradicions religioses com els *risus paschalis*: la vessant riallera i bufona de la Pasqua Florida que recupera la vida després de les setmanes de Quaresma. Així mateix, en indrets on s'havien perdut fins i tot les accions dels Quintos —Inca, Santa Maria del Camí—, els mateixos Ajuntaments col·laboren en la seva recuperació, fet que pot ser atribuït a la necessitat dels consistoris de tenir contacte amb tots els sectors socials.

Les primeres teories sobre els moviments revitalitzadors definiren aquests com a mitjans de resposta a l'estrès d'un sistema cultural; per tant, els consideraven capaços de

crear iniciatives per a replantejar el lloc que ocupaven en un espai geogràfic i cultural determinat i que poden ser inspirades per un passat o altres cultures, pot ser també “inventades”. No obstant, cal dir que aquestes primeres teories no tingueren en compte, inicialment, la continua formació d’una miríada de subcultures i grups transnacionals que han caracteritzat els moviments *revival* des dels anys seixanta del segle XX i que eixamplen les perspectives d’estudi des de diferents òptiques, que incloen també l’estudi de les diàspores.

Els canvis socio-econòmics dels anys 60 coincideixen, a Mallorca, amb l’inici d’una gran pressió demogràfica que l’illa mai no havia sofert. I és aquí com aquest treball apunta també a una reacció de la comunitat de residents que que podríem definir com a invisible, silenciosa, gairebé inconscient, que neix com una resistència a perdre les darreres baules del patrimoni de tradició oral pagesa que perceben sotmesa a uns certs *perills*. Aquesta resistència es tradueix en un activisme d’agents culturals sorgits al voltant de la música i la dansa, la cultura i els locals d’esbarjo, que treballen en les petites localitats per a la recuperació i el manteniment de tradicions i festes. És precisament a indrets propers a nuclis turístics pioners que coincidiren amb una intensa immigració, com Felanitx, on s’ha produït la “recuperació” a partir d’associacions que havien nascut, precisament, per a poder interpretar balls i cançons als hotels, i que hem anomenat agents culturals del tercer sector. Però la dinàmica de les noves músiques arribades a Mallorca (*beatniks*, Beatles, etc.) es reflectiren en el naixement de múltiples grups locals que actuaven als hotels, fent versions de les cançons internacionals. Tot plegat feu que els mallorquins es replantegessin la música de caire tradicional com un patrimoni cultural propi del qual no n’havien estat conscients fins a aquell moment. Superada una primera etapa de “folklorització hotelera”, on tothom emigrà des de la Plaça de la vila al *tablaó* hotelier, és en la vivència de fer música participativa per a la comunitat i representativa de quelcom indefinible el que fa renéixer amb fermesa les Sales i cançons de Panades.

Aquests agents culturals participen d’unes determinades característiques. Sorgits al voltant d’un interès concret propicien la continuació de determinats esdeveniments del calendari religiós i pagès que saben amenaçats, i ho fan des de formes que hem enquadrat aquí amb el marc de la *Community Music*: la presència d’uns facilitadors-guies —mestres o coordinadors—; la perspectiva de grup social amb interessos comuns; la importància de fer música tots junts; la representativitat d’un col·lectiu lligat també a

altres activitats, sovint de recuperació patrimonial; la inclusió de qualsevol persona com a intèrpret —sigui quina sigui la seva habilitat musical— seguint la pauta que és més important fer música i no tant l'excel·lència interpretativa. Però també, és cert, poden respondre a interessos personals, polítics o econòmics i quan això succeeix, es converteixen en elements incòmodes.

Dintre d'aquests contextos de revaloració de la música tradicional s'han pogut detectar processos com la “fetitxització” de diferents elements. Els instruments familiars heretats es converteixen en objectes de culte i són integrats dintre la interpretació com un segell d'autenticitat. Res no pot substituir la màgia d'aquests instruments que han vist moltes Pasqües, han estat sonats i interpretats per diferents mans familiars i són portadors d'una saviesa que, sembla, instruments comprats en l'actualitat no tendrien. Noves incorporacions tímbriques es produeixen, sense que l'essència del fet musical sigui alterada, admetent per exemple la presència d'instruments apresos a l'escola. Sembla que diversos elements usats abans en la festa pasqual i recuperats en alguns llocs —els rollets, els jocs de cartes i el ball mateix— fossin capaços de contenir l'*essència cultural*.

Dintre la “fetitxització” hi podem incloure també els records i les referències a èpoques passades, i és en aquest context sorgeix de manera clara el prestigi extraordinari de la memòria oral. Malgrat viure immersos dins un món on la memòria és fràgil i passatgera, car viu entre múltiples interaccions per les innumerables interferències del món actual, els elements culturals recollits directament des de la tradició oral ocupen un lloc preeminent. Els informants entrevistats en el marc d'aquest treball mostraren com les variants, les maneres d'interpretar, i fins i tot el repertori són objectes de culte, considerant cadascun d'ells que la informació que aportava era, sens dubte, la més “bona”, la més “autèntica”. A partir de l'anàlisi de les relacions entre variants i la seva emissió/recepció s'ha proposat una classificació de les variants musicals que contemplen la relació música/autenticitat: **variants autèntiques** —les rebudes directament dins els contextos de la memòria oral—; **metavariants**, que són les recollides en un suport fixat i on distingim les **metavariants autèntiques** —recollides d'enregistraments— i les **metavariants transcrites** en partitura. Finalment, les **variants d'autor** responen a creacions dels compositors sobre material musical tradicional, i per tant són reelaboracions. Perquè fins i tot avui, especialistes, investigadors i intèrprets segueixen atorgant un màxim valor a les músiques transmeses

des de la memòria —variants autèntiques—, i en segon terme a les músiques que han pogut ser escoltades de fonts enregistrades directament —metavariants autèntiques. El suport de transcripció musical —la partitura— gaudeix encara de prestigi quan es tracta de recopilacions fetes en el passat; i és en els diferents cançoners on bona part dels participants en els Salers i Quintos han trobat suport a les seves propostes musicals.

Ara tot un nou món s'obre als amants de la música tradicional. Els enregistraments audiovisuals, la catalogació d'arxius sonors en línia i la contínua aportació d'aficionats i intèrprets fa que la música esdevingui visible per a tots. Pot ser ens trobem davant una arma de doble fil: la superficialitat de l'intercanvi, la fragilitat de les interaccions digitals i el descontrol sobre la qualitat dels materials artístics fan difícil una anàlisi del món regit per Internet. Per aquest motiu, els portals que actuen de bancs de dades i el filtratge proporcionat per entitats acadèmiques o especialistes poden convertir-se en un referent a l'hora de conèixer o investigar sobre una música determinada.

Per una altra banda, la immediatesa de la presència digital —pujada d'arxius ràpida— més la possibilitat de compartir des de qualsevol lloc i moment fan palès el poder d'aquestes eines digitals, que atorguen una nova dimensió a aquesta música: el *folk digital*. Una força potent, mai encarada abans, que obliga a una reflexió contínua sobre les formes i moments d'expressió, el poder de la opinió pública que difícilment pot ser amagada dins l'entorn digital, l'articulació de la democràcia del futur.

A partir de les dades extretes del treball de camp s'ha pogut comprovar que els anomenats agents culturals del tercer sector —associacions sense ànim de lucre i agents individuals també—, han creat xarxes socials responsables de diverses “recuperacions”, entre elles estructurar socialment el cant de Pasqua altre cop, adoptant els canvis necessaris per a que la música encaixi en les noves perspectives comunitàries. No deixa de ser l'obra d'un grapat de voluntaris, d'individualitats compromeses amb la comunitat a la qual pertanyen i que treballen a partir d'interessos molt lligats a l'activisme cultural, clarament connectat amb la *Community Music*. Una característica que comparteixen aquests individus és la de ser presents en diferents activitats, no solament en les músiques de Pasqua: permeten reviure avui dia arts i oficis que haurien desaparegut, estudien i investiguen sobre vestimenta antiga, repertori de rondalles, jaciments arqueològics; afavoreixen trobades sobre cultura i música popular. És evident que l'ús de la llengua és un dels principals articuladors, sense que això signifiqui una

reivindicació pública i única de la llengua catalana. Volem dir que es detecten, més aviat, mecanismes de propaganda cultural vinculats a una manera de viure, intensament lligada a petites comunitats que veuen com les seves estructures bàsiques necessiten d'una constant reafirmació. Aquesta tesi no ha estat aliena a dues d'aquestes intervencions, els Salers de cas Concos i els Salers de Manacor, els quals, coneixedors del marc d'aquesta investigació, volgueren recuperar un cant que ja duia dècades esvaït. De la mateixa manera, diverses publicacions en els darrers anys han fet que els mitjans de premsa locals i regionals dedicaren molta més atenció al fenomen dels Quintos.

És mitjançant l'acció de determinats agents culturals que els elements de rituals anuals, festius, i tradicions ja desvinculades del calendari agrari, poden sobreviure. I cal pensar perquè aquests mateixos elements agraris, aïllats del dia a dia de la població juvenil, esdevenen icones per a festes de nova creació, on la convocatòria es produeix sempre, des d'aquests símbols d'una Mallorca gairebé desapareguda, sempre transformada: les Clovelles de Petra, l'Embalat de Sencelles, el Coso de Felanitx, la Revolta de Vilafranca, el Muc de Sineu, etc.

Es fan palesos els processos de *music revival*, que incorporen els discursos de l'autenticitat i el lligam amb un passat que consideren valuós. S'han observat els *shifts*, allò que hem anomenat *mudances*, descrites pel marc teòric del *revival*. Així, les lletres són avui més reduïdes, acordades, encara que podrien ser més extenses o fins i tot improvisades arribat el cas; en canvi, s'ideen recursos fàcils com els pasquins d'autoimpressió —*xyloxtore* o *photocopyxtore*— que són repartits en el mateix moment de la interpretació. L'acompanyament instrumental és més polit, ha perdut rusticitat i maneres de tocar autodidactes en favor d'una major qualitat sense prohibir la inclusió immediata de qualsevol cantador o sonador. Les dones han canviat el rol i són ara majoria en moltes de les tasques de coordinació, organització i interpretació.

La reconstrucció d'un passat idealitzat més la reivindicació d'una identitat cultural són, probablement, les respostes a una moda que també és descrita com una de les característiques dels processos de *post revival*. Perquè ara el cant de Sales i Panades ha entrat en una fase més institucionalitzada que ja pot ser enquadrada dintre del *post revival*, una característica del qual són les recreacions de les cançons populars de manera innovadora.

Per una altra banda, les festes populars, viscudes des de la participació massiva, són un reclam també per als visitants i residents estrangers, que hi veuen un punt de connexió amb quelcom autèntic i primigeni. Els ajuntaments i governs autonòmics se senten ara compromesos amb les declaracions de béns del patrimoni material o immaterial, un reconeixement que compta amb el beneplàcit de la indústria turística, que hi veu un motiu més de *marketing* impecable. S'obre aquí un fòrum de discussió entre especialistes, que oscil·len entre l'acceptació d'aquestes declaracions de la UNESCO i la reivindicació més extrema de la cultura autòctona.

Cal pensar, de tota manera, en els avantatges i desavantatges que aquest nou marc de reconeixement internacional proporciona. Per un costat, les músiques de tradició oral sovint han anat lligades a reivindicacions d'una cultura pròpia, considerada una forma de nacionalisme de les nacions sense estat. Precisament aquesta tendència ideològica és una de les que més sospites desperta en el marc de la política nacional i internacional, amb una càrrega de tensió òbvia. L'obtenció de reconeixements culturals per part de la UNESCO, per exemple, dissol els discursos culturals reivindicatius en un marc més global, allunyant posicionaments crítics i evitant els problemes en el si de la política local. Però potser tenir una música inclosa dintre del catàleg de béns immaterials fa, també, que un procés de museïtzació i de conservació estricta sigui iniciat versus la vitalitat de la música tradicional, que va mudant segons les necessitats.

S'ha d'admetre, en tot cas, que les noves xarxes socials han afavorit la pervivència de grups vinculats a aquesta transmissió "oral". *WhatsApp* i *Facebook* són els mitjans més usats per grups de Quintos i Salers per a organitzar les trobades anuals que serien difícils d'articular tenint en compte les dificultats de compaginar moments i espais de trobada dins la vida moderna. La facilitat d'organització i la immediatesa dels missatges fan que les comunitats digitals siguin capaces d'articular les comunitats reals, que existeixen disgregades dins la vida quotidiana. El canal *Youtube* publica també els resultats d'interpretacions, trobades i manifestacions musicals que, d'altra manera, no tindrien visibilitat. I és aquesta visibilitat que equipara i democratitza les músiques tradicionals amb molts altres gèneres musicals que són seguits de manera multitudinària.

La música estudiada aquí era un dels màxims exponents de la visibilitat masculina, de la seva presència en les mostres d'esdeveniments festius; ara ha canviat la seva funció. La

ronda dels Quintos o bé Salers en edat de trobar parella s'ha reconvertit en una trobada d'homes i dones units en una interpretació pública, i en molts d'indrets s'hi han afegit els més petits i joves. El ritual d'iniciació masculina ha quedat substituït per un ritual institucionalitzat, participatiu. Mostrar, però, les característiques d'un nou ritual comunitari elaborat a partir d'anteriors elements religiosos, que esdevenen el bessó de la interpretació col·lectiva. Tots els participants admeten que un dels aspectes més engrescadors, per tots a ells, és la música de ronda, la música compartida que permet voltar el poble i que els permet *fer poble*. *Lo nostro, fer poble* han estat les frases més usades per informants de totes les edats i procedències, i aquí les qüestions d'etnicitat s'afegeixen a les d'autenticitat.

Pot ser les petites bastides que conformen aquets agents culturals analitzats en el treball de camp ofereixin una ansa on agafar-se culturalment. Aquesta tesi documenta com el seu treball ha estat fonamental per a reprendre músiques de tradició oral que probablement haurien desaparegut sense el seu activisme. Mentre hi hagi aquests petits agents i la sortida de la comunitat a cantar, es mantindran els lligams amb la història passada, alhora que es prepara un espai de respecte i democràcia que aquestes xarxes poden articular de manera sana amb el seu treball per a la comunitat.

Si algú considera poc rellevants aquests grups, els esdeveniments polítics de la Mallorca actual no ho mostren així. La política clarament antinacionalista i afí als postulats del *gonellisme* i anticatalanisme del govern Bauzà (2011-2015) trobaren un contrincant que plantà cara, que fou sobretot el Pla de Mallorca —a més del Llevant, Migjorn i Nord. Amb majoria de batlles de caràcter conservador i regionalista, presentaren batalla des de diferents fronts, culminant amb una manifestació contra el govern Bauzà que reuní més de cent mil persones. S'ha de recordar aquí que el motiu de la protesta va ser la política cultural d'aquell govern, que atacava fonaments bàsics com l'ús de la llengua i ridiculitzava sovint símbols de la comunitat de les Illes, cosa que incentivà també actes de resistència per part dels agents culturals del tercer sector. Si els petits agents descrits en aquesta tesi són els que articulen la cultura, no és gens estrany que els governs de qualsevol color polític vulgui tenir bones relacions amb ells, o fins i tot controlar-los. Als indrets petits, són capaços d'intervenir en la política local de manera decidida i obliguen també a repensar aspectes de la política municipal. Resumint, de cada vegada més el món de la alta política contempla amb paüra determinades intervencions dels

ciutadans, sovint des del patrocini d'agents que, inicialment, neixen dintre del món de la cultura.

El món rural és el que ha desaparegut, l'art popular canvia, però guardar els seus petits marcs d'intercanvi —l'espai veïnal, el casal, la plaça del poble, la festa compartida— pot ser l'única manera de fer present que les comunitats no estan formades per idees, sinó per persones. Són aquestes les que usen la llengua i viuen la cultura, els únics factors que han mantingut cohesionat el territori des de la perspectiva de la identitat. I els mecanismes d'integració i cohesió són producte del teixit associatiu i l'escola, que han procurat els elements per a reinventar la identitat moderna dels mallorquins; la música, com sempre ha fet, marca el cicle anual de la tribu, sempre renovat des de temps immemorials.

MATERIALS

Treball de camp en línia (*e-fieldwork*)

Pàgina web que recull els enregistraments del treball de camp

[<https://sites.google.com/site/agentsculturalssalesiquintos/>](https://sites.google.com/site/agentsculturalssalesiquintos/)

Relació de figures

Introducció

Figura 0.1 Mapa físic de Mallorca (Quetgles 2018)

Capítol 1

Figura 1.1. Goigs de Sant Antoni de Viana. Font: *Santantonimanacor.cat*

Figura 1.2. Los set gotxs recomptarem. Llibre Vermell de Montserrat. Font: *Biblioteca Virtual Miquel de Cervantes*.

Figura 1.3. Caramelles i Goigs a Gelida per Pasqua. Font: *Web Amics dels Goigs 2010*.

Figura 1.4. Caramelles a Sant Jordi, Eivissa (OCPC, C-102, pàg. 31, DGCPAC).

Figura 1.5. Partitura. Font: obtinguda de *Facebook. The Minorcan Yoke*.

Figura 1.6. O compasso Pascale, Viana do Castelo als anys 60 del segle XX. Font: Montferrer (1993:29) i Dias (1992).

Figura 1.7. Quintos de Sant Jordi. Font: AP Antoni Ramis.

Figura 1.8. Salpasser de cànem amb màneg de fusta recobert amb fil de seda vermell i blanc i salpasser amb màneg i pom amb foradins, de llautó. Estelrich (1993a: 15) ho descriu « Per a les benediccions de persones i objectes; també per a beneir les cases per Pasqua en el salpàs, d'on li ve el nom » : Font: elaboració pròpia.

Capítol 2

Figura 2.1. Guillem Pizà reproduceix aquesta partitura recuperada per Bartomeu Miró i Pizà de l'arxiu personal de Pep Gallego. Font: Programa de les Festes de la Mare de Déu d'Agost 1993 (Pizà Rosselló 1993).

Figura 2.2. Sales de Calonge 2008, estructurades segons la interacció entre intèrprets i públic: entrada, demanam, no donen, agràiment, adéu, convidar al ball. Font: Sales de Calonge.

Figura 2.3. Fotografia del manuscrit 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Font: Jaume Escandell (2016).

Figura 2.4. Taula comparativa. Font: Escandell (2016).

Figura 2.5. Lletre de los Set Gotxs del Llibre Vermell de Montserrat. Font: elaboració pròpia.

Figura 2.6. Text inicial de les Caramelles de Pasqua. Font: sa Colla de can Bonet. Publicat en línia reproduint els articles del *Diario de Ibiza* 21 i 23 d'abril de 1930: Vegeu n. 71.

Figura 2.7. Taula comparativa del text entre els Goigs de Menorca, Saint Augustine i Campanet. Font: elaboració pròpia.

Figura 2.8. Taula comparativa del contingut entre els Goigs de Menorca, Saint Augustine i Campanet. Font: elaboració pròpia.

Figura 2.9. “Cançó de ses Panades”. Font: Duran Bordoy (2015: 156).

Figura 2.10. “Cançó de Sales” de Felanitx. Font: Duran Bordoy (2015: 159).

Figura 2.11. “Cançó de Panades” de Petra. Font: Duran Bordoy (2015: 166).

Figura 2.12. “Ses Sales” de Porreres. Font: Duran Bordoy (2015: 168).

Figura 2.13. Transcripció de “Pedir empanadas” de Bartolomé Simó Escanaverino Font: Duran Bordoy (2015: 152-153).

Figura 2.14. Tornada del deixem lo dol. Font: OCPC, C-24 pàg 486. DGCPAC.

Figura 2.15. Variant de Montuïri. Font: OCPC, C-37, pàg 40, DGCPAC.

Figura 2.16. Variant recollida a Vilafranca de Bonany al 2012. Font: Duran Bordoy (2015: 165).

Figura 2.17- Secció II. Font: OCPC, C-25, pàg. 104-105, DGCPAC.

Figura 2.18. Secció III d'una de les variants de Sencelles. Font: OCPC, C-25, pàg. 105, DGCPAC. I encapçalament de l'altre variant recollida. Font: OCPC, C-24, pàg. 486, DGCPAC.

Figura 2.19. Secció IV. Font: OCPC, C-25, pàg. 106, DGCPAC.

Figura 2.20. Secció V, Viu. Font: OCPC, C-25, pàg. 106, DGCPAC.

Figura 2.21. Sales de Es Llombards. Font: elaboració pròpia.

Figura 2.22. Ses Sales. Es Llombards. Font: transcripció de Duran Bordoy (2015: 162)

Figura 2.23. Tonada per captar Panades des Blauets de Lluc. Font: Massot i Planes (1984: 350-351)

Figura 2.24. Partitura recollida a Lluçmajor. Font: Massot i Planes (1984: 341.342).

- Figura 2.25. Deixem lo dol de Lluçmajor, partitura a 3 veus. Font: Riera Estarelles (1988: 190-191).
- Figura 2.26. Fragment de “Ses panades” de Manacor transcrit per Baltasar Samper amb tercers paral·leles al taller de broadores de *na Peu de Rata*. Font: OCPC, C-49, pàg 359-362.
- Figura 2.27. Ses Panades de s’Horta. Font: OCPC, C-51, pàg 394-395, DGCPAC.
- Figura 2.28. Àngela Martorell i Àgueda Carbonell picant el cànem amb l’espada a Muro al 1932. Font: OCPC, F-74_04-147, DGCPAC.
- Figura 2.29. Faristol giratori del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.
- Figura 2.30. Cantoral del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.
- Figura 2.31. Faristol giratori del Museu parroquial de Sant Joan. Font: elaboració pròpia.
- Figura 2.32. Banc que pertanyia a l’antiga església parroquial de Sant Joan abans de la seva renovació. Font: elaboració pròpia.
- Figura 2.33. Banc de l’església de Sant Joan que estava col·locat a la capella del Roser de l’antiga església. Font: elaboració pròpia.
- Figura 2.34. Escala de pujada al cor, amb una arrambador de fusta amb balustres. El cor estava situat al primer pis a la part contrària de l’altar. Font: Estelrich (1993c: 16).
- Figura 2.35. Transcripció de la *Missa de To Pascal* de Sant Joan (Company 1985: 4-5) Font: revista *Mel i Sucre* n° 58, 1985.
- Figura 2.36. “Goigs de Pasqua Deixem lo dol” i “Goigs de Nostra Senyora del Roser” del quadern de cançons donat a Samper per F.D.R. (Frederic Delgado Rey, músic major de la banda del regiment). Font: OCPC, carpeta B-126 pàg.15-16, 29-30, DGCPAC.
- Figura 2.37. “Processó del Roser. Primers diumenge d’octubre i de maig”. Font: OCPC, Carpeta B-187, pàg. 259-261, DGCPAC.
- Figura 2.38. Cobles de Pasqua de la població de Sant Climent, Menorca. Font: OCPC, C-77 pàg. 51-53, DGCPAC.
- Figura 2.39. “Sas Panadas Tono 4”. Font: ASFN transcripció de Duran Bordoy (2015: 151).
- Figura 2.40. Fragment de la “Tonada de ses Panades i Variacions”. Font: Antoni Parera Fons, 2017.
- Figura 2.41. Fragment de “Tota in solitudinem” sobre el Deixem lo dol. Font: Xavier Gelabert i Muntaner (febrer 2017).

Capítol 3

- Figura 3.1. Àrees territorials de Mallorca. Font: Institut de Mallorca d’Afers Socials
- Figura 3.2. Itinerari 1 Salers de Sant Llorenç a la dècada dels 50 del segle XX. Font: elaboració pròpia sobre Mapa General de Mallorca (Mascaró Pasarius 1987).
- Figura 3.3. Broadores del taller de Manacor. Font: OCPC, C-54, pàg.132, DGCPAC.
- Figura 3.4. Itineraris dels Salers que s’han pogut datar dintre dels municipis de Manacor i Sant Llorenç entre 1930 i 1960. Font: elaboració pròpia sobre Mapa General de Mallorca (Mascaró Pasarius 1987).
- Figura 3.5. Guitarra de Martí Miquel, una Casanoves de cordes dobles. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.6. Salers de son Macià, Manacor, cap el 2003 (Mateu 2003). Font: Revista *Cent per Cent*.

- Figura 3.7. Salers des Carritxó, Felanitx. Font: AP Ramón Rosselló.
- Figura 3.8. Salers de Calonge cap el 1945 al pati de can Roca. Fotografia de Toni *Ganxo*. Font: AP Jaume Vallbona.
- Figura 3.9. Torrat i Bullit i alguns components més canten panades la Pasqua del 2014. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.10. Partitura d'una cançó de Panades que tocava la banda de Lluçmajor, finals del segle XIX. Font: Martín (1992: 74-75).
- Figura 3.11. Fotografia de sa Llapassa, possessió del terme de Lluçmajor. Font: OCPC, C-37, pàg 158, DGCPAC.
- Figura 3.12. Un dels Quintos de Vilafranca el dia de Pasqua 2015 portant el boc mascota. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.13. Ses Panades de Petra .Missió Samper-Morey a Mallorca. Agost/Octubre 1926. Font: OPCP. C-51 pàg. 230, DGCPAC.
- Figura 3.14. Cançó de Panades de Petra. Font: Duran Bordoy (2015: 166).
- Figura 3.15. Els Quintos de Sant Joan a la sortida de l'ofici de Pasqua portant el bé al 2014. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.16. A la carpeta C-35 de l'OCPC (pàg149, DGCPAC) hi ha aquesta fotografia de Montuïri, amb el següent peu: “vista d'una creu de Montuïri, i mostra de la popularitat dels missioners”. La missió és d'agost/setembre del 1925. 90 anys després, al 2015, els cantadors de Panades a la mateixa creu el dilluns de Pasqua a l'horabaixa. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.17. Quintos de Costitx de 1925, fotografia del 1945. Font: Fiol; Munar; Picornell (2011: 151).
- Figura 3.18. Fotografia publicada a *Diario de Mallorca*, 31/12:2016. El missatge de la pintada és extremadament clar. El peu de la fotografia, també. Demostra la rapidesa i efectivitat dels serveis municipals de neteja. Font: *Diario de Mallorca*.
- Figura 3.19. Article de l' 11/07/2016. Font: *Última Hora* (Mertehiklan 2014; Ollés 2015).
- Figura 3.20. Mapa de les localitats indexades en els cançoners i registres orals de la primera meitat del segle XX amb el cant de Panades, Sales o Goigs —veure localitats esmentades a l'Annex I. Font: elaboració pròpia.
- Figura 3.21. Mapa de les activitats musicals i festives dels Quintos a l'actualitat. Font: elaboració pròpia.

Capítol 4

- Figura 4.1. Dinar de quintades a Petra 2017, que abraça diferents generacions. Font: *Diario de Mallorca* 10-06-2017).
- Figura 4.2. M Azagra (2010) “Serenatas y buñuelos en la nit de les Verges”. Font: *Ultima Hora*.
- Figura 4.3. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant a. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.
- Figura 4.4. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant b. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.
- Figura 4.5. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant c. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.
- Figura 4.6. Fotografia d'una entrada a *Facebook*, 17 abril 2017. Font: elaboració personal.
- Figura 4.7. “Ens han volgut robar les mateixes”. Riera Vives 5-05-2017. Font: Revista *Cent per Cent*.

- Figura 4.8. Així balla Manacor canta les Sales al 2004. Les dones, presents a l'esdeveniment, no pujaren a l'escenari. Font: AP Margalida Fullana.
- Figura 4.9. El padrí Martí Miquel, la néta Júlia Acosta i la guitarra d'herència familiar. Font: elaboració pròpia.
- Figura 4.10. Goigs del Muc de Sineu. El format visual dels Goigs hi són, les referències culturals fa un mesclat de tradició, art i religió. Font: AP Joan Munar Fiol.
- Figura 4.11. Article del setmanari local Manacor Comarcal nº 222 (Sureda 1985). Font: *Manacor Comarcal*
- Figura 4.12. Bartomeu amb el instruments familiars: el primer de l'esquerra un Estrella, el segon un Guerini i el de la dreta és el Starltone que va pertànyer al seu pare. El tocà fins el 1936, després els Quintos de Sant Jordi deixaren de cantar fins després de la guerra civil, son pare tocava el seu i el Guerini. Font: elaboració pròpia.
- Figura 4.13. Brodadores de Felanitx, taller de Catalina Veny. Font: OCPC C-54, pàg.180, DGCPAC.
- Figura 4.14. La Mallorca imaginada. Font: Bloc de Climent Picornell (2012).
- Figura 4.15. Representació iconogràfica de dones dimònies. Font: *Museu Nacional de Arte Antiga* 2003, pàg 57.
- Figura 4.16. Cartell dels Goigs alternatius de Sant Antoni proposats per l'Assemblea Antipatriarcal de Manacor. Gener del 2018. Font: *Facebook*.
- Figura 4.17. Una dama dels Cossiers a Mallorca. Font: OCPC, C-80, pàg. 143, DGCPAC.
- Figura 4.18. Bernat Jaume i Francesc Pons cantant a Biniamar davant el fonògraf. Font: OCPC, C-101 pàg. 78, DGCPAC
- Figura 4.19. Ús d'Internet a l'estat espanyol durant el 2016 per segments d'edat. Font: en línia
- Figura 4.20. Cartell que anuncia la berbena dels Quintos del 66 a Casa Blanca, el juliol de 1965. Font: AP Toni Ramis.
- Figura 4.21. Taula comparativa dels elements tradicionals i reelaborats usats a la festa del Muc de Sineu. Font: elaboració personal
- Figura 4.22. Concurs de gloses lligades al Deixem lo dol convocat a Selva al 1957. Font: RCHMM
- Figura 4.23. El *Diario de Mallorca* dedicà una portada a les innocentades dels Quintos al Pla de Mallorca. La imatge dels Quintos de Vilafranca reivindicant la propietat del santuari de Bonany recorda escenaris compromesos per a l'estat espanyol. S'apropriaren també d'una bandera -molt discutida pel poble- dissenyada pel batlle Montserrat Rosselló (del partit PXP). Font: *Diario de Mallorca* (2016).
- Figura 4.24. Els Quintos de Maria de la Salut col·laboren amb les festes del poble col·locant els "paperines" per a les festes. Font: *Diario de Mallorca* (Bergas 2017).

FONTS

Fonts orals

Alaró

Alex Benítez Rosselló (Alaró, 1998)

Entr. a Alaró

12-VIII-2017

Algaida/Pina/Randa

Xisco Bibiloni Bosch (Pina, 1982)

Antònia Fontirroig Mut (Algaida, 1982)

Entr. a Algaida

5-IV-2015

5-IV-2015

Ariany

Miquel Font Bauçà (Ariany, 1933)

Miquel Font Mas (Palma, 1995)

Entr. a Ariany

5-IV-2014

5-IV-2014

Calonge

Marc Vallbona Adrover (Calonge, 1945)

Jaume Vallbona Bennàsser (Calonge, 1968)

Entr. a Calonge

24-V-2014

30-V-2015

	<i>Entr. a Manacor</i>
Toni Adrover Palou (Calonge, 1985)	11-XII-2015
<i>Campanet</i>	<i>Entr. a Campanet</i>
Pedro Reynés Socias (Campanet, 1949)	25-III-2015
Joan Parets i Serra (Santa Maria del Camí, 1940)	25-III-2015
Toni Tugores Sampol (Campanet, 1997)	6-IV-2015
Catalina Coll Mascaró (Campanet, 1997)	6-IV-2015
Maria Pons Pons (Campanet 1974)	25-IV-2015
<i>Campos</i>	<i>Entr. a Campos</i>
Maria del Pilar Prohens Mas (Campos, 1971)	17-VI-2013
Francesca Sureda Lladó (Campos, 1971)	1-IV-2014
<i>Cas Concos</i>	<i>Entr. a Cas Concos</i>
Catalina Obrador Vaquer (Cas Concos, 1976)	19-VIII-2017
Maria Adrover Huguet (Cas Concos, 1975)	19-VIII-2017
<i>Costixt</i>	<i>Entr. a Costixt</i>
Maria Munar Quetglas (Costixt, 1942)	22-X-2016
Antoni Salas i Roca (Palma de Mallorca, 1975)	22-X-2016
<i>Felanitx</i>	<i>Entr. a Manacor</i>
Andreu Adrover Tirado (Felanitx, 1959)	6-VI-2013
Sebastià Barceló Obrador Guingaia (Felanitx, 1981)	10-VII-2017
Agnès Oliver Rosselló (Felanitx, 1968)	12-XII-2017
Catalina Rosselló Cerdà (Felanitx 1944)	6-III- 2018
<i>Inca</i>	<i>Entr. a Esporles</i>
Rafel Caldentey Morell (Campanet, 1970)	14-VII-2017
<i>Lloret de Vistalegre</i>	
Felip Munar Munar (Lloret de Vistalegre, 1960)	12-V-2014
Pere Joan Gelabert Picornell (Lloret de Vistalegre, 1994)	15-IV-2014

<i>Llubí</i>	<i>Entr. a Llubí</i>
Miquel Cladera Sabater <i>Peon</i> (1932)	23-III-2016
Antònia Ramis Ramis (1939)	23-III-2016
Guillem Alomar Cladera (1997)	7-VII-2016
Rosa Alomar Tous (1997)	7-VII-2016
Xisca Llabrés Llompart (1997)	7-VII-2016
<i>Llucmajor</i>	<i>Entr. a Llucmajor</i>
Tomeu Puigserver Bestard (Llucmajor, 1975)	23-VI-2015
<i>Manacor</i>	<i>Entr. a Manacor</i>
Bartomeu Fons Miquel (Manacor, 1932-2012)	27-I-2008
Joana M Capó Sureda (Son Macià, 1993)	11-III-2008
Jaume Adrover (Son Macià, 1931)	14-III-2014, 12-VII-2017
Margalida Fullana Sagrera (Son Macià 1935)	6-IV-2009, 14-III-2014, 12-VII-2017
Tomàs Nicolau des violí (Son Macià, 1935)	14-III-2014
Llorenç Morey (Manacor, 1942)	14-VI-2015
Catalina Riutort Bauçà (Petra, 1938)	25-III-2016
Cosme Oliver Pila (Manacor, 1941)	23-III-2016
Miquel Roman Fullana (Manacor, 1933)	1-IV-2016
Joana Gomila Sansó (Manacor, 1982)	23-XI-2017
Antònia Nicolau Adrover (Manacor, 1964)	14-IV-2017
<i>Maria de la Salut</i>	<i>Entr. a Manacor</i>
Miquel Vives Alcover (Maria de la Salut, 1978)	21-I-2015
Sebastià Darder Negre (Maria de la Salut, 1962)	17-III-2015
<i>Montuïri</i>	<i>Entr. a Montuïri</i>
Magdalena Fornés Gomila (Montuïri, 1958)	21-V-2013
<i>Muro i Sa Pobla</i>	<i>Entr. a Manacor</i>
Antònia Bisbal Petro (Sa Pobla 1978)	27-III-2015
<i>Petra</i>	<i>Entr. a Petra</i>
Coloma Ribot Binimelis (Petra, 1970)	29-VIII-2013

Francesca Bauzà Mestre (Petra, 1968)	29-VIII-2013
	<i>Entr. a Manacor</i>
Laura Parrona Riutort (Petra, 1989)	15-V-2013
Miquela Font Ribot (Petra, 1960)	24-VI-2013
Miquel Font Rosselló (Petra, 1973)	17-VI-2013
Manel Santana Morro (Consell, 1972)	17-VI-2013
	<i>Porreres</i>
	<i>Entr. a Manacor</i>
Maria Bel Sorell Pou (Porreres, 1996)	24-VIII-2013
	<i>Porto Cristo</i>
	<i>Entr. a Porto Cristo</i>
Júlia Acosta Miquel (Porto Cristo, 1977)	15-III-2013
Martí Miquel (Porto Cristo, 1927).	15-III-2013
	<i>Puigpunyent</i>
	<i>Entr. a Puigpunyent</i>
Joana Balaguer Pons (Puigpunyent, 1939)	5-III-2016
Margalida Ferrer Fornés (Puigpunyent, 1945)	5-III-2016
Miquel Matas Ferrer (Puigpunyent, 1981)	5-III-2016
	<i>S'Alqueria Blanca</i>
	<i>Entr. a S'Alqueria Blanca</i>
Miquel Salom Rigo (S'Alqueria Blanca, 1975)	2-IV-2013
Simó Adrover Adrover (Calonge, 1974)	27-III-2016
	<i>Sant Joan</i>
	<i>Entr. a Sant Joan</i>
Joan Bauçà Florit (Sant Joan, 1994)	17-VIII-2013
Joana Estelrich Blanc (Sant Joan, 1963)	27-III-2016/ 29-III-2018
Miquel Àngel Gayà Matas (Sant Joan, 1976)	30-III-2018
Joan Matas Gayà (Sant Joan 1963)	30-III-2018
Miquel Bauzà Nigorra (Sant Joan, 1940)	30-III-2018
Miquel Company Bauzà (Sant Joan, 1925)	31-III-2018
Antònia Florit Huguet (Sant Joan, 1929)	31-III-2018
Joan Company Florit (Sant Joan, 1954)	31-III-2018
Joan Bauzà Nigorra (Sant Joan, 1936)	31-III-2018
Gabriel Ferriol Antic(Sant Joan, 1923)	31-III-2018

Sant Jordi

Bartomeu Carrió Català (Sant Jordi, 1945)
 Antoni Ramis Serra (Sant Jordi, 1948)
 Miquel Sbert Garau (Llucmajor, 1952)

Entr. a Sant Jordi

9-I-2017, 23-I-2017
 9-I-2017
 9-I-2017

Sant Llorenç

Joana Domenge Mesquida (Sant Llorenç, 1962)

Entr. a Palma

31-III-2014

Entr. a Manacor

Joan Riera Puigserver (Manacor, 1976)
 Jordi Juan Riera (Manacor, 1923)
 Antònia Martí Umbert (Manacor, 1929)

27-II-2015
 7-III-2015
 7-III-2015

Santanyí

Francesca Suau Artigues (Santanyí, 1966)
 Catalina Bonet (Santanyí, 1931)
 Miquel Vila Barceló Petit (Santanyí, 1956)

Entr. a Santanyí

20-V-2013
 20-III-2016
 20-III-2016

Sencelles

Jordi Llabrés Sans (Sencelles, 1978)
 Bartomeu Mut Llabrés (Sencelles, 1970)

Entr. a Sencelles

3-VII-2015
 15-III-2015

Sineu

Joan Munar Fiol (Sineu, 1975)

Entr. a Manacor

4-10-2017

Entr. a Sineu

Toni Comes Ferriol (Sineu, 1945)
 Maria Alomar Gelabert (Sineu, 1954)

19-X-2017
 19-X-2017

Son Macià (terme municipal de Manacor)

Bel Maria Pascual Sureda (Son Macià, 1982)
 Antoni Sureda Sureda (Son Macià, 1927)
 Guillem Mascaró Grimalt (Son Macià, 1980)
 Guillem Mascaró Sunyer (Son Macià, 1948)
 Isabel Vaquer Pascual (Son Macià, 1971)
 Damià Barceló Roig (Son Macià, 1943)
 Bartomeu Fons Nicolau (Son Macià, 1932)

Entr. a Son Macià

17-V-2013
 17-V-2013
 12-VIII-2017
 12-VIII-2017
 12-VIII-2017
 12-VIII-2017
 12-VIII-2017

Son Carrió (terme municipal de Sant Llorenç des Cardessar) *Entr. a Son Carrió*
Joan Fullana Estrany Racó (Son Carrió, 1933) 12-IX-2016

Vilafranca de Bonany *Entr. a Manacor*
Catalina Rosselló Barceló (Vilafranca, 1966) 17-VI-2013

Altres col·laboradors *Entr.*
Mateu Matas Ordinas Xurí (Santa Margalida, 1982) Manacor, 17-III-2015
Ramon Rosselló Vaquer (Felanitx, 1944). Felanitx, 6-VII-2015

Arxius i biblioteques

Arxiu de l'Associació de Premsa Forana de Mallorca. Arxiu digitalitzat per la UIB
Arxiu de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural
Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona
Arxiu de Sant Felip Neri. Palma de Mallorca
Biblioteca Auxiliar de l'Arxiu de So i Imatge. Palma de Mallorca.
Biblioteca de Cultura Artesana, Palma de Mallorca
Biblioteca Municipal de Manacor
Biblioteca Miquel Àngel Riera Nadal, Institut Mossèn Alcover, Manacor
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Centre de Recerca i Documentació històrico-musical de Mallorca. Sa Pobla
Library of Congress. Estats Units
Ministerio de Defensa
Ministerio de la Presidencia y para las administracions territoriales

Arxius personals

Joan Eugeni Canyelles Pons. Palma de Mallorca
Ramon Codina Bonet. Palma de Mallorca.
Joana Domenge Mesquida. Palma de Mallorca-Sant Llorenç
Francesc Huget Batlle. Bunyola

Margalida Fullana Sagrera. Manacor

Joan Munar Fiol. Sineu.

Antoni Ramis Serra. Sant Jordi.

Miquel Sbert Garau. Sant Jordi

Sebastià Barceló Obrador. Felanitx

Fonts enregistrades

Agrupación Folklórica Aires mallorquines d' es Pont d'Inca, de Jaime Company.. Ball de ses Penades. (1954) B. Oliver. San Sebastián, Fàbrica de Discos Columbia. Juan Imurrieta, CB 30403, CB 30404. Alhambra AL 20054. 78 rpm.

Agrupación Folklórica Mallorca (1967). Cara 1. Ball de ses Panades. Columbia CS8147. SS 305 (P 1973). LP.

Aires Mallorquins del Pont d'Inca de Jaume Company. LC11 Ball de ses Panades. Alhambra MCP 10.002. LP.

Aires Mallorquins de Jaume Company, Ball de ses Panades (adaptació). Enregistrament [en línia], darrer accés 24-II-2018

Enregistrament en línia
<<http://www.airesmallorquinsdejaumecompany.com/discografia/ball-de-ses-panades/>>

Aires de Muntanya de Selva (1972). Cara A. Els Goigs de Pasqua. *Mallorca cantos y danzas*. Regal 1 J 04820859 B 23522. LP.

Aires de Pagesia (1989). Jota dels Quintos. *Aires de Pagesia*. Palma: Estudis Digitals de Palma .Master Digital, Ref. D-26. LP.

Alan Lomax Geoarchive. Enregistraments online. Darrer accés 24-II-2018

<<http://www.culturalequity.org/lomaxgeo/?go=map.locale.116>>

Antoni Bonet L'amo en Toni fai, Sant Llorenç des Cardassar. (1982). Cara A. Es salers de Sant Llorenç. *Tonades i música de Llevant*. Digitals L 1124 B28.813. LP. Veure referència posterior en línia.

Banda de Música d'Algaida (2014). Ses Caramelles. A *Cançons algaidines*. Bunyola: Ona Digital OECD34. CD.

- Bartolomé Calatayud (Guitarra). *Sonatta típica de Mallorca*. COLUMBIA ECGE 70.152 QE 658. Centre de Recerca Historico-musical de mallorca.(45 RPM)
- Canciones y bailes de Mallorca (1978) Cara A. Els goigs de Pascua. Nevada ND 50.1349 M26.673
- Coanegra (1987) Cara A. Cançó de panades. *Coanegra*. Digital A 04 PM 268.
- Coral Mont-Lliri. *Sentiments d'un poble*. Ca's Català Nou: Ona digital OD-CD 249
- Diversos intèrprets. *Tonades i Música de Llevant*. CD Universe. Referència [en línia] del disc (fora del mercat): part number. 9731157 Year 1982 Discs1 Release Date Feb 17, 1982. Darrer accés 24-II-2018
- <<https://itunes.apple.com/us/album/tonades-i-musica-de-llevant/id969337056>>
- Es Revetlers. (2012). Ses Sales. *Va de per llarg*. Palma: Produccions Blau. BLAU CD 603-DL PM 171 - 2012
- Escola de Ball de Bunyola (1991). Cara B. Ses Panades. Ona LP 3 PM 1138. LP.
- Escolania Blavets de Lluc (1977). *Lluc. Cançons de l'Escolania*. Barcelona: SONIDO Y TECNICA, S.A. ALOSA.
- Fundació Cosme Bauçà de Felanitx. (1972) Ball de ses Panades. *Cançons tradicionals de Felanitx*. CB 3042. Palma de Mallorca: Discos Fonol RA- 35. PM 1.127-1970
- L'Altina. Ses Sales de Santanyí. Maqueta sense publicar. Santanyí.
- Manuel García Morante. *25 cançons tradicionals mallorquines*. Ca's Català Nou: Ona digital OD.CD-223.
- Música Nostra (1998). Cara A. Ses Panades. *Vetlades d'antany*. Palma: Produccions Blau. BLAU CD M006.
- S'Estol des Picot. Ses Sales. *Batut i Rossegueta*. Palma: Produccions Blau. BLAU CD 182.
- Sis Som. *Fruit de la terra*. Palma: Produccions Blau. BLAU CD 297.
- Stella Burke, intèrpret. "Fromajadas" [en línia]. Library of Congress. Darrer accés 24-II-2018. <<https://www.loc.gov/item/flwpa000294/>>
- ID <<http://hdl.loc.gov/loc.afc/afcflwpa.3545b1>>
- Siurell elèctric (1987). Cara B. Ses Panades. Blau A 304 Pm 417
- Torrat i Bullit. Cançó de Panades.*Engabiats*. Bunyola: Ona digital OD-CD-177
- Xeremiers. Materials Fonogràfics I Trobada de Xeremiers (1990). Cara A. Sa Jota de ses panades. Digital. DG A-14 PM 622. LP

Fonts en línia

Pàgines web de diferents associacions

Bloc d' Antropologia cultural [accés 24-II-2018]

<<http://acultural.wordpress.com/category/ritos-de-paso/>>

Cançoner 2.0 Fundació Museu Pare Ginard [accés 24-II-2018]

<<http://www.fundaciocasamuseu.cat/literatura/index.php?i=ca&s=canconer>>

Festes de nova creació a Wikipedia [accés 24-II-2018]

<http://ca.wikipedia.org/wiki/El_Coso>

Fundació Museu Pare Ginard [accés 24-II-2018]

<<http://www.fundaciocasamuseu.cat/cases/index.php?s=pg&ss=autor&i=ca>>

Lausa (Associació Lausa) [accés 24-II-2018] <<http://www.lausa.cat/>>

Música menorquina i el Deixem lo dol cantat a Menorca [accés 24-II-2018]

<<https://sites.google.com/site/musicamenorquina/canco-popular/deixem-lo-dol>>

<<http://festesicostums.blogspot.com.es/2013/04/deixem-lo-dol.html>>

S'Estol des Gericó [accés 24-II-2018]

<<https://www.estoldesgerico.com/index.php/ca/>>

Associació S'Heura [accés 24-II-2018]

<<http://sheura.blogspot.com.es/2010/10/presentacio-de-sheura.html>>

Pàgina institucional Ajuntament de Vilafranca [accés 24-II-2018]

<<http://www.ajuntamentdevilafranca.es/novaweb/2011/08/15/festes-2011-festa-amb-els-quintos-la-tasca-els-bous-embolats-les-llepoleries-la-musica/>>

Associació cultural De Pinyol Vermell [accés 24-II-2018]

<<https://www.facebook.com/pinyol.vermell.9/>>

Xarxes socials

Twitter, referència al cant a Ses Salines *cançons de panades* el 2015 [accés 29-VI-2017]

<<https://twitter.com/candidxeremier/status/585423881630023681>>

Facebook. Exemples de diferents pàgines [accés 1-IV--2018]

Comissió de Festes de Son Macià <<https://www.facebook.com/sonmacia>>

Pàgines de Quintos de diferents poblacions [accés 1-V-2018]

<<https://www.facebook.com/quintosnorantados.vilafranca?fref=ts>>

<<https://www.facebook.com/quintosnorantados.costitx?fref=ts>>

<https://www.facebook.com/quintos.llubi>

<https://www.facebook.com/quintos.lloseta.3>

< https://www.facebook.com/quintos.setantados?ref=br_rs>

<<https://www.facebook.com/Quintos97-Lloseta-1490879471165124/>>

<https://www.facebook.com/Quintos00lloseta/>>

<<https://www.facebook.com/quintos.llubi?fref=ts>>

<<https://www.facebook.com/quintosnorantacinc.petra?fref=ts>>

<<https://www.facebook.com/quintosnorantacinc.montuiri?fref=ts>>

<<https://www.facebook.com/quintos.sineu.9>>

< <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000482493583>>

< <https://www.facebook.com/quintos.sencelles.5>>

< <https://www.facebook.com/quintos.muro>>

Fons digitals

Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultat a la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Cultural i propietat de l'Abadia de Montserrat. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona

Referències bibliogràfiques citades

- AJUNTAMENT D'INCA. 2016. "Los quintos del 98 de Inca presentan la Gran Nit de Concert." *Ultima Hora*. <<https://ultimahora.es/noticias/part-forana/2016/07/12/203502/quintos-del-inca-presentan-gran-nit-concert.html>> [accés 2-V-2018]
- ALCOVER, Antoni; MOLL I MARQUÈS, Francesc de Borja. 1991. *Diccionari Català-Valencià-Balear. Vol. VI*. Vuitena ed. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- ALCOVER, Antoni. 1956. *Corema, Setmana Santa i Pasco*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- AMADES I GELATS Joan. 1982 [1950]. *Costumari Català. El curs de l'any. Volum II*. Barcelona: Edicions 62.
- AMER I FERNÁNDEZ, Joan. 2005. *Turisme i política. L'empresari hotelier de Mallorca. El període autonòmic de 1983 a 2003*. TDX (Tesis Doctorals En Xarxa). Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/5124>>.
- AMETLLÓ, Amàlia; GARCIA LLOP, Esther; AYATS, Jaume. 2015. *Los cantadors. Cants religiosos de tradició oral de Les Garrigues, el Segrià, el Pla de l'Urgell I l'Urgell*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- AMICS DELS GOIGS. "Caramelles i Goigs a Gelida per Pasqua." 2010. <<http://assocamicsdelsgoigs.blogspot.com.es/2010/03/>> [accés 2-V-2018].
- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Black and Ethnic Leaderships in Britain*. 1983. London: Verso.
- ARIÑO, Antoni. 1993. *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*. Generalitat Valenciana. Diputació Provincial de València (eds). València: Alfons el Magnànim Edicions.
- ARMANGUÉ, Joan. 2000. *Poesia algueresa de Quaresma i de Passió*. Arxiu de Tradicions. Antologia, 1. L'Alguer: Tipografia La Celere.
- ASENSIO GARCÍA, Javier; ORTÍZ VIANA, Helena. 2005. *La Navidad riojana. Villancicos*,

aguinaldos, romances y leyendas. Logroño: Piedra de Rayo.

ASSAMBLEA ANTIPATRIARCAL DE MANACOR. “Cant dels Goigs alternatius i sortida de les dimònies” <<https://www.facebook.com/events/532299700460053/>> [accés 29-IX-2018]

AYATS, Jaume; COSTAL, Anna; GAYETE, Iris. 2010. *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor.

AYATS, Jaume; ROVIRÓ, Ignasi; ROVIRÓ, Xavier. 1996. “Fitxes de Rams a Pasqua. Cants de Setmana Santa a la comarca d’Osona.” *El nou 9 Periòdic*. Vic [fitxes que acompanyen cd, en premsa]

AYATS, Jaume.; SUREDA, Antònia Maria; VICENS, Francesc. 2005a. “Les tonades de feina a Mallorca.” Palma de Mallorca: Consell de Mallorca. DVD.

———. 2005b. “‘Tenir bona miula’ i ‘galejar sa veu’. Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre Estética e Interpretación con los cantores de ‘tonades de feina’ de Mallorca.” A *Nassarre XXI. Actas Del VIII Congreso de La Sibe*, Institución Fernando el Católico (eds), 219–24. Zaragoza.

AYATS, Jaume. 1994. “El Ritme G.S. 1212: Un cas notable de *giusto sil·làbic* a les cançons baladístiques de la comarca d’Osona.” A *Actes del Col·loqui sobre Cançó Tradicional. Reus 1990*, Salvador Rebés (ed.), 93–107. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

———. 2001. “El sorgiment de la cançó popular.” A *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Música Popular i Tradicional Vol.VI*. Xosé Aviñoa (eds), 12–44. Barcelona: Edicions 62.

———. 2008. *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Termitjà*. Ajuntament de Manlleu (ed.). Vic: Eumo Editorial.

———. 2010a. “Cantar allò que no es pot dir. Sant Antoni d’Artà.” *Trans: Revista Transcultural de Música*, N^o 14. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-cancons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca>> [accés 2-V-2018]

———. 2010b. "Paral·lelismes musicals i situacionals entre els goigs i els 'gosos'". A

- Ínsula* n° 8. Pàg 75-79. <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/277554>> [accés 11-V-2018]
- . 2012. “Cants tradicionals a l’Alt Pirineu.” *Revista D’etnologia de Catalunya*, no. 38: 143–48. <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/259412/346632>> [accés 2-V-2018]
- AYATS, Jaume *et al.* 2011. “Polyphonies, Bodies and Rhetoric of Senses: Latin Chants in Corsica and the Pyrenees.” *Transposition*, no. 1. doi:10.4000/transposition.139.
- AZAGRA, M. 2010. “Serenatas y buñuelos en la tradicional Nit de les Verges » Fiestas » Vips » Ultima Hora Mallorca.” *Ultima Hora*, 20 Octubre 2010 <<https://ultimahora.es/vips/fiestas/2010/10/21/1547/serenatas-y-bunuelos-em-la-tradicional-nit-de-les-verges.html>> [accés 2-V-2018]
- BALDELLÓ, Francesc. 1955. “Devotionis. Los “Goigs de La Mare de Deú.” *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històricoeclesiàstiques*, no. 28:
- BALSACH, Judith. 1987. “Los Goigs en Cataluña.” *Revista de Folklore*. <<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf081.pdf>> [accés 2-V-2018]
- BAUÇÀ I BARCELÓ, Joan. 1998. *La Música a Sant Joan*. Monografies Santjoaneres 8. Documenta Balear. Sant Joan: Gràfiques Miramar.
- . 2005. “La Missa ‘to Pasqual.’” A *Pronòstic Santjoaner*, Col·lectiu Teranyines (eds), 114–18. Sant Joan: Ajuntament de Sant Joan. Produccions Estelroig.
- . 2014. *L’Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Sant Joan*. Monografies santjoaneres 23. Col·lectiu Teranyines (eds). Sant Joan: Produccions Estelroig.
- BAUZÀ I MATAS, Toni *et al.* 2010. *Centre Cultural de Sant Joan. 30 Anys. 1979-2009*. Sant Joan: Produccions Estelroig.
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES| “Llibre Vermell de Montserrat” <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/l-libre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html> [accés 28-I-2018]
- BITHELL, Caroline. 2003. “A Man’s Game? Engendered Song and the Changing

- Dynamics of Musical Activity in Corsica.” A *Music and Gender. Perspectives from de Mediterranean*, Tullia Magrini (ed.), 33–67. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2012. “The Past in Music : Introduction” *British Forum for Ethnomusicology* 15 (1): 3–16.
- BOURDIEU, Pierre. 2000. *La Dominacion Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BUADES, Joan. 1995. “Una aproximació a l’emigració d’inquers a Amèrica en els segles XVIII I XIX.” *II Jornades d’Estudis Locals*, 289–304. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/jornadesEstudisLocalsInca/index/assoc/1995_Jor/nadesEst/udisLoca/lsInca_v/02_289.dir/1995_JornadesEstudisLocalsInca_v02_289> [accés 2-V-2018]
- BUADES I JUAN, Josep. 2001. *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme : 1939-1975*. Vol. 6. Palma de Mallorca: Edicions Cort.
- BUTT, John. 2002. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CANYELLES CANYELLES, Bartomeu. 2012. *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca : 1960-1975*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. Departament de Ciències Socials i Teoria de les Arts 2012. Tesi doctoral.
- CARBONELL, Xavier. 1997. “Descripció de l’arxiu de Música Històrica de la congregació de l’oratori de Sant Felip Neri de Palma guardats a la Capella Oratoriana.” A *Capella Oratoriana, 50 Anys de Música Coral (1947-1997)*. Palma de Mallorca: Capella Oratoriana.
- CARDELL, Sebastià. 2000. *Cançons populars mallorquines. Arreplegades per Joan Mòjer i Noguera “l’amo En Joan de Ses Males Cases” (Llucmajor 1859-1841). (2000). Classificades i ordenades per Sebastià Cardell*. Bartomeu Font i Obrador (coord.). Palma: Institut d’Estudis Balàrics. Conselleria d’Educació i Cultura.
- CÁRREGALO, José A. 2018. “Los Quintos” *Viles i Gents*. <<https://vilesigents.wordpress.com/2016/11/18/los-quintos/>> [accés 28-I-2018]
- CARVAJAL, Albert ; GOMILA, Antoni; LLITERAS, Joan. 2002. *Aplec de Goigs de*

- Manacor*. Ajuntament De Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner.
- CARVAJAL, Albert; GOMILA, Antoni. 2018. “Els Centurions de Manacor i la Setmana Santa — Manacormanacor.com.” <<https://manacormanacor.com/not/11689/els-centurions-de-manacor-i-la-setmana-santa/>>. [accés 28-I-2018]
- COELHO DIAS, Geraldo J A. 1992. “Origem medieval do compasso - visita pascal A Bênção Das Casas” 4. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4866/1/LS_S2_04_GeraldoJACDias.pdf> [accés 2-V-2018]
- COMPANY, Arnau. 2015. “Guerra y represión en la Mallorca rural.” *Guerra i represi6 franquista a les Illes Balears*, 24–29. <<http://www.memoria-antifranquista.com/webvella/biblio/MAF15.pdf>> [accés 2-V-2018]
- CONSELL DE MALLORCA, DEPARTAMENT DE BENESTAR I DRETS SOCIALS SOCIALS. “Mapa-Arees-Territ-Pobl-2011_1.jpg” 2018” <<http://www.imasmallorca.net/ca/unprograma/93>> [accés 30-V-2018].
- CORNEJO, Mónica; ESPADA, José María. “La fiesta de los quintos como rito de paso de la masculinidad.” <<https://masculinidades.wordpress.com/la-fiesta-de-los-quintos-como-rito-de-paso-de-la-masculinidad/>> [accés 2-V-2018]
- CRIVILLÉ, Josep. 1988. *Historia de la música española. El folklore musical. Vol. VII*. Madrid: Alianza Editorial.
- CRIVILLÉ, Josep; VILAR, Ramon. 1995. “Les llibertats d’orgue i el seu context històric.” *A Les llibertats d’orgue al Cicle de Nadal (CD)*, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya (eds.) Barcelona: Fonoteca de Música tradicional Catalana.
- DELGADO, Manuel. 1993. “La «religiosidad popular». En torno a un falso problema.” *Gazeta de Antropología* 10: 1–16. Doi: 2340-2792.
- DIARIO DE MALLORCA. 2016. “Inocentadas a Todo Trapo.” Palma de Mallorca, pàg 1. 29-XII-2016. Disponible en línia a <<http://www.diariodemallorca.es/partforana/2016/12/29/quintos-vuelven-liarla-inocentadas/1177015.html>> [accés 3-V-2018]

DIARIO DE MALLORCA. PART FORANA. “Los Quintos de Maria de la Salut llenan el centro de paja y cierran algunas calles” <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2012/12/28/quintos-maria-salut-llenar-centro-paja-cierran-calles/816996.html>> [accés 30-IV-2018]

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

DIVERSOS AUTORS, 1985. “To Pascal.” A *Mel i Sucre*. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Mel_i_Sucre_1985/_mes04_n.dir/Mel_i_Sucre_1985_mes04_n0058.pdf> [accés 2-V-2018]

———. 1989. “La Música a Campanet.” *Quaderns de Campanet*, n. 3. Campanet.

———. 2001. *Història de la Música Catalana, Valenciana I Balear. VI. Música popular i tradicional*. Xosé Aviñoa (eds.) Barcelona: Edicions 62.

———. 2007. *Memòries de Missions de Recerca. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Volum XVII*. Josep Massot i Muntaner (ed.). PAM. Barcelona.

———. 2009. *El Cant del Deixem lo dol a Menorca*. Toni Seguí Seguí (coord.). Sant Lluís: Edicions Llevant S.C.

———. 2012. *Digital Anthropology*. Daniel Hors, Heather A. Miller (eds.). London, New York: Bloomsbury Academic.

———. 2013. *Memòries de Missions de Recerca. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum III*, Josep Massot i Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.

DOMENGE, Joana *et al.* 2007. “El revetler, una veu apagada. Tomeu Fons i Miquel, el darrer revetler de Manacor.” A *Manacor, Tradició I Modernitat. IV Jornades d'Estudis Locals*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner.

- DURAN BORDOY, Bàrbara. 2009. "De matances i de salers". A *El patrimoni cultural de Manacor. V Jornades D'estudis Locals de Manacor*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner.
- . 2015. *Voleu Sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- . 2018. "El fet musical dels salers i quintos." <<https://sites.google.com/site/agentsculturalsalesiquintos/>>
- DURAN JAUME, Damià. 1989. *Roda de folklore pagès. (Màgia, jocs i festes de Son Macià)*. Palma de Mallorca: Gràfiques Miramar.
- ESCANAVERINO, Bartolomé Simón. s.l. "Colección de canciones populares mallorquinas recogidas y armonizadas por Bartolomé Simón Escanaverino."
- ESCANDELL, Jaume. 2016. "Un nou document per a l'estudi de les caramelles de Nadal de les Pitiüses." Eivissa/Formentera [pendent de publicació]
- ESTARELLAS, Andreu. 1950. "Concurso C-43." *CSIC. Fons de Música Tradicional*. <<https://musicatradicional.eu/ca/source/99>> [accés 2-V-2018]
- . 1985. *L'essència de Mallorca. Recull de costums i tonades*. Palma de Mallorca: Caixa de Balears Sa Nostra.
- ESTELRICH LLULL, Joan. 2013. "De Maó a Ladrillo : recull i anàlisi d'ítems folklòrics sorgits arran de la política lingüística del Govern Bauzá." Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. Departament de Llengua i Literatura Catalanes. Memòria del Treball de Final de Grau.
- ESTELRICH COSTA, Josep. 1993a. *Catàleg del Museu Parroquial de Sant Joan*, La Caixa (eds.). Sant Joan: Apostor y Civilizador. Petra.
- . 1993b. *El pujol de Consolació de Sant Joan*. Monografies santjoaneres 2. Palma: Conselleria de Cultura, Educació i Esports.
- . 1993c. *La parròquia de Sant Joan (1900-1993)*. Monografies santjoaneres 1. Palma: Conselleria de Cultura, Educació i Esports.
- ETHERINGTON, K. 2004. *Becoming a Reflexive Researcher-Using Our Selves in*

Research. Jessica Kingsley Publishers.

- FENELLOSA, Pedro; MONCUSÍ, Albert. 2009. "Patrimonialización de la memoria oral e Internet: Algunos Ejemplos." *XVII Congreso de Estudios Vascos*, 753–68. <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/07530768.pdf>> [accés 2-V-2018]
- FERRER SENABRE, Isabel. 2011. *Les pistes de ball durant el primer franquisme*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i Musicologia. Tesi doctoral
- FIOL, Jordi; MUNAR, Margalida.; PICORNELL, Climent. 2011. *Temps passats. Costitx, el batec d'un poble*. Pollença: El Gall Editor.
- FOLCH, Rafel. 2016. "Miserere Mei, Deus. Música, tradició i actualitat a la Setmana Santa d'Alcarràs." *Revista Del Centre d'Estudis Comarcals Del Segrià*, no. 3: 121–27.
- FRAU, Joan; OBRADOR, Tomàs. 2012. "Los quintos vuelven a poner patas arriba los pueblos del Pla." *Diario de Mallorca*. <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2012/12/29/quintos-vuelven-poner-patas-pueblos-pla/817200.html>> [accés 28-XII-2017]
- FRAU, Joan; OBRADOR, Tomàs. 2013. "Los 'encuentros' provocan emociones." *Diario de Mallorca* <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2013/04/01/encuentros-provocan-emociones/836156.html>> [accés 2-08-2017]
- FRAU, Joan. 2017. "Monjo denuncia las pintadas de los quintos a la Guardia Civil" *Diario de Mallorca*. <www.diariodemallorca.es/part-forana/2017/01/03/monjo-denuncia-pintadas-quintos-guardia/1178037.html> [accés 2-V-2018]
- GARAU FEBRER, Tomàs. 1995. *Història de Son Macià*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor
- GARÍ, Bartomeu. 2015. "Un balance cuantitativo de la represión en Mallorca 1936-39." *Guerra I Represió Franquista a Les Illes Balears*, no. Edición Especial 2015: 9–14. <<http://www.memoria-antifranquista.com/webvella/biblio/MAF15.pdf>> [accés 2-V-2018]

- GELABERT, Maria Magdalena. 2017. "Algunes reflexions sobre els informants de Mossèn Alcover." A *XIII Trobada del GEE*. Manacor [pendent de publicació]
- GENNEP, A. Van. 2013 [1903]. *Los Ritos de Paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- GENOVART, Joan. 1979. "Con renovado entusiasmo." *Ariany*. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Ariany_1/979_mes0/3_04_n00.dir/Ariany_1979_mes03_04_n0099_0100.pdf> [accés 2-V-2018]
- GINARD BAUÇÀ, Rafel. 1966. *Cançoner Popular de Mallorca. Vol. III*. Palma de Mallorca: Editorial Moll
- GLUCKMANN, Max. 1966 [1962]. "Les rites de passage" a *Essays in the Ritual of Social Relations*, Max Gluckmann (ed.). Manchester: Manchester University Press, pàg. 1-52
- GÓMEZ, Helena. 2015. "Jóvenes de Muro se concentran para apoyar la fiesta local de los quintos." *Diario de Mallorca*. <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2015/03/01/jovenes-muro-concentran-apoyar-fiesta/1003126.html>> [accés 2-V-2018]
- GOMILA NADAL, Toni. 2014. *Acorar*. Món de Llibres. Manacor.
- GUINGAIA, Tià. 2017. *Un any rodó*. Ajuntament de Felanitx (ed.). Felanitx: Gràfiques Llopis.
- GUISCAFRÈ, Jaume. 2017. *Es Jaquet d'en Jordi des racó*. Institució Pública Antoni Maria Alcover (ed). Manacor.
- GUMENNAIA, Viktoria. 2014. "Reflexiones acerca del fenómeno de la serenata y sus transformaciones producto del diálogo con los nuevos contextos socioculturales." *Pensamiento Palabra Y Obra* 1 (12): 52–63. doi:10.17227/2011804X.12PPO52.63.
- HIGGINS, L. 2012. *Community Music. In Theory and In Practice*. New York: Oxford University Press.
- HILL, Juniper; BITHELL, Caroline. 2014. "An Introduction to Music Revival as Concept,

- Cultural Process, and Medium of Change.” A *The Oxford Handbook of Music Revival*, Caroline Bithell i Juniper Hill (eds.); 1, 3–42. New York: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019.
- HINE, Christine. 2015. *Ethnography for the Internet*. Londres: Bloomsbury Academic.
- JACOBELLI, Maria Caterina. 1991. *Risus Paschalis. El fonament teològic del plaer sexual*. Barcelona: Editorial Planeta.
- JÁUREGUI, Jesús. 2002. “La teoría de los ritos de paso en la actualidad.” *Antropología. Boletín Oficial Del INAH* 0 (68): 61–95.
- JOAN AMADES | Associació Cultural 2018. <<http://joanamades.cat/>> [accés 30-I-2018]
- JOANA GOMILA “Folk Souvenir”. <<https://joanagomila.com/folk-souvenir/>> 2017-2018 [accés 2-V-2018]
- JORQUE ORTÍZ, Manuel. 2018. "El servicio militar obligatorio español.” *Asociación de Veteranos Del Ifni Del Levante Español*. <<http://avile.es/noticias-todas/36-noavile/125-el-servicio-militar-obligatorio-espanol>> [accés 28-I-2018]
- JUAN SALOM, Gabriel. 1989. *Música i tonades santamarieres*. Ajuntament Santa Maria del Camí (eds.). Palma de Mallorca.
- JULIÀ I PROHENS, Miquel. 1998. *Cançoner tradicional de Mallorca*. Edicions Documenta Balear.
- LAUSA – Associació Cultural. 2018. <<http://www.lausa.cat/>> [accés 8-I-2018]
- LIBRARY OF CONGRESS. 2018. “Fromajadas” *Washington, D.C. 20540 USA*. <<https://www.loc.gov/item/flwpa000294/>> [accés 30-I-2018]
- LIVINGSTON, Tamara. 1999. “Music Revivals: Towards a General Theory.” *Ethnomusicology* 43 (Winter): 66–85.
- . 2014. “An Expanded Theory for Revivals as Cosmopolitan Participatory Music Making.” A *The Oxford Handbook of Music Revival*, Caroline Bithell i Juniper Hill (eds.), 60–72. New York: Oxford University Press.
- LLADÓ I FERRAGUT, Jaume. 1960. *Primera recopilación de folk-lore en la comarca de*

Ses Salines. Ses Salines.

LLUCH, Ferran Dídac. 1997. *Geografia de Les Illes Balears*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.

LOMAX GEO ARCHIVE. <<http://www.culturalequity.org/lomaxgeo/>> [accés 28-I-2018]

LÓPEZ NÚÑEZ, Norberto. 2016. “Los Auroros en España.” *Revista de Folklore*, no. 416: 27–42. <<http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf416.pdf>> [accés 3-V_2018]

LYNCH, Gordon. 2006. “The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies.” *Journal for the Scientific Study of Religion* 45 (4): 481–88. doi:10.1111/j.1468-5906.2006.00322.x.

MADOLLUCIA. "Torrat i Bullit". *El Bloc de Madó Lluçia*. <<https://madollucia.wordpress.com/2014/09/08/torrat-i-bullit/>> 8-IX-2014 [accés 2-IV-2018]

MAGRINI, Tullia. 2003. “Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures.” A *Music and Gender*, Tullia Magrini (ed.), 1–32. Chicago: The University of Chicago Press.

MARÍ SERRA, Catalina; ESCANDELL GUASCH, Jaume. 2005. “Materials. Els gèneres cantats a Eivissa i Formentera. II Materials.” A Conselleria de Patrimoni. Consell Insular D’Eivissa [pendent de publicació]

MARTÍ, Josep. 1989. “Medicina popular religiosa a través dels goigs 1.” <<http://assocamicsdelsgoigs.blogspot.com.es/2016/02/la-medicina-popular-religiosa-traves.html>> [accés 2-V-2018]

———. 1995. “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical.” *Revista Transcultural de Música* 1 (1). <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>> [accés 2-V-2018]

———. 1996. “Música y Etnicidad: una introducción a la problemàtica.” *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*. <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>> [accés 2-V-2018]

- MARTÍN RIMADA, Margalida. 1992. *La banda de música de Lluçmajor. Cent cinquanta anys 1842-1992*, Ajuntament de Lluçmajor (ed.). Lluçmajor.
- MARTINELL SEMPERE, Antoni. 2011. "Els agents culturals." Barcelona: Materials docents FUOC, UdG. . PID_00147886.
- MARTORELL, Onofre. 1988. *Bon dia Puigpunyent, poble estimat*. Puigpunyent: Onofre Martorell Ed.
- MASCARÓ PASARIUS, Joan. 1987. *Mapa General de Mallorca*, V. Colom R. (ed.). Palma: Imprempta Jorvich, S.L.
- MASSOT I MUNTANER, Josep. 1976. "La literatura religiosa de l'Edat Mitjana en la tradició oral d'avui" a *Actes Del Tercer Col·loqui de Llengua I Literatura Catalanes*, The Dolphin Book (eds.). Oxford.
- . 2015. "Las etapas de la represión en Mallorca." *Guerra I Represió Franquista a Les Illes Balears*, no. Edición especial 2015: 5–9. <<http://www.memoria-antifranquista.com/webvella/biblio/MAF15.pdf>> [accés 2-V-2018]
- MASSOT I PLANES, Josep. 1984. *Cançoner Musical de Mallorca*. Sa Nostra. Caixa de Balears (ed.). Barcelona:
- MATEU, Antoni. 2003. "Voleu Sales?" *Cent per Cent* 14-IV-2003
- MERCADAL BAGUR, Deseado. 1979. *El folklore musical de Menorca*. Caja de Ahorros de Baleares "Sa Nostra" (eds.). Palma de Mallorca: Gràfiques Miramar.
- MERTEHIKLAN, Flavia. 2014. "Consternados por la muerte de un joven de 18 años al tocar una farola en Bunyola." *Diario de Mallorca* <<http://www.diariodemallorca.es/ocio/2014/09/06/consternados-muerte-joven-18-anos/959950.html>> [consulta 5-IV-2018]
- MINISTERIO DE DEFENSA. 2001. *Real Decreto 247/2001, 9 de Marzo, por el que se adelanta la suspensión de la prestación del Servicio Militar*. Madrid: BOE. <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2001-4711>> [accés 2-V-2018]
- MARTORELL MIRALLES, Antoni. 1992. *Sempreviva*. València: Piles Editorial de Música, S.A.

- MONFERRER, Àlvar. 1995. *La Salpassa*. Generalitat de València.
- . “Nota sobre l’origen llatí dels Goigs: els Septem Gaudia del Bisbe de València Alfons de Borja, futur Papa Calixte III.” A *Septem Gaudia, Vicentius Gojistes Valencians* - *Issuu*. <https://issuu.com/vicentius-gojistesvalencians/docs/septem_gaudia_de_alfons_de_borja> [accés 2-V-2018]
- MUNAR I MUNAR, Felip. 1997. “La Passió de Jesucrist i el Cançoner Popular.” In *Actes de l’Onzè Col·loqui Internacional de Llengua I Literatura Catalana*, by Joan Mas i Vives, Joan Miralles i Montserrat (eds.), 134–75. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Biblioteca de l’Abat Oliba.
- . 2012. “La tribu està en perill.” *Diario de Mallorca*. <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/>> [accés 28-XI-2016]
- MURRAY-MAS, Ivan. 2012. *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d’una superpotència turística. TDX (Tesis Doctorals En Xarxa)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 3026. doi:<http://www.tdx.cat/handle/10803/104203>.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE ANTIGA. 2003. *Museu Nacional de Arte Antiga*. Munich: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH & Museo Nacional de Arte Antiga.
- MUSICOTE.COM. 2015. “FESTA FLAIX QUINTOS 95 Porreres:” <<http://www.musicote.com/mallorca/-FESTA-FLAIX--QUINTOS-95-Sabado-31-de-Agosto.php>> [accés 28-IV-2018].
- NAREJOS, Antonio. 2005. *Los Auroros en la región de Murcia: Analisis histórico y musical*. Murcia: CIOFF España.
- NICOLAU, Sebastià. 1981. "'Ses Sales de Son Macià' i l'amo Antoni Morret". *Setmanari Manacor Comarcal* n° 18 (2.V-1981)
- NOGUERA, Antoni. 2005 [1908]. *Memorias sobre los Cantos, Bailes y Tocatas populares de la Isla de Mallorca*. Conservatori Superior de Música de les Illes Balears (eds.). Edició facsímil. Palma de Mallorca: Piles Editorial de Música, S.A.
- OBRADOR, Tomeu. 2017. “Festivo preludio y ensayo general de Nochevieja y relevo de

- quintos en Lluçmajor” *Diario de Mallorca*. <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2017/12/30/festivo-preludio-ensayo-general-nochevieja/1275653.html>> [accés 2-V-2018]
- OLARTE, Matilde. 2010. “Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España.” *Etnofolk. Revista Galega de Etnomusicoloxía*. Dos Acordes, 35–74. <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/102098/1/DDEMPC_Olarte_Martinez_M_Las_anotaciones_de_campo_de%20kurt_Schindler.pdf> [accés 2-V-2018]
- OLLÉS, M. 2015. “Tres personas ya habían sufrido descargas en la farola donde murió un joven en Bunyola.” *Diario de Mallorca* <<http://www.diariodemallorca.es/sucesos/2015/01/11/tres-personas-habian-sufrido-descargas/990248.html>> [accés 5-IV-2018]
- ORIOL I CARAZO, Carme. 2002. *Introducció a L’etnopoètica. Teoria i formes del Folklore en la cultura catalana*. Universitat Rovira i Virgili (ed.). Valls: Cossetània Edicions.
- PAGÈS, Amédee. 1936. “La ‘dansa’ provençale et les ‘goigs’ en Catalogne.” *Estudis Universitaris Catalans*.
- PEDRELL, Felipe. 1958. *Cancionero Musical Español. Vol. I*. Barcelona: Casa Editorial Boileau.
- PICH, Marcel. 2017. “La Festa, indicador sociopolític.” *AraBalears*. <https://www.arabalears.cat/balears/festa-indicador-sociopolitic_0_1828617366.html> [accés 3-V-2018]
- PICORNELL, Climent. 2010. “Costumari dels Quintos de Mallorca.” *Diari de Balears*. <<https://dbalears.cat/opinio/2010/01/23/230567/costumari-dels-quintos-de-mallorca.html>> [accés 3-V-2018]
- . 2015. *Mallorca Profunda. Quaranta Relats de La Mallorca Interior*. Pollença: El Gall Editor.
- PIZÀ PROHENS, Antoni. 2006. *Mirades. Miradas. Glances*. Lunwerg Editores (eds.). Barcelona.

- . 2012. “Del Cuac Cuac al Yeyé”, a *Paradise of Love o l'illa Imaginada*. Palma de Mallorca: Documenta Balear.
- PIZÀ I ROSSELLÓ, Guillem. 1993. “La cançó d'Es Salers.” A *Festes de La Mare de Déu d'Agost*, Ajuntament de Campos (ed.). Campos.
- POL, Antoni. 2014. “La batalla de paja atrae a cientos de jóvenes a Sencelles.” *Ultima Hora*. <<https://ultimahora.es/noticias/part-forana/2014/08/11/130661/sencelles-goza-viendo-paja-ojo-ajeno.html>> [accés 3-V-2018]
- PONS MORLÀ, Antoni. 2009. “Anàlisi històrica i musical.” A *El cant del Deixem lo dol a Menorca*, Toni Seguí i Seguí (coor.). Revista d'informació de Sant Lluís *S'Auba*, 57–87. Sant Lluís: Editorial Menorca.
- PONS PONS, Guillem. 2009. “Introducció.” A *El cant del Deixem lo dol a Menorca*, Revista d'informació de Sant Lluís *S'Auba*, 57–87. Sant Lluís: Editorial Menorca. Revista d'informació de Sant Lluís *S'Auba*, 11-39. Sant Lluís: Editorial Menorca.
- PORTO CRISTO. 1993. “El grupo ‘Amics del Port’ celebró con éxito la fiesta con ‘ball de Salers.’”, 44. Porto Cristo. 3-IV-1993
- . 1995. “Els Salers a Porto Cristo.” Porto Cristo. 5-IV-1995
- PRESTON, Michel J. 1997. “Xeroxlore.” A *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art.*, Thomas Green (ed.). Santa Barbara, Oxford, Denver: Thomas Green.
- PUIGSERVER BESTARD, Antoni i Tomeu. “Pasqua Florida 2004.” *De Pint En Ample*, no. 255: 8.
<http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Llucmajor/r_2004_m/es05_n02.dir/Llucmajor_2004_mes05_n0255.pdf> [accés 3-V_2018]
- PUJALS I MAS, Margalida. 2001. “El Teleclub de son Macià”. A *I Jornades D'estudis Locals de Manacor. Cultura i territori*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner.
- . 2002. *Oci als anys seixanta*. Palma de Mallorca: Edicions Cort.

- QUETGLES, Bàrbara. 2018. “Mapa Físic de Mallorca.” <<https://i.pinimg.com/originals/f8/4f/43/f84f43d6bbc4bb2ed0b7cd16379cd4e9.gif>> [accés 6-III-2018].
- RESETXL 2018. RADIO JOVEN CALVIÀ. “Entrevista a los Quintos 00’ por el Xot Rock 2018 en Calvià Vila 17 marzo”. <<https://www.youtube.com/watch?v=gqeV17h1RFE>>
- RASICO, Philip D. 1983. “Notícies dels menorquins floridencs.” *Randa*, no. 15: 9–50. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REALES ORDENANZAS DE CARLOS III. 2018. <<https://es.scribd.com/doc/16392026/Reales-Ordenanzas-de-Carlos-III>> [accés 14-III-2018]
- REINFORMACIÓN BALEAR. 2014. “Bauzá dice en las ‘matanzas del PP’ que defienden ‘lo Nostro’, y que cumplen.” <<http://www.periodistadigital.com/reinformacionbalear/mallorca/2014/02/16/bauz-a-dice-en-las-matanzas-del-pp-que-defienden-lo-nostro-y-que-cumplen-lo-prometido.shtml>> [accés 3-V_2018]
- REIG BRAVO, Jordi. 2010. “La música tradicional valenciana: un llenguatge particular.” *Quadrivium*, no. 1: 13–19. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3922170&info=resumen&idioma=SPA>> [accés 3-V_2018]
- RIERA ESTARELLES, Antoni. 1988. *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- RIERA VIVES, Antoni. 2018. “Una altra mateixa a Tortova – *L’estenedor*.” <<https://antoniriera.wordpress.com/2012/07/02/una-altra-mateixa-a-tortova/>> [accés 28-I-2018]
- RIGO, Antònia; GENESCA, Gabriel. 2000. *Tesis i treballs: Aspectes formals*. Vic : Eumo.
- RIVILLA Y MARUGÁN, Guillermo. 2008. *Elites y Quintas: El debate parlamentario sobre el reclutamiento militar durante el XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesi doctoral <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/7481/1/TESIS606-141209.pdf>> [accés 3-

V-2018]

RNE. 2018. “La Riproposta - Especial Desde Santander - 16/12/17 En La Riproposta En mp3 (16/12 a Las 20:05:31) 58:25 22688903 - iVoox.” <https://www.ivoox.com/riproposta-especial-desde-santander-16-12-17-audios-mp3_rf_22688903_1.html> [accés 30-I-2018]

ROMA, Josefina. 2010. “Els goigs com a mite i èpica local.” *INSULA. Quaderno Di Cultura Sarda*, no. 8: 13–19.

ROMAGUERA, Enric. 2007. *La nostra cultura popular*. Picassent, Ajuntament de Picassent (ed). Picassent.

RONSTRÖM, Owe. 2014. “Traditional Music, Heritage Music.” A *The Oxford Handbook of Music Revival*, Caroline Bithell i Juniper Hill (eds.) 43–59. New York: Oxford University Press.

ROSSELLÓ VQUER, Ramon. 2015. "Les Sales". *Felanitx. Setmanari d'interessos Locals* no. 3934: 3. <<http://www.setmanarifelanitx.cat/index.php/setmanari/view/120>> [accés 30-III-2018]

ROSSELLÓ VAQUER, Ramon. 2012. *Els Cavallets, Les Àguiles, Sant Joan Pelós, Sant Marçal i les Sales*. Ajuntament de Felanitx (ed.). Felanitx: Gràfiques Llopis.

SA PLAÇA. 2015. “Els quintos agafen protagonisme per Pasqua a Campanet, Llubí i Lloret,” Llubí. Abril 2015.

SALES, Núria. 1974. *Sobre esclavos reclutas y mercaderes de quintos*. Barcelona: Ariel.

SAMPER, Baltasar. 1996. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques populars. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VI*. y Josep Massot i Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.

———. 1997. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques populars. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VII*. Josep Massot i Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.

———. 1998. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques populars. Obra del Cançoner Popular de Catalunya Materials. Volum VIII*. Josep Massot i

- Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.
- . 2000. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques populars. Obra Del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum X*. Josep Massot i Muntaner. Barcelona: PAM.
- . 2003. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques populars. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XIII*. Josep Massot i Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.
- . 2005. *Memòria de la Missió de Recerca de cançons i músiques Populars. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XV*. Josep Massot i Muntaner (ed.). Barcelona: PAM.
- SANSÓ, Sebastià. 2009. “El paradigma de la dona treballadora manacorina: la Perlera. Alguns apunts sobre la Sociedad Obrera Femenina ‘La Perla y la Labor.’” A *El Patrimoni Cultural de Manacor. V Jornades d’Estudis Locals*;, Ajuntament de Manacor (ed.), 135–54. Manacor: Gràfiques Muntaner. Disponible en línia <http://www.manacor.org/wms/ofo/imgdb//archivo_adj232891.pdf> [accés 3.V-2018]
- Sansó Barceló Sebastià. 2005. “La indústria perlera a Manacor. El cas de les Perles Grans.” A *Espai, fet urbà i societat a Manacor. III Jornades d’Estudis Locals*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner. Disponible en línia: <http://www.manacor.org/wms/ofo/imgdb//archivo_adj232536.pdf> [accés 3.V-2018]
- SANTANA, Manel. 2015. “Exilio y represión en las islas Baleares.” *Guerra I Represió Franquista a Les Illes Balears*, 51–56. <<http://www.memoria-antifranquista.com/webvella/biblio/MAF15.pdf>> [accés 2-III-2018]
- SANTANER MARÍ, Juan. 1967. *Historia del arrabal de Santa Catalina*. Palma de Mallorca: Gràfiques Miramar.
- SASTRE BARCELÓ, Joan Carles 1997. *Història de les dones a la Mallorca del segle XIX*. Palma: Leonard Muntaner Editor.
- SBERT I GARAU, Miquel. 2008. *Llengua de glosador. Notes sobre poesia de tradició*

- oral*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- . 2016. *El Sermó de l'Enganalla. Una festa d'interès cultural*. Ajuntament de Lluçmajor (ed.). Lluçmajor.
- SBERT I MORAGUES, Miquel. 1993. "Ses Sales." *Porto Cristo*. 6-IV-1993
- SEOANE PASCUCHI, Victoriano. 1975. "Presencia menorquina en el Estado de Florida, E.E.U.U." *Revista de Menorca* II: 162–73. <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=1001003&anyo=1975> [accés 23-I-2018]
- SERRA I BALDÓ, Alfons. 1936. "Els 'goigs de la Verge Maria' en l'antiga poesia catalana." *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona.
- SILVERMAN, Marissa D. 2005. "Community Music? Reflections on the Concept [Versió electrònica]." *International Journal of Community Music* 3.
- SLAUGHTER, Frank. 1976. *En un jardí oscuro*. Traducció de Zoe de Godoy. Barcelona: Plaza & Janés.
- SMALL, Christopher. 1999. "Musicking — the Meanings of Performing and Listening. A Lecture." *Music Education Research* 1 (1). Taylor & Francis Group : 9–22. doi:10.1080/1461380990010102.
- STOKES, Martin. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". A *Ethnicity, Identity and Music*, Martin Stokes (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers.
- SUÁREZ, Manuel. 2015. "Las prisiones en Mallorca durante la guerra civil." *Guerra I Represió Franquista a Les Illes Balears*, 14–18. <<http://www.memoria-antifranquista.com/webvella/biblio/MAF15.pdf>> [3-IV-2018]
- SUREDA NICOLAU, Sebastià. 1985. "Sa volta dels salers." *Manacor Comarcal*. 6-IV-1985
- . 1987. "Ball dels Salers." *7Setmanari*. 30-IV-1987
- SUREDA VAQUER, Sebastià. 1984. *Son Macià, passa per passa*. Manacor: Editorial Foment de la Cultura de la Ciutat de Manacor. Gràfiques Miramar.

- Taberner Ribot Margalida. 1990. “Ja hem passat Pasqua.” *Ariany*, n. 167. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/premsaForanaMallorca/index/assoc/Ariany_1/990_mes0/3_04_n01.dir/Ariany_1990_mes03_04_n0167.pdf> [30-IV-2018]
- THE MINORCAN YOKE - PUBLICACIONS.” 2018. <<https://www.facebook.com/theminorcanyoke/posts/302825149875807>> [accés 28-I-2018]
- TORRENT, Vicent. “La cançó tradicional - Al Tall: cultura i música tradicionals d’arrel mediterrània.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/al_tall/la_canco_tradicional/> [accés 3-V-2018]
- TORTELLA, Simó. “‘Dinar de Quintades 2017’ en Petra.” *Diario de Mallorca*. <<http://www.diariodemallorca.es/part-forana/2017/06/11/dinar-quintades-petra/1223068.html>> [accés 28-III-2019]
- TOWSON, Nigel. 2009. *España en cambio*. Madrid: Editorial Siglo XX.
- UNIVERSITY OF SHEFFIELD . “Digital Folk Project”. 2014-2018 <<https://www.digitalfolk.org/>> [accés 1-XII-2017]
- VALERO, Gaspar. 2015. “Itinerari cultural i patrimonial pel poble de Sant Jordi.” <<http://mepersantjordi.balearweb.net/get/Sant%20Jordi%2028-11-15%20Dossier%20Valero.pdf>> [accés 28-I-2018]
- VALLBONA, Jaume. 2001. “‘Mos han pres sa veu!’ Notícia de la contribució calongina al ‘Cançoner Popular de Catalunya’.” *Programa de Les Festes de Sant Miquel de Calonge*, 10–17. Calonge.
- VAN GENNEP, Arnold. 2013 [1903]. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- VEBLEN, Kari K. 2008. “The Many Ways of Community Music.” *International Journal of Community Music* 1 (1): 5–21. Doi:10.1386/ijcm.1.1.5/1.
- VICENS, Francesc. 2007. “Les tecnologies aplicades al treball de camp i l’edició de resultats.” *XIV Trobada de Documentalistes Musicals*, 233–240.
- . 2012. *Paradise of Love O l’Illa Imaginada*. Palma de Mallorca: Edicions

Documenta Balear.

——— 2012. *El Cant de La Sibil"la a Mallorca : Un Fenomen Emergent*. Palma de Mallorca: Documenta Balear.

WALLACE, Anthony. 1956. "Revitalization Movements." *American Anthropologist* 58: 264–81.

ANNEX I

L'annex I conté taules que permeten localitzar fàcilment el repertori publicat en diferents cançoners, així com en les carpetes digitalitzades de la DGCPAC i propietat de l'Abadia de Montserrat. S'adjunta també la taula utilitzada per a recollir informació dels diferents agents culturals durant el treball de camp.

I.I. Obres publicades als Materials de l'OCPC.

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	VOLUM	NÚMERO	PÀGINA
Panades. Cançó de ses: "Sa panada ens heu de dar, - grossa i ben atapida"	Sant Joan	1924	III	24	368
Panades. Cançó de ses: "Sa panada ens heu de dar, - grossa i ben atapida"	Sant Joan	1924	III	25	369
Panades. Cançó de ses_: "Dins l'hort de l'Etzemani, - sang i aigo va suar"	Sancelles	1924	III	65	399
Panades. Cançó de_: "En aquesta casa honrada, - no s'en va nengú felló"	Biniali	1924	III	70	404
Panades. Ses	Montuiri	1925	VI	30	342
Panades. Cançons de ses	Randa	1925	VI	35	347
Sales. Ses	Porreres	1925	VI	47	357
Panades. Goigs (Cançons de	Manacor	1926	VII	35	209
Sales. Ses_	Felanitx	1926	VII	54	229
Panades, Ses_	Campanet	1926	VII	65	240
Panades, Ses_	Alaró	1927	VIII	9	323
Deixem lo dol	Sant Lluís (Menorca)	1927	VIII	35	347
Panades. Cançó de_	Lloseta	1928	X	109	215
Panades. Ses_ (Cançó de Pasqua)	Banyalbufar	1930	XIII	106	314
Panades, Ses	Esporles	1930	XIII	117	332
Salpàs. Cançó des	Ses Salines	1930	XIII	10	212
Deixem lo dol	Indeterminat (Mallorca)	1932	XV	34	89
Goigs (Ses panades). Es Deixem lo dol	Indeterminat (Mallorca)	1932	XV	39	93
Deixem lo dol Goigs (Ses panades). Es	Indeterminat (Mallorca)	1932	XV	63	114
Goigs (Ses panades). Es	Indeterminat (Mallorca)	1932	15	77	128
Panades_Ses	Sant Llorenç	1932	15	78	129
Ses panades	Es Vivero	1935	XVII	4	83
Deixem lo dol	Es Vivero	1935	XII	8	87
Deixem lo dol	Génova	1935	XII	33	111

Observacions:

-Obra del cançoner popular de Catalunya. Materials. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, 1929 (volum III).

-Obra del cançoner popular de Catalunya. Materials. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 (Volum VI), 1997 (Volum VII), 1998 (Volum VIII), 2000 (Volum X), 2000 (Volum X), 2003 (Volum XIII), 2015 (Volum X)

I.II. Variants contingudes dintre de les carpetes de l'OCPC, DGCPAC propietat de l'Abadia de Montserrat. Incloem també cançons narratives de Passió i Setmana Santa; malgrat no ser Goigs o cançons de Sales o Panades, és un repertori directament relacionat amb el temps de Pasqua i per aquest motiu l'incloem. Són cançons titulades Passos, Setmana Santa, Ses Hores, El rellotget de Cristo, Les Set Paraules.

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	CARPETA	NÚM.	PÀG
Deixem lu dul que canten els pagesos d'Aleó	Alaior	1927	B-126	11	56 (carpeta digital). Quadern recollit per Josep Pons Melià, s.n.
Tunada Deixem lo dol		1927	B-126	11	63 (carpeta digital) Són solament les lletres de la cançó anterior
Goigs de Pasqua. Deixem lo dol	Ferrerries	1927	B-126	44	29-30 del quadern donat per F:D:R (Frederic Delgado Rey)
"Panades" de Sta. Margalida	Santa Margalida	1926	B-187	302	Les pàgines estan numerades amb el núm de la cançó)
Ses sales	Felanitx	1926	B-187	251	Ibídem
"Ses panades" de Petra	Petra	1926	B-187	363	
Panades d'Inca	Inca	1926	B-187	370	Apareix un núm 15 a dalt
Ses panades (anomenats els Goigs)	Campanet	1926	B-187	386	
Altres "panades" que no recorda d'on sap	Campanet	1926	B-187	387	
Panades a dues veus	S'Horta	1926	B-187	413	
Al·leluia Pasco	Felanitx	1926	B-187		259 (carpeta digital)
"Ses panades"	Manacor	1926	B-187	117	
"Ses panades"	Vilafranca	1924	C-23	47	395
"Ses panades" (velles)	Sant Joan	1924	C-23	56	424-427
"Ses panades" (velles)	Sant Joan	1924	C-23	60	435-436
Ses Panades (noves)	Sant Joan	12-VII-1924	C-23	58	431-432
La Setmana Santa	Maria	1924	C-23	80	481-483
Ses Panades	Maria	1924	C-23	81	484-487

Ses Panades	Santa Margalida	1924	C-23	97	526
Ses Panades (velles)	Santa Margalida	1924	C-23	98	527-528
Ses Panades (velles)	Ariany	1924	C-23	99	529-531
Ses Panades (noves)	Ariany	1924	C-23	100	532-535
Ses Panades	Inca	1924	C-24	332	440-441
“Ses panades”	Sencelles	1924	C-24	344	486-490
“Ses panades”	Biniali	1924	C-24	361	555-559
“Ses Panades”	Sencelles	1924	C-25	387	104-112
“Ses panades” (de Campos)	Valldemossa	1924	C-25	398	153-156
“Ses Panades” (de Salines de Santanyi)	Valldemossa	1924	C-25	403	167-169
“Ses Panades”	Vilafranca	1924	C-25	420	230-231
Ses Hores	Valldemossa	1924	C-25	552	517-522
Cançons de Pasco	Llucmajor, d'Algaida o Montuïri	1925	C-34	836-841	175-176
Passió	Montuïri	1925	C-36	332	56-58
“Ses panades”	Montuïri	1925	C-37	25	40-41
Ses panades	Randa	1925	C-37	48	82-83
Ses panades	Sa Llapassa, LLucmajor	1925	C-37	61	121-122
Deixem lo dol	Sa Llapassa, LLucmajor	1925	C-37	62	123-125
Les set Paraules	Campos	1925	C-37	111	232-236
Ses Sales	Porreres	1925	C-38	162	24-28
Les set paraules	Algaida	1925	C-38	208	143-144
Ses panades	Manacor	1926	C-49	117	358-361
Ses Sales	Felanitx	1926	C-50	252	335-338
Al·leluia de Pasco	Felanitx	1926	C-50	255	343-344
Pastora, te vols llogar? Setmana Santa	Felanitx	1926	C-50	263	360-362
Ses Panades	Santa Margalida	1926	C-51	302	5-6
Cançó de Setmana Santa	Inca	1926	C-51	372	252-257
Ses panades o es Goigs	Campanet	1926	C-51	386	290-300
Goigs Nous-Cançons de Panades	Campanet	1926	C-51	387	301-302
Ses panades	S'Horta	1926	C-51	413	394-395
Ses panades (de Petra)	Petra	1926	C-51	363	230-231
Ses panades (d'inca)	Inca	1926	C-51	370	245-246
Goigs del Sant Cristó	Inca	1926	C-51	325	90-96
Les dotze cançons de Passió	Manacor	1926	C-52	37-607	367-369
Setmana Santa	Manacor	1926	C-52	38-608	370-372
Via Crucis. Copiat dels papers de Baltasar Piña	Manacor	1926	C-52	132-702	580-584
Panades	Alaró	1927	C-76	14	49
Deixem lo dol	Sant Lluís	1927	C-76	139	301-303
“Deixem lo dol”	Sant Climent	1927	C-77	176	37-40
Cobles de Pasqua	Sant Climent	1927	C-77	181	51-53
Els Passos	Sant Joan	1928	C-97	172	356-358
Els Passos	Sant Joan	1928	C-97	173	359-360
Els Passos	Sant Miquel	1928	C-98	210	40

Els Passos	Sant Miquel	1928	C-98	211	41
Ses panades	Lloseta	1928	C-98	315-317	281
Deixem lo dol, tornada	Lloseta	1928	C-98	318	281
Caramelles	Sant Agustí	1928	C-99	73	348-356
Passió	Santa Eulàlia	1928	C-99	88	407-414
Jesús i Maria estaven	Sant Jordi	1928	C-99	22	154-156
Jesús i Maria estaven	Sant Jordi	1928	C-99	27	169-171
Molí de pecats	Sant Miquel	1928	C-100	165	249-251
Caramelles	Eivissa	1928	C-104	35	148-153
Ses Sales (cançons de Pasqua)	Ses Salines	1930	C-130	17	51-52
Cançó del Salpàs	Ses Salines	1930	C-130	18	53-54
Ses Sales (cançó de Pasqua)	Ses Salines	1930	C-130	39	117-118
Ses Sales (cançó de Pasqua)	Es Llombards	1930	C-130	95	293-296
Ses Sales (ses panades)	Santanyí	1930	C-131	108	18-19
Ses Sales (cançó de Pasqua)	Es Llombards	1930	C-131	141	113-114
Ses Sales (cançó de Pasqua)	Es Llombards	1930	C-131	142	115-116
Ses Panades (cançó de Pasqua)	Andratx	1930	C-133	316	6263
Ses Panades (cançó de Pasqua)	Andratx procedents de Montuïri	1930	C-133	400	351-352
Cançons de Panades	Andratx	1930	C-134	246	482, solament lletra
Ses Panades (cançó de Pasqua)	Esporles	1930	C-134	438	136-137
Deixem lo dol. Ses Panades	Sa Garriga- Son Sardina	1934	C-171	8	25-27
Deixem lo dol. (ses panades)	Son Serra	1934	C-171	15	46-51
Deixem lo dol.	Son Espanyolet	1934	C-171	17	55-56
“Ses Panades”	S’Esgleieta	1934	C-171	36	136-139
“Deixem lo dol” (ses Panades)	Secar de la Real	1934	C-171	39	147-151
Ses panades	Es Vivero	1935	C-172	4	8-10
Deixem lo dol	Es Vivero	1935	C-172	9	25-27
Deixem lo dol	Gènova	1935	C-172	44	144-145
“Es Goigs” (Ses Panades)	Indeterminat	1932	C-217	400	247-248
Si no n’heu fetes panades	Indeterminat	1932	C-217	18	138
Sa panada	Indeterminat	1932	C-217	200	61
Ses Panades	Indeterminat	1932	C-217	289	120
Ses Panades	Selva	1932	C-217	355	166-167
Es Goigs (Ses Panades)	Indeterminat	1932	C-218	657	116
Ses Panades	Sant Llorenç	1932	C-218	659	118-119

I.III. Repertori publicat al *Cançoner Popular de Mallorca* (Massot i Planes 1984)

TÍTOL (apareix en cursiva si és el primer vers)	POBLACIÓ	ANY (hi ha data de naixement d'alguns informants)	INFORMANT	NÚM	PÀGINA
Goigs de Pasqua. <i>Hem d'agradar a Maria...</i>	LLucmajor	1-4-1910 (1984)	Mestre Francesc <i>Seu</i>	251	339
<i>Quan l'hortolà</i>	LLucmajor		Úrsula Salvà	252	340
<i>Alabem primerament...</i>	Llucmajor		Úrsula Salvà	253	341
<i>Quan d'Orient..</i>	Algaida			254	142
<i>Sant Ferriol</i>	Sa Pobla		Francisca Tugores	255	343
<i>Jo som vengut tot sol...</i>	Son Sardina			256	343-344
<i>En aquesta casa honrada...</i>	Son Sardina			256 bis	344
<i>I en aquesta casa honrada</i>	Búger	5-10-1909	Madò Antònia Payeras	257	345
<i>I per posar bons fonaments...</i>	Puigpunyent		Sebastià Ripoll (S'Hort d'Avall)	258-	346-347
<i>Sant Carrió...</i>	Santa Maria i Algaida		<i>Buc</i>	259	347
<i>I a l'amo d'aquesta casa...</i>	Felanitx	15-2-1910	Pere Sureda	260	347
<i>En qualsevol cosa sia...</i>	Pla de na Tesa i Santa Maria	5-10-1909	Magdalena Pastor Frau	261	348-349
<i>I a mitja nit...</i>	Galilea	19-12-1909	Joan Bonet Bordoy <i>Cabeiut</i>	262	349
<i>Noltros, musiquets de Lluc...</i>	Lluc		Repertori dels Blauets	263	350-351
<i>Noltros musiquets de Lluc</i>	Lluc	24-10-1909		264	351-352
<i>Deixem lo dol</i>	Maó			265	352-356

OBSERVACIONS:

-Algunes partitures són a 2 veus: el fragment final de la cançó de Llucmajor (pàg. 339), Llucmajor informant Úrsula Salvà (pàg. 341-342), les Sales de Felanitx (pàg. 347); la Tonada dels Blauets (pàg 350-351); i el de Maó (352-356).

-Hi ha especificacions sobre les interpretacions, instruments acompanyants i alguns detalls de transcripció.

- Les variants d'Algaida (pàg 342-343) i Galilea (349-350) presenten lletres relacionades amb els Goigs, restes d'aquestes lletres que poden ser trobades als Goigs de Campanet, Sencelles, Menorca i les lletres recollides per Ginard a Manacor.

- Hi ha també cançons amb variants de la lletra "Deixem lo dol", com "Son Carrió" i "Sant Ferriol", comentades ja al capítol 2.

I.IV. Repertori publicat al CSIC, Fons de Música Tradicional, a la carpeta "Concurso C-43" i recollides per Andreu Estarellas.

TÍTOL (apareix en cursiva si és el primer vers)	POBLACIÓ	ANY (hi ha data de naixement d'alguns informants)	INFORMANT	NÚM ID	PÀGINA
Cançó de panades [1]	Inca		Sor Maria de la Encarnación	C43-064	https://musicatradicional.eu/piece/12113
Cançó de panades [2]	Ses Salines	1917	Recollida pel P. Joan Paveres	C43-065	https://musicatradicional.eu/piece/12114
Cançó de panades [3]	Ses Salines	1917	Recollida pel P. Joan Paveres	C43-066	https://musicatradicional.eu/piece/12115
Cançó de panades [4]	Selva		De la col·lecció del prevere Joan Sastre	C43-067	https://musicatradicional.eu/piece/12116

I.V. El mateix Andreu Estarellas publica vuit cançons dintre del llibre *L'Essència de Mallorca. Recull de costums i tonades. Any 1949.*

TÍTOL (apareix en cursiva si és el primer vers)	POBLACIÓ	ANY (hi ha data de naixement d'alguns informants)	INFORMANT	NÚM	PÀGINA
Cançó de Panades	Felanitx		Josep Estelrich, Prevere		57
Deixem lo dol	Recollida a Montuïri		Joan Sociés		58

El desig de tots seria	Recollida a Montuïri		Joan Sociés		58-59
Venim ja d'una cosa	Recollida a Montuïri		Sra. Verd		59
Panades d'Inca (Deixem lo dol)	Recollida a Inca		Anita Roca		60
Cançó de Panades	Llucmajor		Joan Rosselló		
Ses Sales	Manacor		Joan Estelrich, Prevere		61
Cançó de Panades més Deixem lo dol					61

I.VI. Repertori publicat a *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* (Riera Estarelles 1988)

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	INFORMANT	PÀGINA
Cançons de panades	Llucmajor		Sebastià Cardell Tomas	171-172
<i>Madona sa vostra fia...</i>	LLucmajor		Catalina Maiol Pastor <i>Matarina</i>	172-173
<i>Si la madona és contenta...</i>	LLucmajor		Llibre manuscrit de la Pàrroquia de Llucmajor	173
<i>Si no n'he fetes panades...</i>	Ariany			174
Deixem lo dol	Consell		Miquel Horrach Amengual	175
<i>Sa panada m'heu de dar</i>			Rd. P. Esteve Cloquell, franciscà (transcriptor)	176-177
<i>Sa panada m'heu de dar</i>	Mancor de la Vall		Catalina Morro Rotger <i>Sa Morena</i>	177
<i>Panada mos heu de dar...</i>	Llubí		Biel Fuster Perelló <i>Canyaret</i>	178
<i>Panades mos heu de dar...</i>	Llucmajor	1947	Grup de joves	179
Deixem lo dol	Inca		Toni Alorda Cantarelles, <i>de Cas Marrai</i>	180-181
<i>Sa panada m'heu de dar</i>	Mancor de la Vall		Antònia Ripoll Frontera	181-182
<i>Sa panada m'heu de dar</i>	Ariany		Francisca Genovard Mestre i Francisca Càneves Mestre	182-183
<i>Sa panada és que importa...</i>	Llubí	1970	Colla de poblers al Concurs folkòric de Llubí	183-185
<i>Si no heu fetes panades...</i>	Sineu		Maria Niell Miralles	185
<i>Deixem lo dol</i>	Ariany		Francisca Càneves Mestre	186
<i>Sa panada m'heu de dar</i>	Sineu		Maria Niell Miralles	186-187

<i>Al punt que som arribats...</i>	Inca		Toni Alorda Cantarelles, <i>de Cas Marrai</i>	187-188
<i>Panada mos heu de dar...</i>	Vilafranca de Bonany		Magdalena Soler Jaume	189
<i>Deixem lo dol</i>	Llucmajor	1947	Grup de joves	190-191
<i>Els set gogis</i>	Campanet	1970	Colla de Quintos	192-195

OBSERVACIONS

- Manquen alguns detalls de la recollida de dades, com les dates exactes.
- Sembla que Antoni Riera prengué algunes llicències en les transcripcions, ell mateix comenta com va prendre algunes decisions en les pàgines esmentades.
- Apareixen algunes transcripcions a dues veus, com les de Llucmajor pàg. 179 i 190, a més de la d'Ariany (pàg 182-183)

I.VII. Repertori publicat a *La música a Sant Joan* (Bauçà i Barceló 1998)

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	INFORMANT	PÀGINA
Jota des Quintos (Harmonització Joan Eugeni Canyelles Pons)	Sant Joan			203-204

I.VIII. *L'obra del Cançoner Popular de Catalunya a Sant Joan* (Bauçà i Barceló 2014)

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	INFORMANT	PÀGINA
Ses Panades (velles)	Sant Joan	1924	Guillem Gaià	98-99
Ses panades (noves)	Sant Joan	1924	Antoni Font	101
Ses Panades (velles)	Sant Joan	1924	Maria Bauzà	103

OBSERVACIONS: Aquestes cançons estan recollides a la selecta de Materials publicats de la Missió de 1924, a més de les carpetes de la DGCPAC propietat de l'Abadia de Montserrat, material del qual l'autor Joan Bauçà ha extret aquestes variants.

I.IX. Música i tonades Santamarieres (Juan Salom 1989)

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	INFORMANT	NÚM	PÀGINA
Pasqua	Santa Maria i Algaida		Buc	259	72
<i>En qualsevol cosa...</i>	Pla de na Tesa i Santa Maria		Antoni Font	261	73-74

OBSERVACIONS: Les dues cançons corresponen a les recollides per Massot i Planes al *Cançoner Popular de Mallorca*, veure Annex 1.2.

I.X. Repertori menorquí publicat a *El folklore musical de Menorca* (Mercadal Bagur 1979)

TÍTOL	POBLACIÓ	ANY	INFORMANT	NÚM	PÀGINA
Deixem lo dol	Menorca			25	72-75

I.XI. Exemple de les fitxes usades per a sintetitzar les dades del treball de camp.

CATEGORIA	SUBCATEGORIES	Sant Llorenç	Manacor	Porto Cristo
ORGANITZACIÓ	Responsables, capdavanters	Mentre la tradició va ser viva, eren els quintos	Associació de la Tercera Edat (1985) Associació d'Amics de ses Aules (2013)	Associació d'Amics de Porto Cristo
	Sistemes per posar-se d'acord	Coneixement directe, dins la mateixa societat.	Dins les activitats de les Associacions. Anunciat en premsa previament en el cas del 2013	Coneixement dins el poble
AGENT/ASSOCIACIÓ Classificació	De tercera edat	Inexistent.	Ambdues són Associacions de la Tercera edat. Amics de ses Aules no ho era inicialment, però hi ha derivat.	
	Cultural			Cultural
	De veïns			
	Informal			
DENOMINACIÓ (segons població)	Salers	Salers, cantar sales	Salers	Salers
	Quintos			
Activitats desenvolupades pel grup/associació (ja que no just organitzen en moltes	Fet musical itinerant (cançons de panades)	Fet musical itinerant. Fenòmen exclusivament rural, fora el	Itinerant al 1985. A un lloc fixe al 2013 (i en data canviada)	Cançons itinerants

Annexos

ocasions el fet musical exclusivament)		poble		
	Cavalcada reis		Previst al 2014 per l'Associació Amics de les Aules	No
	matances			
	Participació en actes festius: fires, matances		SI	Si
Capta diners/panades - simbòlica	Captaven menjar per fer un àpat col·lectiu.		Simbòlica en els dos casos	Si
Interrupcions vs. continuïtat		Interrupció i desaparició	Interrupció. Recuperació al 1985. Interrupció. Recuperació al 2013.	Interrupció. Recuperació al 1995 fins 1997. Interrupció, recuperació al 2013
Recuperació (sobretot del fet musical)		NO	Recuperació del cant de Son Macià, en els dos casos està documentat.	Momentània
Ús d'eines Internet per a comunicar-se, pàgines web, blocs i altres		NO	NO	Si. Comunicació en xarxes socials entre els participants.

ANNEX II

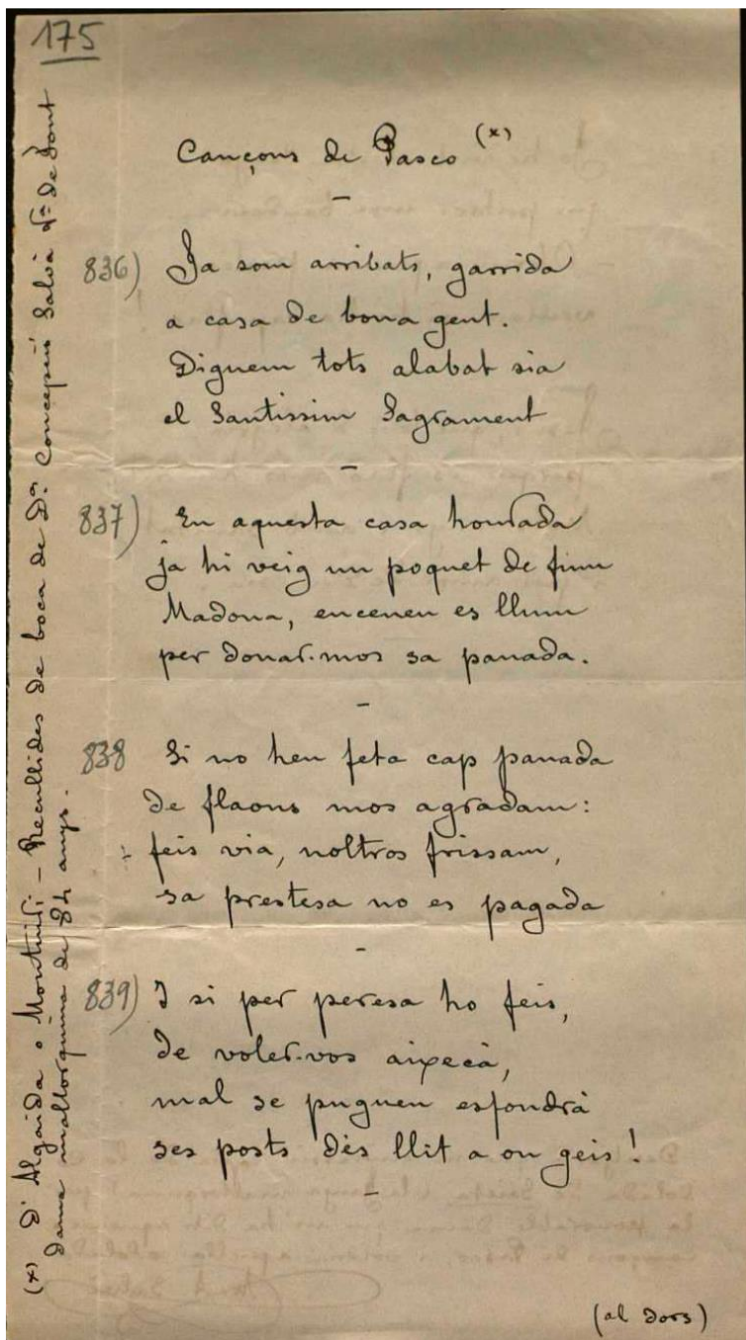
A l'Annex II es presenten un aplec de les lletres recollides durant el treball de camp. Moltes d'aquestes lletres poden ser trobades també en els cançoners esmentats en la bibliografia i l'Annex I. Aquí hi ha exemplars de pasquins (que hem classificat com a *photocopylore* o *xeroxlore*) a més de còpies de lletres recollides per diferents Quintos o Salers i que pertanyen a diferents arxius personals. S'ha d'assenyalar que aquest material és molt difícil que es conservi, perquè molt sovint els pasquins o fotocòpies són llençats després de la cantada. Per aquest motiu consideram interessant incloure el màxim d'exemples.

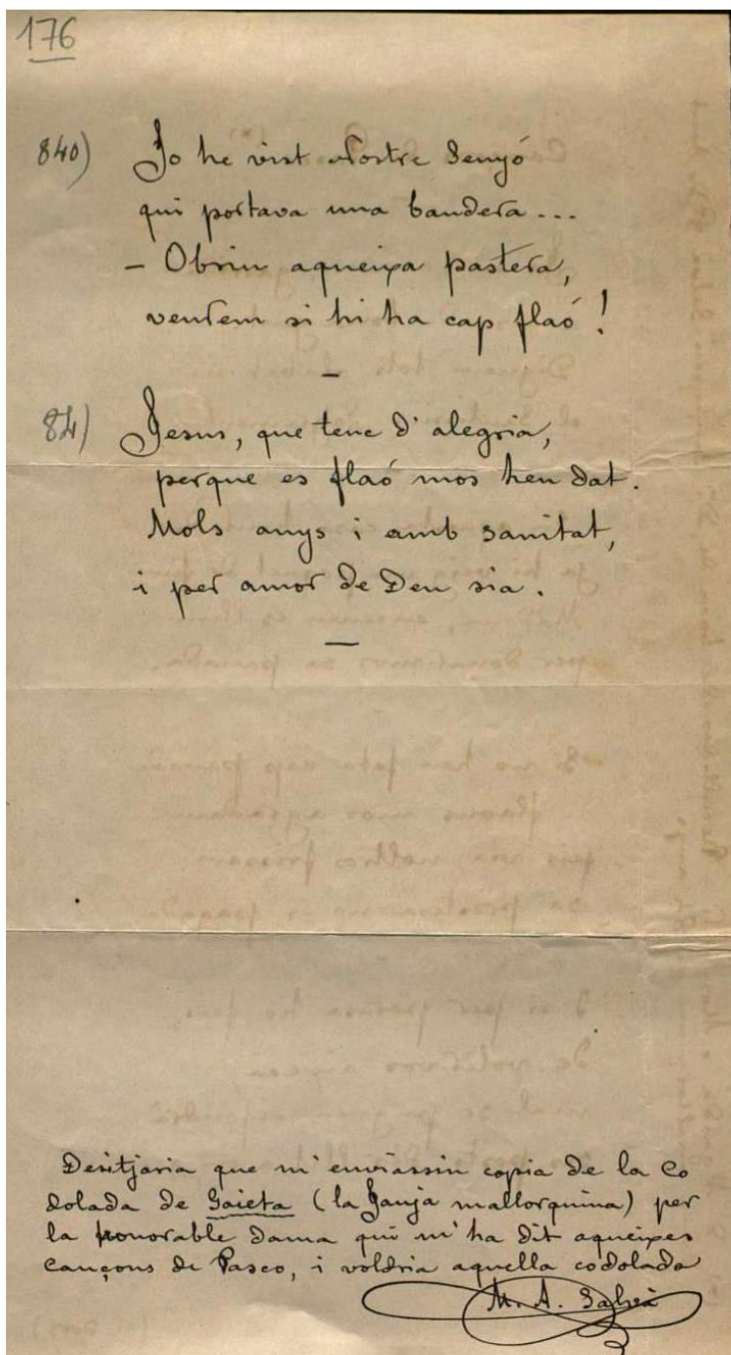
Incloem també les gloses de Sant Antoni, proporcionades pels Quintos de Sant Jordi, ja que ells inicien el glosat en aquesta festivitat, per després continuar amb les gloses pròpies del cant dels Quintos. Volem dir que el glosat dels dos esdeveniments està vinculat, el fa el mateix grup de Quintos per a diferents ocasions de l'any.

El material mostra com la preparació prèvia de les lletres és una pràctica habitual en les cançons de Panades o Sales, equiparables en aquest sentit a les de les gloses de Sant Antoni. Això no lleva que, en moments puntuals, aquesta preparació pugui ser substituïda per la improvisació directa, especialment si hi ha glosadors capaços de fer-ho.

LLETRES RECOLLIDES A ALGAIDA O MONTUÏRI

La carpeta C-34 pàg. 175-176 de l'OCPC, DGCPAC conté dues pàgines de codolades, "cançons de pasco", com les denomina la seva recol·lectora, la poetessa Maria Antònia Salvà. Són una nostra de lletres del segle XIX, car foren recollides d'una senyora de 84 anys i ben bé es pot pensar que les sabia de la joventut.





LLETRES DE VILAFRANCA DE BONANY

Lletres de cançons de sales, cantades pels quintos de Vilafranca. Proporcionades per Catalina Rosselló Barceló (Juny 2013). Es manté el text original remés per correu electrònic.

Molt bon dia senyor batle
vos venim a saludar
vore si mos voleu dar
qualque dobler o panada

1. En aquesta casa honrada
ja hi comença a sortir fum
madona enceniu es llum
i tastarem ses panades
2. Panades mos heu de dar
grosses i ben atupides
que si no els heu beneïdes
noltros manam s'escolà
3. En veure fradí granat
ses al·lotes solen dir
es vell i no està casat
qualque cosa deu tenir
4. Ja s'acosta la Beata
ses fradines ballaran
ni haurà que ploraran
si s'estimat les fa flaca
5. Som quinto i me n'he d'anar
a passar la mar salada
i s'al·lota quedarà
trista i desconsolada
6. L'homo de son cuní té
una perdiu cantadora
la guarda per sa senyora
per quan l'ha de menester
7. Madones si teniu filles
que mos vulguin festejar
des quintos podeu triar
no estigueu empagueides
8. Madones si teniu filles
que mos vulguin festejar
des quintos podeu triar
no importa tengueu manies
9. Fadrina qui donarà
crespell o panada
amb un mes sirà casada
amb so fadrí que voldrà
10. Panades mos heu de dar
grossa i ben atapida

i si no l'heu beneïda
noltros manam s'escolà.

11. Panada i rubiol
qui el mos donarà
qui més gros en donarà
no haurà de durmir totsol

12. Si teniu panada amb ossos
que hagueu de donar a nes cans
noltros som 4 germans
i n'hi ha de petits i grossos

13. L'homo si teniu cap filla
feis-la sortir a nes portal

14. A n'aquesta casa honrada
vos venim a visitar
per veure si mos podeu donar
rubiol o panada

15. Si no heu fet panades
ni coques ni rubiols
donau-nos un paner d'ous
i almenos farem truitades

16. Al·lotetes de pes puig
heu de ser com ses des poble
es polls petits com a muts
i es grossos com a rucs
i es cap se rentarà en ploure

17. Noltros som 4 salers
que no haviem cantat mai
si voleu venir a nes ball
donau-mos panada i doblers

18. Ara que hem arribat
a casa de bona gent
digueu tots alabat sia
el santissim sacrament

19. Mos heu tancada sa porta
vaja un paper de pagès
no importa doneu res
que res vostre mos importa

20. Si no n'heu fetes panades

des xot que vareu matar
tornarà a ressucitar- vos

LLETRES DE PORTO CRISTO

Lletres usades pels Salers de Porto Cristo a la dècada dels anys quaranta. Informant:
Martí Miquel

Bon dia tenga, senyor rector
Que el venim a visitar
I déu del cel mos darà
Sa bona bendició.

...mos podríeu dar un parell d'ous
i no hauríem vingut de bades...
donau-mos sa botella i es flasco
donau beure al que sia,
i amb salut i alegria
vegem les festes de Pasco,

Fadrinetes sense dol
totes quedau convidades
veniu prest determinades
que ho ferem si déu ho vol, (es ball)
i el farem dins el coll
de ca l'amo Martí Moragues

LLETRES DE SON MACIÀ

Els salers de Son Macià solen fer una edició petita i curta de les seves lletres, pròpia, per tal de què tots els participants en puguin tenir un exemplar per poder cantar. Aquestes són de l'edició del 2011, on hi ha un apartat que diu "HOMO TOTSOL". Aclariren que, a vegades, un dels participants cantava tot sol. Les interpretacions d'aquestes cançons solen fer, en molts d'indrets, respostes de caire antifonal (dones/homes actualment) o bé solista/cor. Hem respectat la grafia original del text.



Sales 2016



Hem tornat sortir es salers
i saludam amb cançons,
mantenim ses tradicions
per ses cases i es carrers.

Amb so covo i es paner
'replegam tot quant podem,
lo que'ns deu ho tastarem
mirarem si ha sortit bé.

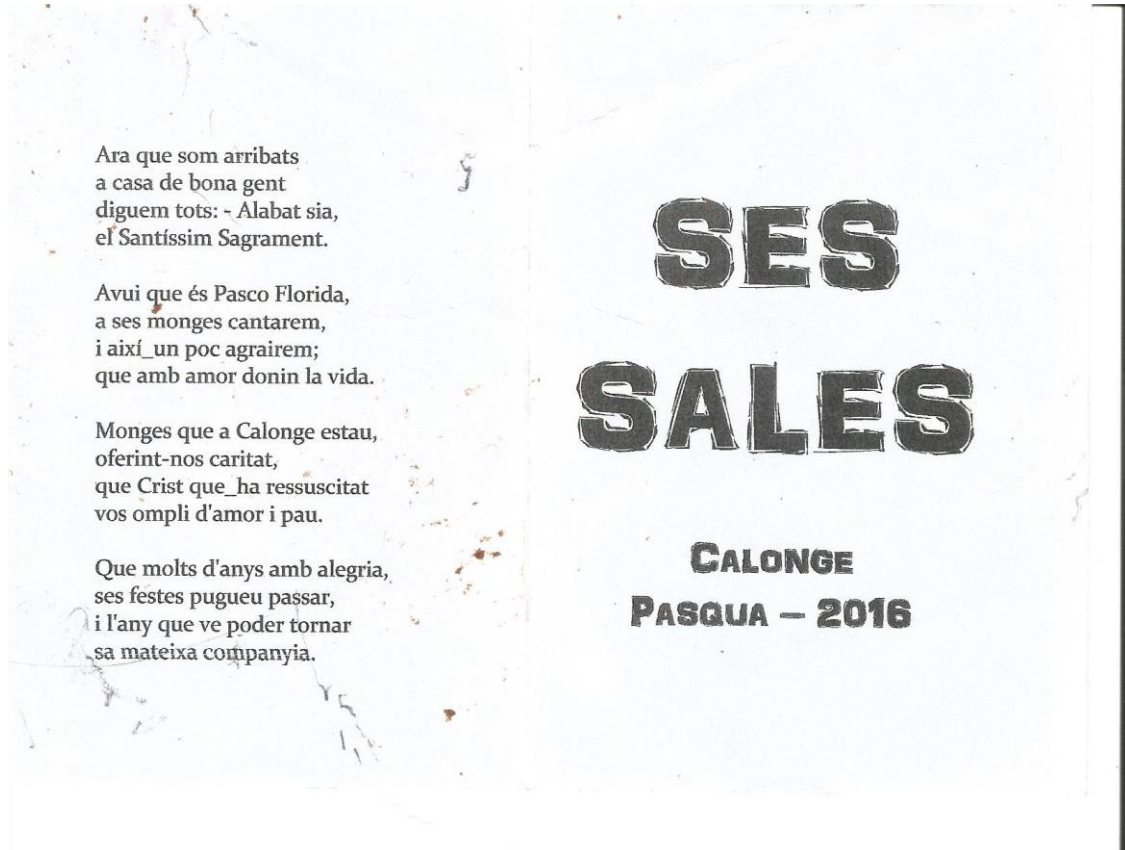
Si mos heu deixat passar
o hem cantat a sa carrera,
gràcies sou gent de primera
amb salut poguem tornar!!

Homo tot sol

Saludam sa gent honrada
i a n'es qui no ho són també,
qui passeja pes carrer
li feim fer una aturada,
com que no sol dur panada
li demanam un dobler.

CALONGE

Els Salers de Calonge solen fer cada any una edició de les lletres que han acordat prèviament



Senyor batle, mos vol dar
el permís corresponent
que amb so seu consentiment
ses sales volem cantar.

Avui quan es sol sortia,
tot el món s'és alegrat,
perquè ha ressuscitat
Jesucrist, fill de Maria.

Madona, si estau colgada
pegau coça en es llençol
que ara en vénen un estol
a prendre-vos sa panada.

Es Vicari General
una carta ha enviada:
que, si no mos dau panada
caureu en pecat mortal.

Aquesta diada gran,
tan gojosa i xalesta,
a tot el món convidam
a cantar per fer més festa.

Quan Crist va ressuscitar
des sepulcre va sortir,
i a Pasco dematí
amb sa Mare s'encontrà.

Ets eriçons tenen pues
i vénen de mala casta.
Una panada mos basta
si només en teniu dues.

Que molts d'anys amb alegria
ses festes puguem passar,
i l'any que ve poder tornar
sa mateixa companyia.

LLETRES RECOLLIDES A SANT JORDI

Les lletres que segueixen pertanyen a tres grups: les cantades pels Quintos a la dècada dels anys seixanta, les elaborades pels Quintos actuals -que no canten per Pasqua però sí a la festivitat de la Mare de Déu d'Agost- i les gloses de Sant Antoni, que és quan inicien la seva activitat pública com a Quintos, cosa que també passava a la dècada des seixanta. Se pot observar que alguns dels pasquins presenten marques sobre les gloses escollides. Algunes de les gloses tenen el nom del seu autor; també se preparen les gloses segons el lloc on s'han de cantar: a cal metge, les monges, al batlle..

El darrer exemple és ja una edició més rica, en cartó i en color, amb el nom de tots els Quintos al darrere. FONTS: AP Miquel Sbert Garau, AP Toni Ramis Serra.

CANçons DES QUINTOS ANY 1.963, PER CANTA PANADES

1ª

Visita cordialment
s'autoridad avuy té
per un permis si convé
s'estol de quintos present
conservant d'antigüement
se costum Sant Jordié
y es mateich temps poré fe
pues, un gran divertiment.

2ª

Rectó feim aquest sant dia
perque mos don llum y guia
en bona diretsió
y doná gran resplandó
a Jesus fill de maria
y que pugui sé emb'alegria
molts d'anys nostro pastó.

3ª

Es remell forma alegria
concordad des cantados
y en aquest portal ditchós
des convent recordi es dia
que Jesus mos dona guia
per honrá aquest dia hermós
dant resplandent emb'honóbs
de goix y gracia Divina.

4ª

Del seu bon comportemen
les gracias li volem da
desitjanli un está
en gracia divinament
noltros en gran resplandent
adornam es nostro plá
en modo d'obsequiá
per un gran divertiment.

5ª

Seño Metxe aquest sant dia
venim a visitarló
y no es per cap indiesió
es per ferli cortesia
qu'un divertiment voldria
consegui fé s'escodró
y es mateix temps fé honó
a Jesus fill de maria

6ª

Madoneta es derré crit
de voluntat y bon pes
feis que s'estol sigui atés
per vostro jardí florit
qu'un ball contam fé exquisit
si no mos ensana res
y s'estol del xixante tres
voldriem fer distingit

7ª

Madona donau consol
vostro fruit es d'epileudi
contam de torná veni
a convidá, si Deu vol
voldriam no aiegues dol
y en ses fias assisti
y aqui podreu elegi
si algun vos grada de s'estol.

8ª

Em arribats a s'entrada
caseva d'un de s'estol
sempre heieura un consol
perque trobarem posada
le voluntat mostrau ara
madona en aquest redol
perque brilli com el sol
se festa que duim notada.

9ª

Tabernera aquest moment
vos venim a fé visita
per si vos sobra cap mica
de grat voluntariament
s'estol pensam fé excelent
un ball en bona musica
si no mos turan se sita
de dir del nostro intent.

10ª

Madoneta adió
per avuy mos despedim
agredits tots mos sentim
des vostro tracto bondós
vendrem a convidarvos
per s'idea que tenim
un divertiment, enfin
lo mes gran y mes hermós.

11ª

S'estol ja sa presentat
al moment per saludá
madona y, mos poreu da
lo que teniu voluntat
qu'un ball fé, tenim pensat
si no mos engana es pla
lo qu'es pugui imaginá
de mes actualidad.

12ª

Madoneta sou molt bona
tot s'estol s'enva agreit
noltros ferem distingit
un ball, a s'ultima moda
si no mos turan se roda
v aqui vendrem altre no

13^a.

i Oh Verja del Sant Rosé !
Aijudaamos aquest dia
que la feina surti fina
per poré fé bon papé
noltros un ball contam fé
grandiós, emb'alegria
digau amén aixi sia
y noltros quedarem bé.

14^a.

S'estol de Sant Jordiés
mos despedim madoneta
per fé se feina condreta
tornarem aquí mateix
perque tenim interés
de da, se fecha mes neta
cuant sabiguem se dieta
qu'hem de fé, un ball emb'etsés.

====0000oo0000====

Cansons fetes pen XESC GARCÍAS y escrites pen
RAHON ROSSELLO ROSSELLO

ANY DE PAU DE 1.963

DEDICASIO

Jo sequesq se tradisió
desitjant a Compañia
tots sigin flors aquest dia
trons, c'hueta y respland

Vos demaa per un favó
cuant es ball s'haigui de fé
pagá no vuy cap dotbé
per entrá dins se reunió.

QUINTOS SANT ANTONI 1964

Saludam es taverner
i també sa tavernera
que duguin a sa carrera
sa botella des tasser,
es quintos en es carrer
sa voluntat vostra esperen.

De cap a cap des poblat
es quintos fan correrries,
tenir molt poques manies
Sant Antoni ha manat
i que per embolicar un gat
no s'ha mester quatre dies.

Tots es des seixanta quatre
cercam sa benedicció
i també cercam perdó
per tenir religió,
i per festejar un sant guapo
que en es poble ja som massa
que procuram cercar-ho,
donau-nos força i valor
per trobar aquest amor
i tal peu per tal sabata.

Sant Antoni escoltau-nos
perquè es quintos amb unió
vos demanam per favor
si voleu beneir-nos.
Sou es sant més gloriós
des animals protector
donau-nos sa benedicció
a tots es benefactors.

Cançons escrites per Ramon Rosselló Rosselló al 1965, com consta al peu de la darrera pàgina.

CANÇONS DE PASQUA DES QUINTOS DE L'ANY 1966

RECTORIA

A davant sa rectoria
es quintos s'han concentrat,
ets ocellets han cantat
abans de s'alba des dia
i amb sa seva harmonia
ella ens ha anunciat
que havia ressuscitat
Jesucrist fill de Maria.

Van seguint s'itinerari
es quintos amb unió
saludam en es Rector
juntament amb so vicari,
ell és s'intermediari,
ell és es nostre pastor
per assolir sa unió
en el món tan necessari.

BATLE

Visita cordialment
es nostre Batle avui té
per un permís si convé
s'estol des quintos present
conservant d'antigament
es costum santjordier
i es mateix temps poder fer
idò, un gran divertiment.

Molts d'anys pugui conservar
sa vara que li han dada
i sa seva força armada
que ho hagi d'actuar,
si un cas l'ha d'afuar
que sigui a una panada
o a sa botella preparada
per bones festes passar.

MONGES

Es quintos s'han presentat
per saludar cortesament
ses monges d'aquest convent
cantant una veritat,
sa notícia ha passat
de llevant fins a ponent,
que Jesucrist resplendent
avui ha ressuscitat.

Crist va estar en l'agonia
a una creu enclavat
i després d'enterrat
que vigilància tenia
ressuscità es tercer dia
com estava anunciat
a la santa profecia.

METGE

Senyor Metge aquest sant dia
venim a visitar-lo,
no és per cap injecció
és per fer-li cortesia
que un divertiment voldria
aconseguir fer s'esquadró
i es mateix temps fer honor
a Jesús fill de Maria.

PARTICULARS

Cantant deixam aquest dol
costum de s'antiguitat
si no té enamorat
(en cercarem un d'honrat)
tan cert com hi hagué un dol
des d'aquí no n'hi haurà cap
perquè no n'hi ha cap de casat
per triar d'aquest estol.

S'estol ja s'ha presentat
un moment per saludar,
madona, molt més podeu dar
del que teniu voluntat,
que un ball fer teníem pensat
si no ens engana es pla,
es que es pugui imaginar
de més actualitat.

Madoneta sou molt bona,
tot s'estol se'n va agrait ,
es d'aquí farem distingit
un ball a s'última moda,
si no ens aturen sa roda
aquí vendrem altre pic,
en tenir-ho elegit,
quan sabrem es dia i s'hora.

Aquí feim s'estació
i es mateix temps convidam
a es ball que organitzam
tots es d'aquí amb unió,
el que pugueu dau-nos-lo,
perquè tot ho acceptam
i si tots ens ajudam
sa festa serà millor.

Madoneta vos deim adéu
per avui ja som partits
agraïts tots ens sentim
des tracte tan bondadós,
vendrem a convidar-vos
per sa idea que tenim,
un divertiment enaltim
el més gran i més famós.

Vos saludam i després
seguim sa nostra plegaria
insistint amb sa necessària
ajuda vostra amb doblers,
per fer sense cap revés
sa festa extraordinària,
que sigui es seu comentari
orgull des santjordiers.

DEDICATÒRIA

No pretenc esser lletrat
ni tampoc un glossador,
solament que en salut
desig tots pugueu passar
un moment de bonior
sense cap baralla armar.

CANÇONS ESCRITES A MÀQUINA PER EN RAMON ROSSELLÓ ROSSELLÓ A SANT JORDÍ
L'ANY 1965

Les següents lletres ja són de les darreres dècades, a partir del 1993 els Quintos celebren els 65.

Sant Antoni Quintos 68 (93)

Ve es grup del seixanta-vuit
Sant Antoni, amb sa carrossa,
ja veis que la farem grossa
i no queda redol buit!

Sant Antoni, un favor
vos voldríem demanar:
quan un no el pot empinar,
què ha de fer? Digau-nos-ho!

Sant Antoni, donau-nos
salut, força i energia,
ara que s'acosta es dia
que toca jubilar-nos!

Som els del seixanta-vuit
que vos volem saludar:
Jubilats, del grup n'hi ha
i altres ... a punt de cuit.

Ara, per no fer un descuit
els que hem partit a cantar,
tots ho volem dedicar
als companys que ja ens han fuit!

Noltros, vàrem ser es darrers
a celebrar sa quintada!
Del seixanta-vuit fins ara
no s'ha repetit mai més.

Per cases d'hort i carrers
hi vàrem fer sa cahtada,
i aquest cop feim sa trobada
amb ses quintes endemés!

A SANT ANTONI 68

Sant Antoni gloriós
a tothom sol ajudar,
ajuda per terra i per mar
i és un sant que fa favors,
i vós que podeu dau-nos
un bon servei gojós
si no ens hem d'embarcar
tornarem a visitar-vos.

Avui que és Sant Antoni
ens toca pregar per ell
perquè ens guardi s'anyell
sa pollina i es cadell
sa gallina i es porcell
que no ho passi bé el dimoni
i els d'aquí feim cerimònia
perquè ens guardi sa pell.

A SES JOVENETES

Ses joves santjordieres
que ens escolten cantar
ses que vulguin festejar
dels d'aquí poden triar
i els demanam per favor
enganxats al carretó
que si anem d'estrangeres
que elles siguin les primeres
a tenir compassió
perquè una travelada
la pot tenir es més senyor.

A SES TAVERNES

Es quintos santjordiers
cantant vos venim a veure
venim perquè ens doneu de beure
i menjar si en teniu de més
i no ens parleu de doblers
que per tot quedam a deure.

L'amo i madona adéu
i a tota la companyia
sols per fer-vos cortesia
hem vengut a sentir-vos
i Sant Antoni gloriós
vos tengui molt ben gelós
i en aquest portal sortós
que mai vos falti alegria.

Saludam es taverner
i també sa tavernera
que duguin a sa carrera
sa botella des tasser
es quintos en es carrer
sa voluntat vostra esperen.

De cap a cap des poblat
es quintos fan correries
tenir molt poques manies
Sant Antoni ha manat
i que hem d'embolicar un gat
que ha de durar quatre dies.

CANÇONS QUINTOS DEL 68 (AGOST 2013)

Som els del seixanta-vuit
quevos volem saluda:
jubilats,del grup n'hi ha
i altres...a punt de cuit
ara, per no fer un descuit
els que hem partit a cantar
tots ho volem dedicar
als companys que ja ens han fuit!

A davant sa rectoria
es quintos s' han concentrat,
ets ocellets han cantat
abans de s' alba des dia
i amb sa seva harmonia
ella ens ha anunciat
que havia ressuscitat
jesucrist fill de Maria.

Noltros, vàrem ser es darrers
a celebrar sa quintada!
Del seixante-vuit fins ara
no s'ha repetit mai més.
Per cases d'hort i carrers
hi vàrem fer sa cantada,
i aquest cop feim sa trobada
abm ses quintes endemes!

Madoneta sou molt bona,
tot s' sestol se' n va agreit,
es d' aquí farem distingit
un ball a s' última moda,
si no ens aturen sa roda
aquí vendrem altre pic,
en tenir-ho elegit.
Quan sabrem es dia i s' hora.

Son sa darrera quintada
que de joves varem cantar
lo que volem demanar
que siga continuada.
An es qui ho proven agrada
ho porem assegurar
gracis per poder disfrutar
aquesta i sa pasada.

Aquí feim s' estació
i es mateix temps convidam
a es ball que organitzam
tots es d' aquí amb unió,
el que pogueu dau-nos-lo,
perquè tot ho acceptam
i si tots ens ajudam
sa festa serà millor.

CANÇONS DE SANT ANTONI ABAT
QUINTOS DE L'ANY 1969

AL SENYOR ECÒNOM

Venim a honrar el Sant Abat
es quintos amb unió
saludam el senyor Rector
i a tota s'Autoritat
i es poble aquí concentrat
volem també saludar-lo
des del més petit infantó
a sa gent de més edat
i si d'extern n'hi ha cap
que ho passi molt millor.

AL SENYOR BATLE

Que és de bo fer cortesia
a tot personal honrat,
senyor Batle amb amitat
es quintos l'hem saludat
i la seva companyia
desitjant protegit sia
de Sant Antoni Abat,
i el Rei de l'Eternitat
el guardi de nit i dia
i de sa seva simpatia
es poble està amb alegria
orgullós i admirat
i amb sa mateixa bondat
molts anys ens faci costat
duent aquesta Batlia.

A SANT ANTONI

Sant Antoni gloriós
a tothom sol ajudar,
ajuda per terra i per mar
i és un sant que fa favors,
i vós que podeu dau-nos
un bon servei gojós
si no ens hem d'embarcar
tornarem a visitar-vos.

Avui que és Sant Antoni
ens toca pregar per ell
perquè ens guardi s'anyell
sa pollina i es cadell
sa gallina i es porcell
que no ho passi bé el dimoni
i els d'aquí feim cerimònia
perquè ens guardi sa pell.

A SES JOVENETES

Ses joves santjordieres
que ens escolten cantar
ses que vulguin festejar
dels d'aquí poden triar
i els demanam per favor
enganxats al carretó
que si anem d'estrangeres
que elles siguin les primeres
a tenir compassió
perquè una travelada
la pot tenir es més senyor.

GLOSA DE FELIP ROCA

Sant Antoni gloriós
vos venim a saludar,
si de mal voleu guardar
a ses persones que hi ha
en aquest grup graciós,
i també volem dir-vos
si tenim un xotet coix
si ens el voldríeu curar

Cançons de Agost 2016 Quintos del 71 - Sant Jordi

I

Cantam a damunt sa plaça
i dins *l'iglesi* cantam,
tots plegats vos saludam
de Sant Jordi a s'Aranjassa!

S'estar jubilats és massa...
si de salut disfrutam,
encara que recordam
es qui ja han fet sa passa!

(Miquel Sbert, agost 2016)



II

Quintos som es qui cantam
i cantam amb alegria
perquè la Verge Maria
d'agost avui celebrem.

Enguany ja mos jubilam
cadascun en es seu dia,
crèiem que no arribaria,
però casi tots cobram!

(Miquel Sbert, agost 2016)

III

Cantam amb gran il·lusió
perquè volem quedar bé:
a dins *l'iglesi* primer
i a plaça a continuació...

Seguim amb sa tradició
des poble santjordier,
desitjant que l'any que ve
torni a servir d'unió.

(Vicenç Alemany, agost 2016)



IV

Sant Jordi el setanta-u
ja no cantàrem panades...
Bauxes, coques, ensaimades:
fam no'n passava ningú.

Es camp encara marxarva,
i es turisme oportú
donaven feina segur...
A ningú no n'hi faltava

(Maties Fiol, agost 2016)

V

Fa anys que aquesta quintada
anam fent celebracions,
dinars, bauxes i excursions
perquè a tots mos agrada.

Idò aquesta vegada,
per *diferentes* raons
venim a cantar cançons
a festa tan senyalada!

(Vicenç Alemany, agost 2016)

QUINTOS DEL 71

Fernando Ortigosa Mora	Sebastián Llaneras Pou
Coloma Monserrat Salvá	Emilio Valiente Bosch
Antonio Juan Llabrés	Francisca Tomas Mesquida
Miguel Serra Mesquida	Gabriel Barceló Oliver
Antonia Adrover Mestre	Pablo Escarrer Juan
María Ferrá Bauzá	Antonio Bauzá Garau
Catalina Deya Catalá	Jerónima Cañellas Mascaró
Suny Escudero Garriga	Antonia Cerda Durán
Gabriel Bergas Monserrat	Margarita Huguet Más
Manuel Alvaro Pons	Cándida Martínez Sánchez
Antonia Fontirroig Oliver	Antonio Coll Bibiloni
Marilena Mut Adrover	Guillermo Cantallops Sansó
Rosa Adrover Jaume	Antonia Mesa Vazquez
Julian Gelabert Tomas	Juan Diaz Mendez
Miguel Homar Tous	Juan Juan Serra
María Vich Pou	Mateo Segui Martorell
Catalina Antich Campaner	Antonià Oliver Trobat
Magdalena Seguí	Bartolomé Miralles Rubí
Paco Martín	Jaime Garcías Mulet
	Pedrona Vich Caldes

LLETRES RECOLLIDES A PETRA

De les lletres recollides a Petra, algunes foren cantades per Francisca Riera Rosselló, que les sabia d'Isabel Estelrich Riera; les cantà a Coloma i Francesca Ribot Fullana el gener del 1990. Respectam les grafies del llenguatge col·loquial.

Els quintos se'n han d'anar
i vos diven "*adiós*"
Verge del puig ditxós
a tots mos heu d'ajudar.

Ja és arribar l'últim dia
que Pasco s'és entregat
Cristo ha ressuscitat
i el tenim per companyia.

Hem enflocat sa carrossa
amb un cavall den Calins
també per ses al·lotes
que hi vulguin anar dedins.

Sant Antoni i Sant Pau
beien amb sa carabassa
jo no sé si beuran massa
perquè no els ho decantau.

Donaumos una panada
o coca o rubiol
que en es mes de juliol
(damunt s'era des Pujol)
Déu la vos haurà augmentada.

Fadrinetes que hi vendreu
a nes ball de ses panades
acompanyades de ses mares
caramel·los a grapades
i confits es que voldreu

Fadrinetes feis favors
a n'aquests quintos d'enguany
que encara seran millors
que no eren els d'antany.

Hem enflocat sa carrossa
per Sant Antoni honrar
també per ses al·lotes
que se vulguin passejar

Ara que hem arribats
a casa de bona gent
digaut tots alabat sia
el santíssim sacrament

Sobrassada torrarem
Sant Antoni ja entonava
en tenim una de torrada
ses joves convidarem.

A ca l'amo Montserrat
que és l'amo des Pujol
té sa dona com el sol

carregada de bondat.

Lletres recollides de Miquel Nadal (Petra)

Senyora hem fetes panades
ni coques ni robiols
donau-mos un parell d'ous
no haurem vengut debades.

Madona, “repararé”
que bé sona sa guitarra
qui diu bé no n'esgarra
no hi ha que dubtar-ho

Si tenen filles seran
a nes ball ben arribades
que venguin totes plegades
que de gust les convidam
que no s'enpedeniran
si vénen d'haver-hi estades.

Noltros som quatre fadrins
que venim a fer sa passada
donau-mos una panada
de 40 pams d'alçada
a fi de d'haver-la buidada
hi poguem fer es ball dedins.
A n'aquesta casa honrada
hi comença a sortir fum

madona enceneu es llum
mos donareu sa panada.

Ses panades m'heu de dar
grosses i ben atapides
que si no estan beneïdes
noltros menam s'escolà.

Madona mirau-ho bé
si teniu cap nieró
i dins es paner duis-lo
que per enterra no està be'.

Lletres: Joan Jaume

(aquesta que segueix feta pels Quintos del 90)

A don Martí Santandreu
el venen a saludar
que molts d'anys no pugui estar
es poble amb es mando seu
que a tots mos sabrà greu
quan s'hagi de canviar.

A ses monges des convent
també les hem de saludar
perquè mos podeu assenyar
i es pa serà dolent
amb noltros no hi vendrà.

A n'aquesta rectoria
es nom ens vareu posar

Déu vulgui hi poguem tornar
quan mos hàgim de casar
sense tenir malaltia.

Es qui sembra una plnat
Si es seva i 'ha de cuidar
noltros venim per cantar
on mos voleu escoltar
es quintos de l'any 90.

Fadrinetes no prengueu
a nes quintos un velló
que vos serà tornador
a nes ball quan hi vengueu.

Una panda i una altra
fan un parell per igual
i es dia des nostro ball
al·lotes no hi farem falta
que sinó hi veniu de balda
vos pagarem es jornal.

Som de Petra una pandilla
Que mos volem passejar
Per ses panades cantar
Amb salut i alegria

El nostre puig de Bonany
el venim a visitar
la mare de déu ens darà
forces per passar aquest any.

Lletres Quintos de Sant Joan

Lletra Cançó dels Quintos Sant Joan

Panada mos heu de dar
grossa i ben atapida
i si no l'heu beneïda
noltros menam s'escolà.

Si, si madoneta
si, si dau-la mos
a sa panadeta
que és pes cantadors.(x2)

L'amo si teniu cap filla
feis-la sortir a n'és portal
tant si és petita com gran
li veurem sa fesomia.

Si, si madoneta
si, si dau-la-mos
Si estau colgadeta
l'amo aixecau-vos.(x2)

Si no se repinx
la repinxarem
amb una llendera
que li comprarem.

Si, si madoneta
si, si dau-la mos
a sa panadeta
que és pes cantadors.(x2)

I si és mostatxuda
l'haurem d'afaitar
deu cèntims per ella
haurem de gastar.

Si, si madoneta
si, si dau-la-mos
Si estau colgadeta
l'amo aixecau-vos.(x2)

Deu cèntims per ella
deu cèntims per mi
val més que no em casi
que estigui fadrí.

Si, si madoneta
si, si dau-la mos
a sa panadeta
que és pes cantadors.(x2)

Que ho sigui fadrí
que estigui tot sol
en s'estiu a s'ombra
i s'hivern a n'és sol.

Si, si madoneta
si, si dau-la-mos
Si estau colgadeta
l'amo aixecau-vos.(x2)

Madona sa vostra filla
jo l'he vista dematí
m'ha dit que vengués aquí
que panada me daríeu.

Si, si madoneta
si, si dau-la mos
a sa panadeta
que és pes cantadors.(x2)

Si, si madoneta
la mos heu de dar
la mos hem guanyada
de tant de cantar.

Si, si madoneta
si, si dau-la-mos
Si estau colgadeta
l'amo aixecau-vos.(x2)

ANNEX III

A l'annex III incloem un aplec de partitures. En primer lloc, transcripcions pròpies, algunes d'elles publicades a treballs anteriors (Duran Bordoy 2009, 2015); en segon lloc cançons recollides a l'OCPC que tenen un interès particular. També incloem exemples de nova creació, el que hem denominat com a “variants d'autor”, on situam fins i tot un arranjament per a banda. Pel seu interès a l'hora de documentar la polifonia popular que encara existeix a Mallorca, adjuntam una transcripció de la *Missa de To Pascal* de Sant Joan.

Ses panadas tono 4 Sant Felip Neri

Sas Panadas Tono 4

Arxiu de Sant Felip Neri

Transcripció de Bàrbara Duran

Adagio

A - la — bam pri - me - ra - ment — a Je - sus y a Ma - ri - a di -

6 gam — tots a la bat si — a y el San - tis - sim sà - gra - ment — Dei - xem lo

11 dol de - xam lo dol [y es dia ben an - da ra - que — ells San -

16 vad - gins fan or - gues es - pre - si - us] fo - ra tris - to fo - ra tris - to

L'estat de la còpia no permet la transcripció del text després del vers "Deixam lo dol, dexam lo dol..." fins i tot usa "deixam" i "dexam". Aquí en feiem una aproximació (?), és el text que està en cursiva i entre claudàtors. És una cançó única, ja que els versos "deixem lo dol" van seguits sempre de "cantem amb alegria, anirem a dar, los Pascos a Maria", és una tornada que és repetida en moltíssimes de cançons.

Pot ser *Sanvadgins* sigui un gentilici (de Selva, selvagins?). Podria ser també *se'n vagin*? La resta del text és clar: sembla que la composició podria estar inclosa en el que es coneix com "llibertats d'orgue". Eren cançons, essencialment del repertori popular, recollides pels organistes en els "llibrets d'orgue", i usades com a repertori sobre el qual tocar/improvisar/cantar dintre dels cicles de Nadal i Pasqua i en festivitats com ara el Corpus (Crivillé & Vilar 1995)

Alabam primerament
a Jesus y a Maria
digam tots alabat sia
y el Santíssim sacrament.

Deixem lo dol

dexam lo dol

fora tristo, fora tristo.

Ses Panades recollides a la C-25 de l'OCPC pàg. 104-112 de la DGCPAC mostren bona part del material musical que forma les diferents variants de l'illa. Les pàgines posteriors a les partitures mostren les diferents lletres agermanades amb els Goigs de Campanet, el Deixem lo dol menorquí i les Caramelles d'Eivissa.

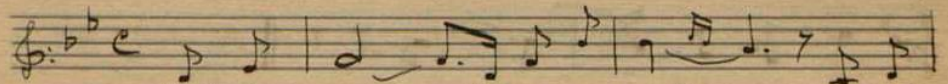
104

Nº 384.

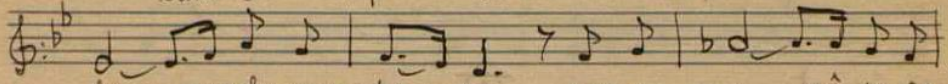
"Les Panades"

Molt moderat

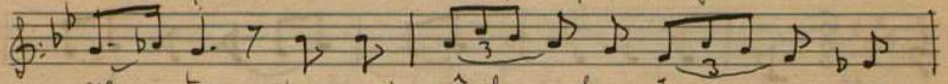
- I -



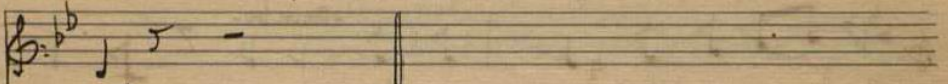
Sant Jo- sep te un ra- met, no sé



de qua- la ma- te - ta, per a- gra - nà sa co-

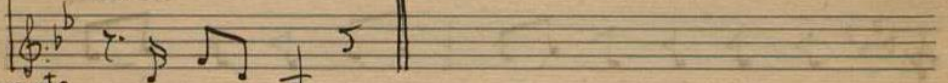


ve - ta per nei - vè el bon Je - su -



set.

Instrumento



Vin

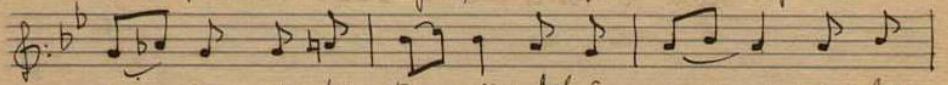
- II -



Que les ten- ga i sa mba - le - gri - a es - tes



Pas- quies del Se - nyor, que les ten- ga mba - le -



gri - a es - tes Pas- quies del Se - nyor, que les

105

ten-gamba-le-gri-a i es-tes
es-tes Pas-ques i est

Pas-ques del Se-nyó.

Animat

- III -

13
Mar-cos in-grati do-lent mà de
fer-no t'has po-sa-da; m'has
pe-ga-da tal gal-ta-da que a los
cels fan sen-ti-ment.

2^a Ara em pagues tu a mi
s'oreia que et vaig posar
quan Sant Pere la t'faià
dins l'hort de l'Etzemani.

106. -IV-

Animat

1^a Dins l'hort de l'et-ze-ma-ni (i) rang
i ai-go va su-âr, do-
més de con-xi-di-râ (i) lo
que ha-vi-a de pa-tir.

2^a Dins l'hort de l'etzemani
allà retirat estava
i amb el Pare consultava
això que dou convenir.

Vin

Els pe-le-grins com los an-gels di-
que-ren que los sens nis ve-men (i)
quan pre-ni-a es vol. Dei-peu le-rol, dei-peu le-
rol, can-tem amba-le-gui-a i ja-ni-rem a
dâ los pas-sos a Ma-ni-a

108

- 384 -

- 1 -

"Les Pomades"

- I -

Sant Josep té un nanet,
no se' de quala mateta,
per agranà sa coveta
per neipè el bon Jesuset.

- II -

Que les tenga amb alegria
estes Pasquies del Senyor.

109

-384-

(1 bis)

-III- - IV.

Per posar bon fonament
hem d'alabar a Maria
digneut tots Alabat sia
el Santissim Sacrament

Marcos ingrat i dolent
ma de ferro t'has posada
m'has pegada del galdada
qui a los Cels fas sentiment

Ara'm pagues tu a mi
l'oria que t'raig poria
quant Sant Pere la t'faià
dins l'hort de Letremani

Era molt de matinada
quant es sol volia l'ipi
i Maria el descobrí
amb sa capeta encarnada

Ja poden pensar i creure
si és gran cosa volè bé;
Tres pics reverenci. fe'
Maria com lo sa veure

110

- III - IV -

(2)

Els pelegrins com los angels digueren
 que los seus vis verren
 quant premia es vol
deixem lo dot etc.

Si Maria s'alegrà
 en veure'l tan resplandent
 moltos s'hem d'acompanyà
 amb molta d'alegria

Jesus estava cansat
 i no podia caminà
 i de escapar va pujà
 dalt s'escale de Pilat

Jesus estava cansat
 de los azots que li daven
 i los jueus judicaren
 que morís crucificat

Bon Cristo fougué Pilat
 que'l trequeren al balió
 jutje de poca bondat
 no tengué compassió

Jutje de poca bondat
 que no veus qu' això es malici?
 quant un dieu fassa justici
 (1) mercis que'l llevin l'estat

mercis = merces.

111

12

- L'Ascensió -

A l'Ascensió
 i'm pujà au el Cel
 sortí del dol¹
 i d'aquest mon cruel

Veient la verge Maria
 son fill tan desconsolat
 veient-lo tan retirat.
 - de què dus tanta agonia?

- Mare mia no t'gos el¹
 perquè no ^{l-ns} ens entristiguem;
 jo estic pensant ^{em} amb la creu
 com he d'anar a morir¹

- Oh fill amat i hermos
 si a morir t'has d'anar,
 ja poriem allargà
 que moriguemem los dos

- No pot se morir los dos,
 Mare mia, heu de restà
 perquè n'heu de consolà
 tots los ingrats peccadors.

112

(4)

La Mare de deu plorava
bany de l'arbre de la creu
San Joan l'acomodava:
Mare mia no ploreu.

Dius l'Hort de Letzamani
tant i aigo veu mà
no mes de considerà
(1) lo qu' ell' via de pati¹
Dius l'Hort de Letzamani
allà retirat estava
i amb el Pare consultava
aigo que deu conveni¹

(1) lo que ell havia de patir.

Miquel Unzué i Josep Socías.

Sancelles (Mallorca), 21-Setembre 1924.

Pedir empanadas (Captá panades)

*Colección de Canciones populares mallorquinas
recogidas y armonizadas por Bartolomé Simó Escanaverino (1925)*
(Arxiu particular)

Nº 6

Transcripció de Bàrbara Duran

$\text{♩} = 160$

Que no n'heu - fe - tas pe - na - des, co-ques,
ni fla-hons, ni pa, do-nau - mos per re-fres - cá y no heu - rem ven-gut de -
ba-des Ses fes - tas han ar - ri - ba des tots a -

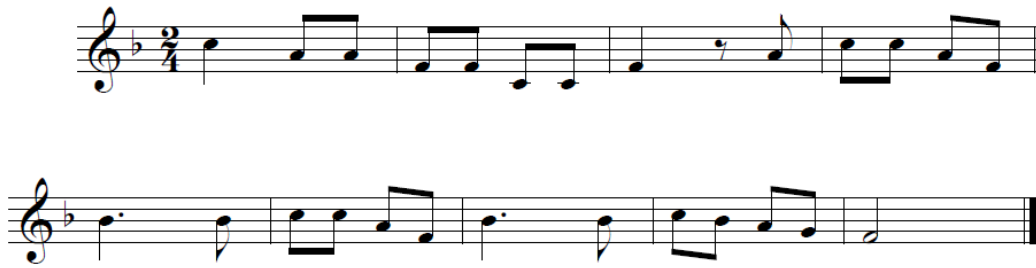
le - gres em d'es - tar per l'An - gel po - driem a - nar a men -
jar - nos ses pe - na - des

Antoni Noguera recollí aquesta variant que segueix a continuació de la cançó de Panades a Manacor, una tonada que no s'assembla a l'altra recollida al Cançoner Popular de Catalunya ni a les variants cantades a la zona.

Cançó de ses panades (Manacor)

*Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas
populares de la isla de Mallorca (p. 51)*

Transcripció de Bàrbara Duran



La partitura que segueix és una transcripció realitzada per Pep Alba de la tonada cantada a son Macià, i que fou adoptada pels Salers de Porto Cristo.

Es Salers

Recollida del grup de ball de bot de Porto Cristo l'any 1994

♩ = 140

Clarinete en Sib

Saxofón contralto

Vós con - vi - dam es Sa - lers en es ball per-que hi ven-

4

Cl.

Sax. ctrl.

gueu fa - dri - ne - tes no hi fal - te eu que mai ni ha de de -

8

Cl.

Sax. ctrl.

més.

Cançó de ses sales o de ses panades (Felanitx)

Recollida per M. Julià. *Mallorca. Cançó tradicional.* (1977)

Transcripció de Bàrbara Duran

MODERAT

A - vui, quan es sol sor - ti - a, tot el món s'es a - le - grat

Sales de Son Macià

Pasqua 2008

Trascripció de Bàrbara Duran

Introducció instrumental

Veu

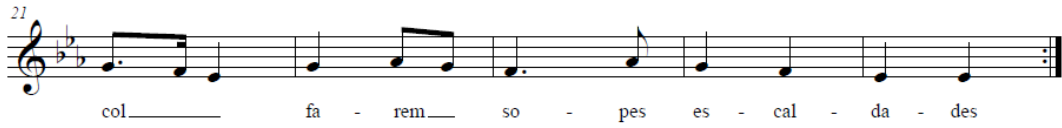
Es sa - lers i so - na

dors hem par tit a can - tar sa - les

Sales de Calonge
Cançons tradicionals de Felanitx 1972
Fundació Cosme Bauçà

Introducció instrumental

Transcripció de Bàrbara Duran



Ses sales (Es Llombards)

Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII [47])

Transcripció de Bàrbara Duran

Animat

Can-tem amb a - le - gri - a i a - ni - rem a dar. los pas - cos a Ma -
 4 ri - a, i a Ma - ri - a A Ma - ri - a qui es - tà so - la per-que, e-lla mos a - con -
 7 so - la quan mos sent e - lla - men - tar. e - lla - men - tar

Ses sales (Es Llombards)

Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII [34])

Transcripció de Bàrbara Duran

Molt moderat

(I)A - ra que som ar - ri - bats (i) en a -
 4 quest por - tal au - sent, di - guem tots: a - la - bat
 7 si a (i)el San - tis - sim Sa - gra - ment.

Ses sales (Santanyí)

Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII[38])

Transcripció de Bàrbara Duran

Animat

Sa ma - don - na sor - ti - rà, sa ma - do - na sor - ti -
i di - rà a sa cri -

5
rà - da, de dins sa cui - na a - bri - ga - da, de dins sa cui - na a - bri -
i di - rà a sa cri - a - da: do - nau - los u - na pa -

9
ga - da, sa més gros - sa que hi hau - rà (i) que hi - hau - rà
na - da,

Cançó des Salpàs (Ses Salines)

Cançoner Popular de Catalunya (Mat. XIII [10])

Transcripció de Bàrbara Duran

Animat

Pi-quen sal de la ca - nal, fo-gas - se-ta, di-ne - re-ta, co-ca amb peix, ja no en vull

7
més fo - ra, fo - ra pei - xa - ters, ven - guen, ven-guen car - ni - cers

12
(criar: enceniu es llum, si no el tenuu encès. Preparau es billets!

Cançó de panades (Vilafranca de Bonany)

Recollida de Catalina Rosselló Barceló (2012)

Transcripció de Bàrbara Duran
I

Molt bon - di - a se - nyor bat - lle.

5 vos ve - nim a sa - lu - dar.

9 veu - ré si mos vo - leu dar.

13 qual - que do - bler o pa - na - da

Cançó de panades (Petra)
Recollida de Coloma Ribot i Francesca Bauzà (2012)

Transcripció de Bàrbara Duran

A n'a ques ta ca sa hon ra da hi co - men - ça a sor - tir es
5 fum. Hi co - men - ça a sor - tir es - fum ma - do - na en - ce - neu es
9 llum i mos da - reu sa pa - na - da i mos da - reu sa pa - na - da

Cançó de panades (Sant Joan)

Recollida de Joan Bauzà Florit (2013)

Transcripció de Bàrbara Duran

L'a - mo si te - ni - u cap fi - lla feis la sor - tir

7 al por - tal tan si és pe - ti - ta - com gran li veu - rem sa

15 fe - so - mi - a si si ma - do - ne - ta si si dau - la - mos si es

21 tau col - ga - de - ta l'a - mo ai - xe - cau - vos si si ma - do - ne - ta si

27 si dau - la - mos si es - tau col - ga - de - ta l'a mo ai - xe - cau - vos

Ses sales (Porreres)

Cançoner Popular de Catalunya (VI [47])

Transcripció de Bàrbara Duran

Animat

Hem pas - sat pes se - men - ters _____ i en - guany te - nim bo - na_a - nya-da

6

de xei - xa, or - di_i ci - va _____ da, que tot a do - ble vos fes.

(1) també: (2) també: (2) també:

Cançó de panades

Banda de música de Lluçmajor
Finals del s XIX

Ma-do - na ve - nim__ a - pos - ta per les bo - nes fes - tes
 dar__ Ma - do - na ve - nim__ a - pos - ta per - què cer - cam a - mi -
 bar__ a u - na pa - na - da vos - tra Ma - do - na fa - reu fa -
 Vos se - rà re - com - pen -
 vor__ de dar - mos u - na pa - na - da. La mos he - u da - da fi - re -
 sa - da amb un al - te o - ca - sí - o
 ta__ que noi - tres tam - bé som fins__ amb pocs os - sos a - de -
 dins__ i__ se carn sí - a ten - re - ta Ma - do - na__ mos a - ni -
 rem__ vod do - nam__ se des - pe - di__ da, i si és__ co - sa es - qui -
 fi - da di - sab - te heu co - nei - se - rem. Ma - do
 rem. Du - i - mos pa - na - des__ de dalt en - re - volt pri - me - ta de
 sol__ i de carn pit - ja - da.

La següent partitura mostra l'arranjament de la cançó de Panades feta per Llorenç Morey (Manacor, 1915-1974)

"Ses Panades"

La comparsa ha arribada,
 en nom del Espirit Sant,
 i vos demana cantant,
 un rebrot o panada.

I bon dia, bon dia!
 bon dia, fura
 fardreu alegria
 per poder banta.

Sa vostra fillola
 plantà fura!
 a n'os tall d'os potes
 se desverteja.

Avor deu sium i nos steuen,
 faram Pasco amb alegria,
 i an es tall en vostra pa
 podra tunc tot veure.

Si mos deu panada
 e coca amb pesades,
 a n'os tall ben potes
 seriu com a reis.

Nostros son quatre germanos
 n'hi ha de petits i grossos,
 si mos deu panada amb osos
 la donarem a n'os cans.

(Estrofa)

Ganada nos heu dada
 de xura ben atipada
 i si no l'heu beuvida
 nostra manam s'escola.

(R. la LV.)

"Ses Panades"
 "Les Felles"



Ses Panades
 (Canso popular Mallorquina)

REGISTROS
 Propiedad Intelectual N.º 177
 Copyright E. U. América N.º 2
 Sociedad G. A. España N.º 930

Recogida, armonizada y arreglada para canto y piano
 por
 Lorenzo Morey

REGISTROS
 Sociedad G. A. España N.º 177
 Copyright E. U. América N.º 2
 Propiedad Intelectual N.º 930

Ses Panades
 (Canso popular Mallorquina)
 (Tollore Mallorquina)

Una cançó veu per
 Bartolomé Valera de
 Messor de el bany de l'Est

una cançó se la escriví a cançons
 i fardreu, que manja
 el avor 1700 a des de n'os de el est

Recogida, armonizada y arreglada
 para canto y piano por
 Lorenzo Morey Ferrer
 24-XI-51
 Menorca (Mallorca)

allegro Vivace 2/4 = 60.

Voz.

an n' quatre casa bon - ca - da ja hi co monsa a s'os dos fum!

ja de ven en - canes es bon per do nos nos en pa - nada

Bon dia, bon dia, bon dia fura bon dia a lo - gura per



Lorenzo Morey Ferrer
 Jaime II, II
 MANACOR (Mallorca)

I
 Si mos deu panada
 e coca amb pesades
 a n'os tall ben potes
 seriu com a reis.

II
 Sa vostra fillola
 plantà fura
 e n'os tall d'os potes
 se desverteja.

III
 Panada nos heu dada
 de xura ben atipada
 i si no l'heu beuvida
 nostra manam s'escola.

IV
 Nostros son quatre germanos
 n'hi ha de petits i grossos
 si mos deu panada amb osos
 la donarem a n'os cans.

V
 Panada bon dia,
 bon dia fura
 fardreu alegria
 per poder banta.

VI
 Si mos deu panada amb osos
 la donarem a n'os cans.

VII
 Nostros son quatre germanos
 n'hi ha de petits i grossos.

VIII
 Sa comparsa ha arribada,
 que en nom del Espirit Sant,
 i vos demana cantant
 un rebrot a una panada del.

IX
 En aquesta casa bonada
 ja hi comensa a participar
 ja deson encontre es llum
 per donar nos sa panada.

El següent arranament és per a banda i orquestra, del músic i compositor algaidí Gabriel Oliver.

POPULAR

SES PANADES

Adaptació per a banda,
Biel Oliver

SES PANADES

Lento $\text{♩} = 60$ Viu i alegre $\text{♩} = 180$

POPULAR
Adapt. per a banda, Biel Oliver

Flute 1 + 2
Oboe 1 + 2
Clarinet in Eb
Clarinet in Bb 1
Clarinet in Bb 2 + 3
Bass Clarinet in Bb
Bassoon
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
Acoustic Guitar/Veu
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2 + 3
Horn in F 1 + 2
Trombone 1 + 2
Bass Trombone
Euphonium
Tuba
Timpani
Snare Drum
Cymbals
Bass Drum
Percussion
Triangle
Glockenspiel

Dei-xem lo dol can-tem amb a-le-gri-ai a-ni-rem a dar les pas-cos a Ma-ri-a Ma-ri-a

Lento $\text{♩} = 60$ p Viu i alegre $\text{♩} = 180$

4

C

FL. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Ep. Cl.

Cl. 1.

Cl. 2 + 3

B. Cl.

Bsn.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

A. Gtr.

Tpt. 1.

Tpt. 2 + 3

Hn. 1 + 2

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

S. D.

Cym.

B. D.

Perc.

Tri.

Glock.

da m'he de dar. gro ssa i ben a ta pi da si deis que noés be ne l da nol tros me nem s'es co là

Gm Cm D#° D° Gm F#sus 4 Bb F7 F7 Gm A7 D°

(12) (16) (4)

C

69

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

B. Cl.

Bsn.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

A. Gtr.

Tpt. 1

Tpt. 2 + 3

Hn. 1 + 2

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

S. D.

Cym.

B. D.

Perc.

Tri.

Glock.

mf

F⁷ Gm A⁷ D⁷ D⁷ B^b B^b F⁷ F⁷ Gm A⁷ D⁷ D⁷ Gm D⁷⁹

que pa na des mos da ri a que pa na des mos da ri a ma do na sa vos tra fi a

(4) (8) (12) (16)

8

84

F solo

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

B. Cl.

Bsn.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

A. Gr.

Tpt. 1

Tpt. 2 + 3

Hn. 1 + 2

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

S. D.

Cym.

B. D.

Perc.

Tri.

Glock.

F

p

Gm D^{♭9} Gm Adis D⁷ Gm Gm Gm Gm Cm Cm Cm Cm

li tenc de fer cor te si a me tenc de treu rees ca pell

108

Fl. 1 + 2
Ob. 1 + 2
Eb Cl.
Cl. 1
Cl. 2 + 3
B. Cl.
Bsn.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
A. Gr.
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Hn. 1 + 2
Tbn. 1 + 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Cym.
B. D.
Perc.
Tri.
Glock.

Chords: Eb7, D7, Gm, Gm, Gm, Gm, F, D7#9, D7, Gm, Gm

Lyrics: sa pa na da m'heu de dar gro ssa i ben a ta pi da sa

Dynamic markings: *mf*

135

FL. 1 + 2

Ob. 1 + 2

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

B. Cl.

Bsn.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

A. Gtr.

s'es co là i la mos be ne i rà ja la ten drem be ne I da

A7 D7 D7 B♭ B♭ F7 F7 Gm A7 D7 D7 Gm

Tpt. 1

Tpt. 2 + 3

Hn. 1 + 2

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

S. D.

Cym.

B. D.

Perc.

Tri.

Glock.

Transcripció de la *Missa de To Pascal* de Sant Joan (Bauçà i Barceló 1998)

LA MÚSICA A SANT JOAN

157

Missa en to "pasqual"

La mateixa melodia del to pasqual, que es cantava a l'ofici diví durant tot el temps de Pasqua, era aplicada també al cant del *Tedeum* i de les parts invariables de la missa. Un equip de redacció de la revista local *Mel i sucre* (núm. 58, 1985), amb l'assessorament de l'aleshores organista de la parròquia Francesc Company Bauzà, va fer una transcripció d'aquesta *Missa*. El P. Antoni Martorell i Miralles, en l'avinentsa del 7è centenari de la fundació de la parròquia de Sant Joan (1298-1998), ha fet l'arranjament harmònic i rítmic del *Glòria*, que oferim en una partitura autògrafa de l'autor.

GLORIA IN EXCELSIS DEO

The score is divided into two systems. The first system is for the beginning of the Gloria, featuring a Solista part and an Orque part. The lyrics are: "Et in terra pax ho-mi-ni-bus bonae volun-ta-tis." The second system is for the continuation, featuring vocal parts (Assolida, Triples, Tenor, Baríton, Baix) and Orque. The lyrics are: "Lau-da-mus te. Benedi-cimus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te." The tempo and mood are marked "Andante i fluid" and "mf".

Recitant ten.

Ac. Tiple

1. Gratias agimus ti- bi, propter magnam gloriam tu- am.
 2. Domine Deus rex cae- le- stis, Deus, Pater om- - - ni- po- tens.
 3. Domine, Fili Uni- - ge- ni- te, Jesu- - - - - chri- - ste.
 4. Domine Deus, Agnus De- i, Filius - - - - - Pa- tris.
 5. Qui tollis peccata - mun- di, miserere - - - - - no- - bis.
 6. Qui tollis peccata - mun- di, suscipe deprecationem - no- - stram.
 7. Qui sedes ad dexteram Pa- tris, miserere - - - - - no- - bis.
 8. Quoniam tu solus - - - - - Sanc- tus, Tu solus - - - - - Dó- mi- nus.
 9. Tu solus Al- - - - - - tís- si- mus, Jesu- - - - - chri- - ste.
 10. Cum Sancto - - - - - spi- ri- tu, in gloria Dei - - - - - Pa- - tris.

Ten.

1. Gratias agimus ti- bi, propter magnam gloriam tu- am.
 2. Domine Deus rex cae- le- stis, Deus, Pater om- - - ni- po- tens.
 3. Domine, Fili Uni- - ge- ni- te, Jesu- - - - - chri- - ste.
 4. Domine Deus, Agnus De- i, Filius - - - - - Pa- tris.
 5. Qui tollis peccata - mun- di, miserere - - - - - no- - bis.
 6. Qui tollis peccata - mun- di, suscipe deprecationem - no- - stram.
 7. Qui sedes ad dexteram Pa- tris, miserere - - - - - no- - bis.
 8. Quoniam tu solus - - - - - Sanc- tus, Tu solus - - - - - Dó- mi- nus.
 9. Tu solus Al- - - - - - tís- si- mus, Jesu- - - - - chri- - ste.
 10. Cum Sancto - - - - - spi- ri- tu, in gloria Dei - - - - - Pa- - tris.

Barit. Baix

1. Gratias agimus ti- bi, propter magnam gloriam tu- am.
 2. Domine Deus rex cae- le- stis, Deus, Pater om- - - ni- po- tens.
 3. Domine, Fili Uni- - ge- ni- te, Jesu- - - - - chri- - ste.
 4. Domine Deus, Agnus De- i, Filius - - - - - Pa- tris.
 5. Qui tollis peccata - mun- di, miserere - - - - - no- - bis.
 6. Qui tollis peccata - mun- di, suscipe deprecationem - no- - stram.
 7. Qui sedes ad dexteram Pa- tris, miserere - - - - - no- - bis.
 8. Quoniam tu solus - - - - - Sanc- tus, Tu solus - - - - - Dó- mi- nus.
 9. Tu solus Al- - - - - - tís- si- mus, Jesu- - - - - chri- - ste.
 10. Cum Sancto - - - - - spi- ri- tu, in gloria Dei - - - - - Pa- - tris.

Orgue

Andante

Ac. Alt

f A- men

Ten.

f A- men

Bar. Baix

f A- men

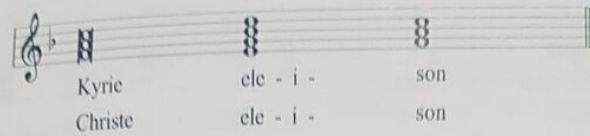
Orgue

f A- men

(Açençat harmònicament i rítmica per A.M.M.).

Transcripció de la *Missa de To Pascal* inclosa a *Pronòstic Santjoaner* (Bauzà Barceló 2005)

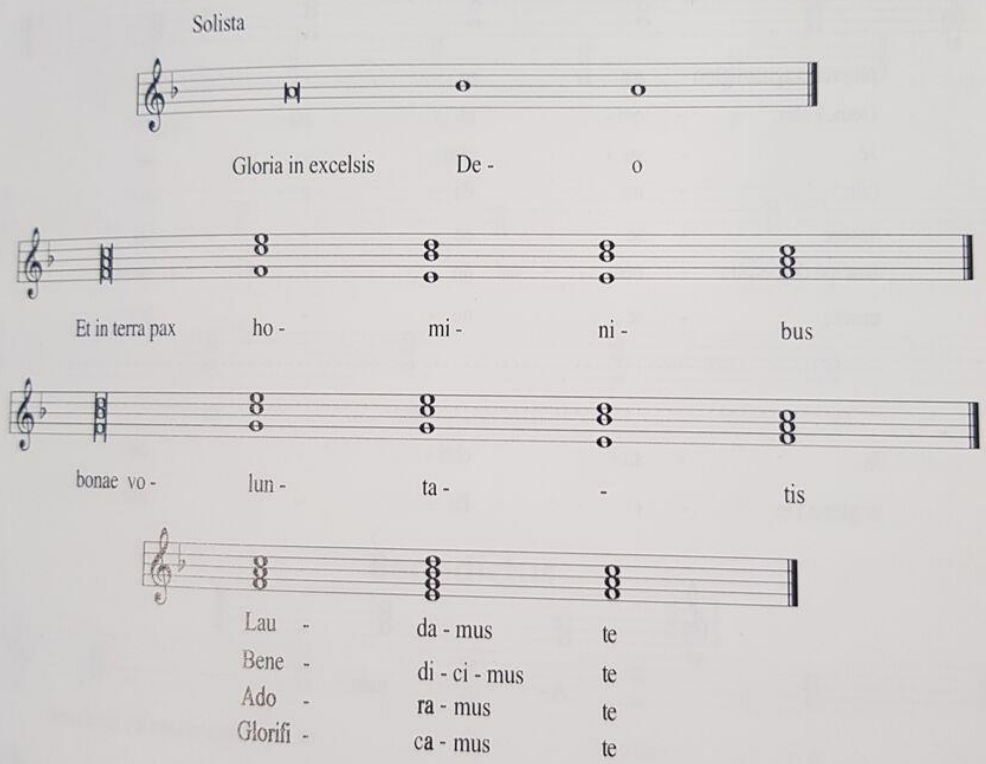
Kyrie



Kyrie ele - i - son
Christe ele - i - son

Gloria

Solista



Gloria in excelsis De - o

Et in terra pax ho - mi - ni - bus

bonae vo - lun - ta - - tis

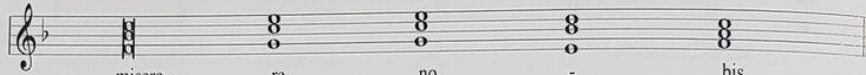
Lau - da - mus te
Bene - di - ci - mus te
Ado - ra - mus te
Glorifi - ca - mus te

- 115 -

Agnus Dei



1 - 2 Agnus Dei, qui tollis peca - ta mun - di
3 - Agnus Dei, qui tollis peca - ta mun - di



misere - re no - bis
dona no - bis pa - eem

Ite missa est

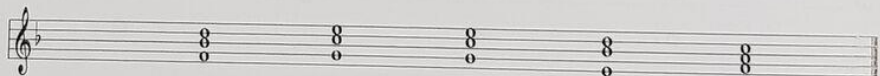
Solista



Ite missa est. Alle - lu - ia Alle - lu - ia



Deo gratias Al - le - lu - ia



Al - le - lu - ia