



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

**El fenomen gogístic al País Valencià:
música, identitat i ritual**

Juanma Ferrando Cuña

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

2020

Director: Dr. Jaume Ayats i Abeyà

Sumari

Agraïments	7
Resum	9
Introducció	11
Recordar les veus del passat: fonts documentals amb cants de goigs	25
0.1. Fonts escrites	26
0.2. Fonts sonores	28
0.2.1. Fons Sonor Manuel Palau	30
0.2.2. Fons Sonor Salvador Seguí	32
0.2.3. Fonoteca de Materials	35
0.2.4. Arxiu Sonor de Música i Literatura Popular Fermín Pardo	37
0.2.5. Treballs discogràfics	38
0.3. Fonts audiovisuals	39
0.4. Creació i assignació d'un localitzador	39

Capítol 1. La dimensió física i literària dels goigs	41
1.1. Una aproximació diacrònica als goigs	43
1.2. El cos d'escriptura: el full imprès	49
1.3. Temàtica i contingut dels textos gogístics	57
1.4. El relat i l'enunciació col·lectiva	63
1.5. Estructura estròfica, versificació i rimes	64
1.6. La qüestió de la llengua	73
1.7. Paròdia, sàtira i humor: els <i>falsos</i> goigs	77
Capítol 2. Lògiques estructurals i sonores dels goigs al País Valencià	87
2.1. Els patrons de tonada dels goigs valencians	88
2.2. Àmbit geogràfic dels patrons de tonada	93
2.3. Tipus d'estructura dels segments melòdics	100
2.4. Les lògiques rítmiques	107
2.5. Les dinàmiques sonores	114
2.6. El mecanisme expressiu dels goigs	120
2.7. El cant a veus	128
2.8. Lògiques estructurals dels patrons de tonada	146
2.8.1. Patró de tonada A (PTA)	147
2.8.2. Patró de tonada B (PTB)	161
2.8.3. Patró de tonada C (PTC)	172
2.8.4. Patró de tonada D (PTD)	183
2.8.5. Patró de tonada E (PTE)	196
2.8.6. Patró de tonada F (PTF)	201
2.8.7. Patró de tonada G (PTG)	211
2.8.8. Recapitulació	217
2.9. Tonades d'aparença tradicional	223
2.10. Tonades d'aparença no tradicional	257
2.11. Les tonades dels goigs més enllà dels goigs	259

Capítol 3. La construcció social en el cant dels goigs valencians	263
3.1. Festa de sant Antoni Abat. Fortaleny	266
3.2. Festa del Castell d'Estiu. Atzeneta del Maestrat	282
3.3. Festa de sant Gregori Ostiense. Atzeneta del Maestrat	303
3.4. Festa de sant Sebastià. Barrio de Las Peñas de Requena	312
3.5. Festa del Cristo del Amparo. Barrio de la Villa de Requena	325
3.6. A manera de síntesi	339
Conclusions	343
Fonts d'informació i bibliografia	355
Entrevistes en profunditat	355
Bibliografia	357
Discografia	385
Recursos en línia	385
Vídeos de goigs en YouTube	385
Pàgines web de temàtica gogística	387
Annexos	389
Annex I. Mostres sonores i audiovisuals dels goigs valencians	391
Annex II. Mapes de distribució territorial dels patrons de tonada	423
Annex III. Notació paradigmàtica en disposició sinòptica dels patrons	433

Agraïments

Són moltes les persones que es creuen i acompanyen en el camí d'un projecte de llarga durada com és l'elaboració d'una tesi doctoral. A totes elles, servisquen aquestes breus paraules d'agraïment.

La meua immensa gratitud al director de la tesi, el doctor Jaume Ayats, qui amb els seus acurats i sempre encertats consells ha estat un dels principals artífexs perquè aquest treball es veja finalment realitzat. Malgrat els difícils moments que a tots ens estan tocant viure, l'entusiasme contagiós de Jaume per la recerca ha resultat un estímul més que necessari. També al doctor Albert Casals, qui després de la seua supervisió del meu treball de màster em suggerí la possibilitat d'embarcar-me en la tesi doctoral, aconsellant-me i acompanyant-me més estretament durant els primers anys d'aquesta.

De cap de les maneres la tesi hauria estat possible sense la generositat de les persones entrevistades, les quals em brindaren el seu temps per a compartir amb mi experiències, records i vivències, i amb qui tant he après. He d'agrair expressament a Fermín Pardo la seua immensa amabilitat i calidesa humana, sempre disposat a compartir amb un somriure el seu amplíssim coneixement de la música i la cultura tradicional valenciana; i a Juanjo Escrig, d'Atzeneta del Maestrat, l'entusiasme del qual per la història i la cultura del seu poble resulta altament contagiós.

Faig extensiu l'agraïment al personal de les biblioteques, arxius i centres de documentació que he consultat durant tot aquest temps. Especialment, a Romà Seguí, per descobrir-me l'immens fons sonor de Salvador Seguí dipositat al Centre de Documentació Musical de l'Institut Valencià de Cultura, i a Jorge García, per fer tan accessible i àgil la consulta de tot el material que aquesta institució guarda, i que ha estat indispensable en la recerca. Al doctor

Jordi Reig, per endinsar-me en el camp de l'etnomusicologia i mostrar-me les tantes possibilitats de recerca que permet la música tradicional valenciana. A Ester G. Llop, per compartir l'insomni que ens causa l'estudi dels goigs, però també pels seus comentaris i enriquidores apreciacions. A les companyes i companys dels estudis de musicologia al conservatori, sobretot a Pep Juste per les seues aportacions en aquest treball, i a Marcelo Jaume, amb qui he compartit tantes inquietuds en l'àmbit de la recerca imaginada.

Per últim, a aquelles persones amb les quals compartisc el dia a dia, i que amb el seu suport ha estat possible arribar fins ací. A les meues amigues i amics de Sueca, per ser com són i estar sempre ahí; en especial a Raul Mauro, perquè, a més, la seua ajuda fou fonamental en l'elaboració dels mapes dels goigs. A Jesús Munuera, amb qui mai ha estat necessari un perquè. Als meus pares, Conchín i Manuel, i a la meua germana Laura, per ser l'espill en què em mire cada dia; i a tu, Anabel, per tant, i tant, i tant...

Resum

La investigació se centra en l'estudi de les lògiques estructurals i sonores de les tonades orals que es fan servir en el cant dels goigs valencians, i en les situacions comunicatives i rituals en què s'entonen. Es parteix des d'una perspectiva etnomusicològica que es recolza en una fonamentació epistemològica i metodològica que ha estat aplicada en l'estudi dels processos de construcció de cants col·lectius i a veus en repertoris semblants, especialment en cants del domini lingüístic compartit; a més, es realitza una aproximació a les estructures rituals dels goigs a partir del paradigma social de la modernitat avançada, que ens permet explicar els processos de transformació que ha sofert una celebració concreta degut a les dinàmiques socials canviants de les últimes dècades, i com aquestes celebracions religioses, junt amb el cant dels goigs, han ampliat el seu camp semàntic per a donar cabuda a una àmplia pluralitat de significats dins la lògica de l'era postcristiana.

La revisió i buidatge dels principals fons sonors i audiovisuals amb mostres enregistrades de goigs valencians ha permés confeccionar un corpus ampli de nou-cents cinquanta exemples que, junt amb el material procedent del treball de camp propi i les entrevistes a informants, fa possible una anàlisi sistemàtica i detallada de les tonades orals i els mecanismes expressius dels goigs. Així, ha estat possible identificar l'existència de set patrons de tonada que, amb un nombre distint de variants i una àmplia distribució geogràfica pel país, s'empren en la majoria dels cants dels goigs valencians; a més, també s'analitzen els procediments constructius i interpretatius en les tonades orals distintes dels patrons. Paral·lelament, l'estudi de cinc situacions comunicatives de cant de goigs —a la manera de situacions paradigmàtiques—, ha fet possible aprofundir en l'anàlisi i comprensió de qüestions com la participació, la distribució dels rols i els discursos de gènere, la construcció i reafirmació de les estructures de significat i els processos de revitalització i potenciació en clau identitària, tant en el moment en què s'entonen els goigs com en el ritual en conjunt.

Introducció

El treball que presente a continuació aborda l'estudi del fenomen gogístic valencià des d'una aproximació etnomusicològica, que centra el seu focus d'interés en les tonades transmises oralment amb què es canten els goigs al País Valencià i les situacions socials i comunicatives en què s'entonen. Com bé és sabut, la pràctica de cantar els goigs s'estén àmpliament pels diversos pobles del domini lingüístic català, sent habitual o, si més no, ho era fins fa poques dècades, entonar-los també als territoris veïns, especialment a moltes comarques d'Aragó i Conca i a l'illa de Sardenya. Estem, per tant, davant un cant propi de la religiositat popular que gaudeix encara en l'actualitat d'una important difusió territorial i, a més, manté una gran vigència social entre les comunitats que el practiquen. Però, realment, què entenem per goigs? I, igualment important, per què fer recerca sobre goigs al segle XXI? Una pregunta, aquesta última, que curiosament m'han formulat no pocs dels informants que he conegut i amb qui m'he entrevistat durant l'elaboració de la tesi.

Jaume Ayats (2010a: 75-77) assenyala el caràcter polisèmic que el món acadèmic li ha atorgat al mot *goigs*, doncs, per goigs podem entendre cinc possibilitats distintes: el full imprès, el gènere literari, el gènere poètic-musical, el ritual social on es canten els goigs –o «situació goigs»– i el contingut simbòlic i de significat que els goigs tenen o reben dins d'un grup social. L'autor indica, a més, com aquesta polisèmia ha guiat les recerques sobre els goigs en fixar el focus d'estudi en un o diversos significats i deixar de banda, o no considerar-ne, altres. Cal assenyalar, però, que aquesta divisió en cinc possibilitats funciona com a eina analítica

abstracta dins l'àmbit de la recerca, i en cap cas ens trobarem una categorització semblant en la situació d'ús habitual dels cants. Tanmateix, ens serveix per a calibrar l'estat actual dels estudis dels goigs valencians, detectar els elements constitutius –o possibilitats semàntiques– dels goigs sobre els quals s'ha investigat amb més ímpetu i quins són aquells amb una manca important de treballs que caldrà aprofundir-ne en l'estudi.

El tractament del full dels goigs com a objecte d'estudi ha estat un dels procediments més habituals dins l'estudi dels goigs, amb una abundant i més que comentada bibliografia al respecte. Aquestes recerques se centren, principalment, en qüestions relacionades amb el camp de l'arxivística i la documentació, però també busquen de situar el full dels goigs en tant que suport d'escriptura dins del moviment impressor valencià, així com l'impacte social que va tenir en les distintes èpoques. L'interés, però, pel full dels goigs el podem detectar ja entre diversos il·lustrats, que en recopilen, classifiquen i agrupen, unes pautes de gestió de la documentació que seran la base del col·leccionisme de goigs, el qual es veurà impulsat fins a extrems quasi insòlits a finals del segle XIX i principis del XX, i que encara es manté amb força en l'actualitat.

Precisament, és l'afany compilador d'alguns individus el que ha permés que disposem de diversos fons públics amb abundants fulls de goigs. La Universitat de València conserva en la seua Biblioteca General i Històrica una col·lecció de fulls de goigs de finals del segle XVIII i principis del XIX formada, principalment, per tres volums, cadascun dels quals fou elaborat per un compilador diferent (Gutiérrez del Caño, 1913: 74-78).¹ Altres fons importants els trobem a l'arxiu de la catedral de València, dividit en dues col·leccions amb seixanta-tres i cent quaranta-quatre exemplars respectivament (Montoliu, 2019: 23-25),² la col·lecció Serrano Morales de l'Arxiu Històric de la Ciutat de València amb, aproximadament, quatre-centes composicions gogístiques, el fons Almela i Vives dipositat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu³ o l'arxiu de l'església parroquial de San José de Cofrents (Montoliu, 2019:

¹ Una primera aproximació a l'estudi d'aquesta col·lecció ens l'ofereix Joan Carles Gomis (1998). El primer volum de la col·lecció, titulat *Gozos a Jesucristo, la Virgen y los Santos*, prové de la biblioteca de Francesc Xavier Borull (1745-1837) i el formen dos-cents setanta-tres exemplars; un segon volum amb el títol *Gozos de N[uestra] S[eñora] con varias Ynvocaciones* conté tres-cents cinquanta-un goigs de temàtica mariana, tot i que a l'índex se citen tres-cents noranta-cinc, i fou compilat per Marc Antoni Orellana (1731-1813), podent-se tractar del volum més antic dels tres (Gomis, 1998: 66); del tercer volum, titulat *Gozos de Santos y Santas* i amb dos-cents setanta-huit exemples de goigs, desconeixem el seu possible compilador i la data aproximada de la seua elaboració, tot i que sabem que procedeix de l'antiga biblioteca dels caputxins de la Ciutat de València.

² Aquest fons ha estat catalogat per Rosa Montoliu (2019) com a part del seu Treball Final de Màster.

³ Trobem exemplars de goigs, principalment a la Verge dels Desemparats, en distintes ubicacions: caixa 42 carpeta 12, caixa 43, caixa 48 carpeta 1, caixa 55, caixa 56. Podeu consultar l'inventari del fons al següent enllaç:

23).⁴ Caldrà tenir en consideració, clar està, els innumerables exemplars de fulls de goigs conservats en col·leccions particulars més o menys abundants i nombrosos arxius parroquials.

Aquest ímpetu compilador s'aprecia en publicacions elaborades als primers anys del segle XX, com la col·lecció de goigs a la Verge dels Desemparats de Navarro Cabanes (1919) o els dos volums on Bau Burguet (1920; 1926) recopilà composicions gogístiques; ambdues publicacions, però, no aprofundeixen en l'estudi del gènere, més enllà de fer una presentació succinta del material altament afectiva. Almarche (1917), en canvi, també recopila un nombre estimable de goigs, però inclou un ampli pròleg que busca de situar el gènere en la seua dimensió històrica i literària. Un treball amb una estructura semblant, però amb major profunditat analítica i fent servir bibliografia de referència, ens el presenta Blasco (1974).

Mentre que les publicacions d'Almarche i Blasco ens presenten un bon grapat d'exemples de goigs acompanyats d'una aproximació històrica que pretén revisar la construcció i consolidació del gènere, altres estudis s'endinsen en el tractament del full de goigs en tant que material documental i d'arxiu. És el cas dels treballs de Gomis (2002a), Catalán (2003), Montoliu (2019) i Bisbal, Miret i Moncunill (1998), aquest últim sobre goigs de Catalunya. Tots quatre centren el seu interès principal en la catalogació del material documental, seleccionat en relació amb una advocació o un fons documental concret; és, però, l'estudi de Bisbal, Miret i Moncunill (1998) el que ens aporta un model de fitxa descriptiva amb una adaptació de les normes ISBD que bé pot aplicar-se als diversos tipus de goigs.

L'estudi del full, a més, ha fet possible aprofundir en els diversos formats en què els goigs han estat impresos durant els anys —opuscles, fulls solts i, en temps recents, estampes de mides distintes i amb impressions a color—, però també en els elements textuais i iconogràfics que conté, permetent-nos fer un rastreig diacrònic de les estampes que ens ajude a reconstruir la producció impresa valenciana i el seu esdevenir en les diverses etapes històriques, així com l'evolució del gravat i els nous processos d'impressió. Generalment, els estudis que s'endinsen en la impremta valenciana contempen un corpus literari ampli, el qual no se centra

<http://bv.gva.es/documents/167016322/167348374/Almela+i+Vives%2C%20Francisc/0eedaa4c-0d92-4d45-bd38-464491d6b229> (data de consulta: 01 Oct 2020).

⁴ Montoliu (2019: 23) ens indica que en aquest arxiu es conserva un volum enquadernat que recopila setanta-cinc composicions gogístiques.

específicament en els goigs;⁵ alguns d'ells situen els goigs, per la seua fisonomia i tècniques d'impressió que es fan servir, junt amb la literatura de cordell (Cañada, 2014: 268; Gomis Coloma, 2015: 54). Estudis com els de Blasco (1974; 1990), Utrilla (1993) i, sobretot, Gomis (2013) fixen el focus d'atenció en el procés d'impressió dels goigs i analitzen el paper de la impremta en la seua difusió. Joan Carles Gomis, amb una producció literària amplíssima al voltant dels goigs valencians i una aproximació interdisciplinària al seu estudi, també analitza minuciosament els elements iconogràfics del full imprès i les possibles funcions socials que adquireix (2013; 2015; 2018); tanmateix, i com veurem en l'apartat 1.2. *El cos d'escriptura: el full imprès* de la tesi, el treball més inspirador en aquest sentit el firma la investigadora Dominique de Courcelles (2008).

Sense cap mena de dubte, però, el text és l'aspecte més estudiat dels goigs. Les nombroses publicacions aborden des d'una perspectiva diacrònica la seua consolidació com a gènere literari clarament identificable i amb uns procediments constructius definits. Fent ús dels mètodes de recerca propis de la història de la literatura, les investigacions tracten de cercar la hipotètica gènesi –sovint amb atribucions una mica forçades– i posterior consolidació dels goigs, al mateix temps que s'aprofundeix en el contingut dels textos i la intencionalitat d'aquests. No abunden, en canvi, els estudis de referència que s'endinsen des d'una aproximació sincrònica en etapes històriques concretes per a indagar en aspectes com la recepció, vivències i repercussió en les societats i els individus dels goigs, i són pràcticament inexistent aquells que ho fan des d'una perspectiva d'actualitat –una consideració que ja fou assenyalada per Ayats (2010a: 76).

La construcció del relat històric dels goigs es nodreix d'estudis de referència que han esdevingut en clàssics dins del camp. Les aportacions d'Almarche (1917), Batllé (1924), Baldelló (1932) o Amades i Colomines (1948) en la consolidació dels goigs com a gènere literari foren ampliades per Antoni Comas (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 255-302), centrant-se especialment en els textos catalans. Al País Valencià, les contribucions de Comas motivaren estudis monogràfics dels goigs com el de Blasco (1974) que, en part, seguien l'interés suscitat pel gènere a les primeries del segle XX i buscaven de reivindicar-lo vers la comunitat acadèmica, la qual a penes li havia prestat gaire atenció, en bona part per considerar-lo un gènere menor i mancat de valor literari. Els posteriors treballs de Ferrando

⁵ L'estudi de la impremta valenciana gaudeix d'un corpus bibliogràfic notable. Per al cas que ens ocupa, alguns dels treballs més significatius són: Serrano Morales (1898-99), Ribelles (1978 [1920]), Blasco, (1974; 1990), Pérez Contel (1989), Cañada (1990; 2014), Blas (1997; 2005), Ferri (1999), Espinós (2006) i Gomis Coloma (2015).

Francés (1987), Utrilla (1993) i, especialment, Gomis (2015; 2018; 2019) han permés situar i definir la producció gogística en el context literari de cada moment històric. De fet, Gomis analitza com la producció gogística s'adapta als models canviants de la doctrina religiosa, convertint-se en eina doctrinal altament eficaç, i aprofundeix en etapes històriques concretes com són els segles XVII i XVIII (Gomis, 2015; 2018) o el segle XVI (Gomis, 2019), un període de la història valenciana amb una manca notable d'estudis literaris, sobretot si el comparem amb els segles anteriors i posteriors.

Pel que fa a l'estudi dels goigs en tant que gènere poeticomusical, són pràcticament inexistent els treballs que s'endinsen en el tractament simultani del text i la música, on cal mencionar les aportacions d'Ayats (2010a) amb els goigs a Catalunya i Llop (2011) als goigs d'Andorra, els quals ens nodreixen d'eines analítiques que podem aplicar al cas valencià. Donat que l'estructura estròfica dels goigs ha estat un dels principals factors –junt amb el contingut temàtic– per a aprofundir en la seua dimensió històrica, les investigacions que s'aproximen des d'una vessant historicista solen detenir-se, amb major o menor detall, en el seu tractament i anàlisi, i fins i tot ens trobem amb estudis centrats en aquesta qüestió concreta, com el treball de Serra i Fortuño (1986) en la província de Castelló. No així, en canvi, amb l'estructura de les rimes. L'aparent senzillesa dels pocs esquemes de rimes que poden presentar els goigs, enunciats per Comas (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 260-261), a penes ha suscitat interès entre els estudiosos valencians; així i tot, cal destacar aportacions com les de Pardo i Jesús-María, que apunten cap a una relació estreta entre l'estructura de les rimes dels goigs amb el *villancico* mètric castellà (Pardo i Jesús-María, 2001: 144-150), i Gomis (2019: 295-296, 302-303), qui planteja una possible proximitat amb el *lauda* italià, la qual caldria explorar més detalladament; igualment, autors com Mele (2004), Armangué (2011) i Bover (2010; 2014) han establert els paral·lelismes entre els goigs i els *gosos* sards.

Com deia, les tonades amb què es canten els goigs s'han analitzat de manera aïllada al text. De fet, en l'estudi de la música dels goigs es repeteix, generalment, el mateix afany compilador que veiem en parlar del full imprès. La majoria de les publicacions ens presenten una més o menys nodrida col·lecció de goigs que es canten, o es cantaven, en una àrea geogràfica específica, siga un poble, una comarca o una província. Es tracta d'estudis on se'ns mostra, generalment, el material descontextualitzat i sense cap mena d'aproximació teòrica que s'endinse en l'anàlisi dels mecanismes constructius i interpretatius dels cants, i sovint agrupat

junt amb altres gèneres musicals distints.⁶ Fins i tot, una autèntica obra de referència dins l'estudi de la música tradicional valenciana com és la de Jordi Reig (2011) a penes presta atenció als goigs, més enllà d'algun comentari remot. Cal destacar, però, el treball de María Teresa Oller (2009) on estableix una primera proposta dels patrons de tonada amb què es canten els goigs a la província de València, tot i que omet cap mena d'anàlisi sobre el material melòdic, i també les aportacions de Joan Carles Gomis (1993, 1995, 1996 i 2002*a*) sobre els goigs en la comarca del camp de Morvedre, oferint-nos, ara sí, una anàlisi de cadascuna de les tonades; tanmateix, l'aproximació a l'estudi de les tonades que planteja Gomis es fonamenta en un aparell analític tradicionalista, en tant que emprava les mateixes eines i procediments que, generalment, es fan servir als conservatoris en l'estudi de la música acadèmica occidental centreeuropea, i arriba a conclusions que, com veurem al capítol 2, semblen més aviat errònies.

Un aspecte molt poc explorat és l'anàlisi de la situació comunicativa durant el cant de goigs, és a dir, el moment del ritual en què la comunitat entona els goigs. És ara quan l'acte col·lectiu de cantar els goigs cobra sentit entre els individus i, a més, és en aquest instant quan convergeixen els diversos elements descrits fins al moment. L'estudi de la situació comunicativa del cant dels goigs ens permet endinsar-nos en la comprensió de com es construeix la comunitat mitjançant l'acte d'entonar els goigs conjuntament, l'assignació de rols específics entre individus en el moment de cantar i els mecanismes implicats en l'acció sonora, la creació i reivindicació d'un discurs semàntic plural dels goigs en tant que vivència individual i col·lectiva i, en conseqüència, les distintes funcions socials que aquests desenvolupen. A penes existeixen estudis al País Valencià que fixen el focus d'atenció en aquestes qüestions. Pardo i Jesús-María (2001) realitzen una aproximació discreta al context social en què es canten els goigs i als ritus on encara es practiquen en l'actualitat, o es practicaven fins fa unes dècades. Ferrando (2015; 2016; 2018), en canvi, explora amb una mica més de detall algunes de les qüestions plantejades anteriorment, tot i centrar-se en àrees geogràfiques molt concretes; tanmateix, fa servir el marc conceptual i metodològic que han desenvolupat diversos etnomusicòlegs en les seues investigacions als goigs catalans, com

⁶ El nombre de publicacions d'aquest tipus és amplíssima i en destaquen, per quantitat de mostres, els tres cançoners de les províncies valencianes publicats sota la direcció de Salvador Seguí (Seguí, 1973; Seguí *et al.*, 1980; Seguí *et al.*, 1990). Altres estudis, com deia, se centren en àrees geogràfiques més concretes com un poble o una comarca. És el cas de treballs com el d'Olmos (1952), Casanova (1978), Soler (1986), Oroval (1987), Ripoll (1990), Anguiz (1994), Pitarch i Andrés (1997, 2018), Juan i Mascarella (1998), Picó (1999), Navarro i Tomàs (2000), Sala (2001), Sendra i Seser (2001), Juan Llovet (2003, 2009), Monjo (2004), Pastor, Sastre i Sendra (2004), Sastre (2004), Flores (2004, 2005), Nicolás (2005) o Boils (2013).

Martí (2000*a*), Courcelles (2008) o Roma (2010), i sobretot Ayats (2010*a*), Ayats, Costal i Gayete (2010) i Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015).

Com veiem, l'estudi dels goigs al País Valencià ha aprofundit en qüestions de caràcter historiogràfic i filològic, amb un gran tractament del suport d'escriptura –el full imprès– i del text que han permés situar el gènere dins del context creatiu i literari del país. En canvi, no hi ha estudis que de manera sistemàtica analitzen les tonades amb què s'entonen els goigs valencians, els mecanismes expressius que les cantores i cantors fan servir durant el seu cant, o les situacions socials on es canten els goigs i la construcció del ritual on s'esdevé; aspectes, aquests, que es desenvoluparan en els diversos apartats de la tesi.

L'objectiu general de la tesi és, per tant, analitzar les tonades de transmissió orals amb què es canten els goigs i les situacions comunicatives i rituals en què aquests s'entonen. Més concretament, els objectius específics que buscaré d'assolir durant la recerca són:

- a)* Descriure i resseguir diacrònicament la dimensió històrica i morfològica dels goigs a partir de les investigacions en el camp de la filologia i la historiografia, centrades en l'estudi del document físic i del text gogístic.
- b)* Identificar l'existència de patrons de tonada amb què recurrentment es canta un nombre altament significatiu de goigs al País Valencià i cercar la seua expansió territorial.
- c)* Analitzar sistemàticament les lògiques estructurals i sonores que es fan servir en el cant dels goigs valencians de transmissió oral.
- d)* Detectar i analitzar els factors socials i culturals que intervenen en els rituals on s'entonen els goigs i, així, establir el seu grau d'implicació en la construcció social dels individus durant la situació comunicativa de cant.
- e)* Establir un model d'anàlisi de les situacions de cant de goigs i dels rituals on es practiquen capaç de ser aplicable a les diverses i múltiples situacions concretes on aquests s'entonen.

Com veiem, aquests objectius busquen de conjugar les diverses aproximacions analítiques sobre els goigs realitzades des de perspectives d'investigació distintes amb la intenció d'aprofundir en l'estudi global de la situació comunicativa de cant i la comprensió del fet social, alhora que tracten d'aportar dades sòlides i concloents que permetran ampliar el nostre coneixement sobre el fenomen gogístic en el domini lingüístic català a partir de l'estudi del cas valencià.

L'assoliment dels objectius marcats parteix, prèviament, d'un procés de revisió bibliogràfica dels diversos treballs interessats en l'estudi dels goigs des de les distintes aproximacions teòriques i epistemològiques abans descrites, amb especial èmfasi en aquells que tracten la qüestió valenciana. Açò ha permés establir un marc de referència conceptual per a delimitar l'objecte d'estudi i centrar la recerca en aquelles qüestions del fenomen gogístic valencià fins ara poc explorades.

El procés de recopilació de dades s'ha estructurat en dues etapes donada la diversitat de les fonts estudiades, el que ha suposat fer ús de distintes tècniques d'obtenció d'informació. Les dues etapes són:

1. buidatge documental de les fonts amb mostres de goigs.
2. estudi de cas i treball de camp.

L'obtenció d'una selecció àmplia i representativa de mostres de goigs que em permetera identificar l'existència de possibles patrons de tonada i, a més, d'analitzar les lògiques estructurals i sonores dels goigs valencians precisava, prèviament, de la localització en les distintes fonts –escrites, sonores i audiovisuals– i, amb posterioritat, l'extracció i processament del material preparant-lo per a l'anàlisi. Precisament, la diversitat tipològica on podem cercar exemples de goigs, bé en notació o enregistraments, i les possibilitats d'estudi que ens permet un tipus de material o altre, fa necessari un comentari més extens i reflexiu sobre les fonts de procedència dels documents, els mètodes de compilació i els paradigmes epistemològics que segueien en cada cas les persones encarregades d'agrupar el material i la manera en què aquest se'ns presenta. A més, caldrà assenyalar el procediment de treball que he seguit en cadascun dels fons consultats i quin ha estat el material sobre el qual he centrat

l'anàlisi i per què. Totes aquestes qüestions les tractaré en l'apartat que segueix, dedicat a les fonts documentals en què he cercat mostres de goigs.

El treball de camp parteix, prèviament, de la selecció de tres pobles en què centrar l'anàlisi de les diverses situacions comunicatives de cant de goigs i dels rituals on aquestes es practiquen. Els tres pobles estudiats han estat Fortaleny (Ribera Baixa), Requena (Plana d'Utiel-Requena) i Atzeneta del Maestrat (l'Alcalatén). Els criteris emprats en la seua elecció es fonamenten, primerament, en el consell d'alguns experts en música i cultura popular valenciana, com Àlvar Monferrer, Vicent Torrent o Fermín Pardo, que m'advertiren de la riquesa i varietat de goigs que encara podem escoltar en aquests municipis. A més, en tots tres casos disposem d'enregistraments sonors del cant dels goigs realitzats a finals dels anys setanta, que permetran l'anàlisi comparativa en clau de reestudi amb les situacions actuals de cant.

Fortaleny no em resultava un cas desconegut, ja que amb anterioritat ja havia realitzat treball de camp pels distints pobles de la comarca, el resultat del qual es plasmà en estudis previs al que teniu en les mans, centrats també en el cant dels goigs. Partia, per tant, del coneixement de la realitat dels goigs al poble, i també de les particularitats situacionals, rituals i vivencials que podia presentar enfront altres comunitats, com eren la resta de municipis de la comarca. Requena i Atzeneta del Maestrat, en canvi, em resultaven desconeguts.

L'interés en Requena és doble. La ubicació geogràfica –en el límit oest de la província de València– i el seu passat sociopolític –formà part de la província de Conca (Castella - la Manxa) fins al 1851 i del bisbat de Conca fins al 1957– fan que Requena mantinga pràctiques culturals i rituals que ens recorden el seu passat conquis, permetent-nos l'anàlisi comparativa amb les situacions estudiades en altres indrets del país. A més, bona part de les pràctiques de la cultura popular que encara es mantenen s'articulen al voltant de la figura de Fermín Pardo qui, amb una trajectòria professional avalada per dècades de treball intens, n'ha recuperat i potenciat un nombre considerable, fins al punt que algunes d'elles, com veurem en parlar dels goigs, s'han vist sotmeses a un fort procés de folklorització.

Atzeneta del Maestrat, en canvi, manté un ampli ventall de pràctiques tradicionals diverses amb una forta vigència social aconseguida, en gran part, gràcies al caràcter transgeneracional de què gaudeixen moltes d'elles. En l'àmbit musical, se segueixen practicant cants de

rogatives en llatí, *bureos* –balls tradicionals d'organització privada–, albades d'església, balls plans, aurores i rosaris de l'aurora i, clar està, goigs. A més, els moviments demogràfics que ha sofert el poble amb el consegüent procés de despoblació, un fet general a les comarques de l'interior de la província de Castelló, ens permet observar i analitzar com les dites pràctiques culturals s'adapten al nou paradigma social a què es veu sotmés el poble, amb veïns que viuen permanentment al poble i altres que retornen únicament en dates assenyalades que coincideixen en períodes de vacances i festius.

Un cop seleccionats els pobles on aprofundir en l'anàlisi qualitativa de les situacions de cant de goigs, el procediment d'obtenció de dades s'estructura sobre les següents premisses:

- a) Revisió bibliogràfica de treballs que aborden l'estudi del teixit sociocultural, les pràctiques culturals i rituals o la realitat sonora en cadascun dels tres pobles escollits per a estudiar, ampliant la cerca a estudis de pobles confrontants o d'àrees geogràfiques més àmplies, com les comarques en qüestió.
- b) Identificació dels informants principals i informants secundaris.⁷ L'accés als informants principals s'ha produït per mediació de terceres persones, normalment externes a la comunitat estudiada, o bé per la cerca de possibles especialistes en espais de potencials activitats relacionades, generalment l'església del poble. Després d'aquest primer apropament, l'informant personal crea una xarxa de possibles contactes amb qui establir futures converses o entrevistes pactades.
- c) Realització d'entrevistes amb els diversos informants. He fet servir els models d'entrevista en profunditat pactada i semiestructurada, entrevista informal i espontània, i converses amb un grup més ampli d'entre cinc i deu persones, a la manera de *focus group*. Les entrevistes en profunditat s'han realitzat en espais concrets –la casa particular de l'informant, la sagristia o un local social– on es formulen una sèrie de preguntes semblants en cada cas i d'altres que s'elaboren d'acord amb interessos particulars relacionats amb el perfil de l'informant. En algunes entrevistes he fet escoltar a l'informant enregistraments sonors dels anys setanta amb mostres de goigs, els quals han permés que aquesta persona –una vegada superada la nostàlgia

⁷ Faig servir la terminologia d'informants principals i informants secundaris d'acord amb les consideracions de Gianni Ginesi sobre l'amplitud de coneixements i experiència al voltant de l'objecte d'estudi que ens aporta una determinada persona (Ginesi, 2018: 24-29).

d'escollar les veus d'antics coneguts— avalués comparativament les estratègies sonores i interpretatives del passat amb la pràctica actual. La durada de les entrevistes oscil·la entre els quaranta-cinc minuts i prop de tres hores de conversa. Han estat elaborades unes trenta entrevistes d'aquesta mena a informants que abasten un rang d'edats entre els 27 i els 96 anys, tot i que la majoria oscil·laven entre els 63 i els 84 anys. Les entrevistes s'enregistraren amb gravadores d'àudio en un primer moment, i posteriorment amb el telèfon mòbil per a evitar cap mena d'intimidació amb l'interlocutor que pogués interferir i dificultar el diàleg. Les entrevistes informals han succeït en el decurs de l'acte ritual, amb converses breus i espontànies amb algun dels participants. La majoria dels casos, i donada l'espontaneïtat de les interlocucions, no era possible fer ús d'aparell d'enregistrament d'àudio, motiu pel qual les dades obtingudes s'anotaven al quadern de camp una vegada finalitzat el diàleg. Finalment, les converses grupals atenien, principalment, a moments d'esbarjo que coincidien amb actes de comensalia previs o posteriors al ritual de celebració. Aquest tipus de sessions permetien plantejar temes concrets per a generar un debat entre els interlocutors i comprovar les distintes opinions i apreciacions al respecte.

Observació participant en les festivitats on els informants han assenyalat que es canten goigs. L'assistència a l'acte no es limita al moment del cant dels goigs, sinó que la intenció és acompanyar la resta de participants durant tot el procés ritual, observar les dinàmiques i interaccions socials que es desenvolupen en l'acte i enregistrar-ho per a crear un document que pugui ajudar en l'anàlisi posterior. En el procés d'enregistrament es féu servir una càmera de vídeo domèstica la majoria de les vegades, i en moments puntuals la càmera del telèfon mòbil. Ha estat possible assistir a totes les festivitats religioses on s'entonen els goigs en cadascun dels tres pobles, així com a actes on finalment els goigs no es cantaven; en aquests casos, però, ens permetia observar els distintes motius pels quals el cant dels goigs s'ometia o era substituït per un cant distint. De vegades, però, han coincidit dues celebracions en una mateixa data i en pobles diferents, obligant-me a ajornar un dels dos treballs de camp per a l'any següent.

L'anàlisi i interpretació de les dades obtingudes es fonamenta en un marc teòric i de referència construït arran de les aportacions que des del camp de l'etnomusicologia s'endinsen en la vessant social i sonora del fenomen gogístic —principalment els estudis d'investigadors com

Martí (1990*c*; 2000*a*), Courcelles (2008), Roma (2010), Ayats (2010*a*; 2012), Ayats, Costal i Gayete (2010) i Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015)–, i en investigacions que aprofundeixen en l'estudi de la construcció sonora del cant a veus, no solament als goigs, en tant que un procés col·lectiu marcat per uns codis culturals compartits que es despleguen en un moment ritual concret –cal destacar les aportacions de Lortat-Jacob (1998), Macchiarella (2012*a*; 2012*b*; 2014; 2016) i Castéret (2012; 2013)–, i que exposaré de manera detallada al segon capítol. Aquesta fonamentació teòrica es complementa, com veurem al tercer capítol, amb paradigmes d'estudi d'investigadors socials i culturals –sobretot en aquells que se centren en estudis de cas valencians, com Ariño (1992; 1999), Ariño i Gómez (2012) i García Pilán (2008; 2009; 2011)– amb la intenció de construir un aparell teòric i analític amb què aprofundir en la comprensió no solament de la situació comunicativa de cant de goigs, sinó també dels processos de transformació a què es veuen sotmeses les celebracions festives on es canten goigs, i com aquestes han ampliat el camp semàntic per a donar cabuda a significats distints del merament religiós d'acord amb les dinàmiques socials actuals.

Amb tot, la tesi que teniu a les mans està estructurada en tres capítols. El primer capítol aborda la dimensió històrica i literària dels goigs amb la intenció d'aproximar-nos al procés de construcció i consolidació com a gènere literari clarament definit, els diversos usos que d'ell s'han fet en èpoques distintes i les funcions que ha desenvolupat per a les classes populars i entre els estaments que exercien poder sobre aquestes –polític i, sobretot, eclesiàstic. També s'estudia el full imprès com a suport físic d'escriptura, amb una configuració tipogràfica concreta dels elements narratius i visuals que el componen; així mateix, s'analitzen els usos a què ha estat sotmés i amb quines finalitats, i les funcions socials assignades al llarg del temps, tant en l'àmbit individual com col·lectiu.

Al segon capítol s'estudien les tonades de transmissió oral amb què al País Valencià es canten els goigs encara en l'actualitat a partir de l'estudi d'un corpus format per nou-centes cinquanta mostres enregistrades. S'identifica l'existència de set patrons de tonada, amb múltiples variants cadascun d'ells, que s'empren en el cant dels goigs i s'estenen arreu del país; alguns sabem que es canten força més enllà dels límits geogràfics valencians. S'analitza de manera sistemàtica cadascun dels patrons de tonada emprant, primerament, la notació en disposició paradigmàtica per a detectar el grau de variabilitat entre els distints paràmetres melòdics que presenten les diverses melodies que integren un únic patró, i després s'aborda l'anàlisi d'aquests paràmetres. La comparació entre patrons d'alguns dels paràmetres analitzats ens

permetrà cercar possibles relacions entre ells. S'analitzen, també, els procediments constructius en tonades distintes dels patrons, tonades amb un grau de dispersió territorial molt més reduït que difícilment va més enllà de dos o tres pobles. A més, s'aborda l'estudi de determinats procediments de tipus interpretatiu que s'empren en el cant de les tonades antigues i orals –com, per exemple, el cant a dues veus o parts melòdiques– però també en altres tipus de tonades amb lògiques constructives distintes. Açò ens permet observar com els cantors i cantores apliquen codis interpretatius i expressius semblants sense fer gaire distinció entre uns tipus de tonades o altres per tal de cercar una sonoritat prèviament imaginada: la *sonoritat goigs*.

En el tercer capítol s'analitzen els factors d'ordre social que interactuen i configuren la situació comunicativa de cant de goigs a partir de l'estudi de cas de cinc celebracions on s'entonen els goigs en l'actualitat. A més, s'aprofundeix en l'anàlisi i comprensió de la situació de cant en tant que element que no es pot dissociar del ritual festiu en què es realitza, el que fa indispensable una aproximació d'estudi del procés ritual en conjunt. Per tant, se sotmeten a estudis temes indispensables en la comprensió del fenomen gogístic, com la qüestió de la participació, la distribució i distinció dels rols entre els actors socials, fortament sotmesos a discursos de gènere que limitaven la participació femenina, i que en les darreres dècades han modulats fins a situar a la dona com a figura d'autoritat pel que fa al cant i la difusió dels goigs. També s'aprofundeix en qüestions de representativitat i construcció i reafirmació de la identitat a través de la participació en el ritual festiu i en el mateix acte de cant col·lectiu dels goigs, així com els processos de revitalització i potenciació en clau identitària de determinades festes locals o de barri, i com el cant dels goigs encaixa en aquestes noves realitats.

La tesi es complementa amb tres annexos. En l'annex I trobareu una taula amb la totalitat de les nou-cents cinquanta mostres sonores i audiovisuals analitzades. La taula segueix una exposició ordenada alfabèticament dels pobles valencians on ha estat possible obtenir enregistraments de goigs. En cada mostra s'indica l'advocació a què van dirigits els goigs, el poble on foren enregistrats, un localitzador que permet identificar el fons documental de procedència de la mostra i la seua ubicació dins del mateix i, finalment, el tipus de tonada amb què es canten.

L'annex II el formen set mapes del País Valencià, en cadascun dels quals podem observar el grau de presència i difusió arreu del territori d'un dels set patrons de tonada analitzats. En

color gris es mostren els municipis de què no disposem d'enregistraments de goigs de cap mena –aquests no varien d'un mapa a un altre–, en blanc apareixen els municipis que fan servir tonades distintes de la representada en aquell mapa i, finalment, als pobles acolorits de magenta s'entonen goigs amb el patró de tonada en qüestió. Com es veurà en el cos d'estudi, el patró de tonada D el formen tres subpatrons –PTD1, PTD2 i PTD3–, motiu pel qual el seu mapa emprà tres colors distintes per a representar cadascun dels subpatrons: magenta en PTD1, blau en PTD2 i groc en PTD3.

En l'annex III es presenta la notació paradigmàtica en una disposició sinòptica de les variants de cadascun dels patrons de tonada, una eina fonamental en l'anàlisi de les lògiques estructurals i sonores de les tonades dels goigs valencians. Totes les variants estan notades en una mateixa altura paradigmàtica que facilita l'anàlisi comparativa; tot i això, a l'inici de la notació apareix entre parèntesis el so d'altura real amb què s'entona la primera síl·laba del text en l'enregistrament. En les variants que empen la lògica rítmica del *giusto* sil·làbic es fa servir una plec situada en la part superior del pentagrama que separa els grups rítmics elementals de cada parella de síl·labes; en canvi, en les tonades la lògica rítmica de les quals es basa en dissenys que encaixen en els compassos acadèmics, dita separació gràfica apareix amb una línia vertical discontinua. Aquests criteris s'empen, també, en les notacions inserides en el cos d'escriptura de la tesi.

A més, podeu consultar les mostres sonores i audiovisuals de les notacions que apareixen als capítols 2 i 3 mitjançant el següent enllaç:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1ah2m02ZJHrG8WuHF0pFxP931rFWN5HZm>

Recordar les veus del passat: fons documentals amb cants de goigs

L'estudi de les lògiques estructurals i sonores dels goigs que es realitza en aquesta tesi ha estat possible, en gran part, gràcies a la immensa labor de recopilació de la música tradicional valenciana que diversos equips d'especialistes van dur a terme durant etapes distintes, i amb enfocaments metodològics fins i tot contraposats, al llarg de la segona meitat del segle XX. Com assenyala Reig (2011: 58-59), els treballs de recopilació més ambiciosos al territori valencià es realitzaren un poc més tard que en altres zones de l'estat espanyol. Ara bé, és precisament aquesta tardança la que va possibilitar als investigadors fer ús d'aparells d'enregistrament del so amb notables avanços tecnològics que els feien més sofisticats i còmodes d'emprar. Es confeccionà, així, un corpus sonor que, si bé a penes tenia gaire valor entre molts dels autors dels cançoners musicals valencians, més enllà de servir d'eina per a realitzar la notació en partitura d'una tonada en qüestió, resulta d'un interès inimaginable en l'actualitat per a qualsevol que es vulga endinsar en l'estudi i interpretació de la música tradicional valenciana.

Entre els distints fons sonors de què disposem amb enregistraments de goigs al País Valencià, junt amb el material obtingut durant el treball de camp propi, els treballs discogràfics publicats en els darrers anys i els vídeos disponibles en plataformes virtuals com YouTube, he reunit un corpus sonor amb unes nou-centes cinquanta mostres enregistrades de goigs. Aquest abundant material, la procedència del qual descriuré detalladament en línies posteriors, ens permet reconstruir –tot i que, com veureu, amb evidents limitacions– el mapa

sonor dels goigs del país, al mateix temps que fa possible l'anàlisi dels cants a partir del testimoni sonor i oral. És per aquest motiu pel qual deixo de banda l'estudi dels goigs notats en partitura que trobem als cançoners, les quals ens aporten informació molt més parcial que no pas el testimoni sonor. A més, aquells goigs que apareixen notats a les col·leccions més voluminoses, com els diversos volums dels *Cuadernos de Música Folklorica Valenciana* publicats sota la direcció de Manuel Palau (Palau, 1950-1979) –sobretot els volums 6-9 elaborats per Ricardo Olmos– i els cançoners que Salvador Seguí publicà en solitari o junt amb diversos col·laboradors (Seguí, 1973; Seguí *et al.*, 1980; Seguí *et al.*, 1990), també els trobem als fons sonors, junt amb molts altres inèdits. Els poquíssims goigs que apareixen notats en cançoners o treballs d'àmbit local, i dels quals no tenim enregistrament sonor, m'han servit per a completar la informació sobre la distribució geogràfica de les tonades de goigs al País Valencià.

0.1. Fonts escrites

Quan parlem de documentació escrita en l'estudi de les músiques de transmissió oral hem d'esmentar de manera quasi ineludible els cançoners musicals, els volums de major o menor extensió que recullen, classifiquen i ens mostren les notacions de cants i toques pròpies de la tradició d'una àrea geogràfica específica. Aquest tipus de publicació ha estat fins a les últimes dècades del segle XX –i encara en l'actualitat, tot i que s'aprecia una clara tendència cap als treballs discogràfics– el format més habitualment emprat a l'estat espanyol per a la presentació dels treballs realitzats en l'àmbit de les músiques tradicionals. No obstant això, la vàlua del cançoner musical com a eina per a la investigació ha estat objecte de revisió i debat (Velasco, 1990), sobretot a partir dels anys noranta amb la recepció i aplicació a l'estat espanyol dels plantejaments epistemològics amb què s'abordava l'estudi etnomusicològic en l'àmbit internacional (Martí, 1997). Es posava en dubte, per tant, la concepció clàssica del cançoner com a eina efectiva en l'estudi de les músiques tradicionals donada la seua falta de representativitat del fenomen sonor i la presentació del material, bastant sovint, de manera descontextualitzada.

Les aproximacions dels distints estudiosos valencians a la música tradicional del país amb la realització dels cançoners no dista gaire del que ocorria de manera coetània a la resta de l'estat espanyol, sobretot durant el període de la dictadura franquista:

Els cançoners que, imbuïts pel sentiment romàntic de la recuperació dels sabers populars, es van editar a València durant la segona meitat del segle XX –un poc tard, certament– no van aconseguir el que pretenien, que, en consonància amb les aspiracions de la Sección Femenina, era la salvaguarda de la música tradicional i folklòrica. Perquè l’etnocentrisme d’uns transcriptors-col·lectors educats en la música «cultura» occidental va actuar de filtre d’allò que no pertanyera al llenguatge de tal música, i va deixar de reflectir els elements que, precisament, són els més característics i els més interessants de la música tradicional i folklòrica valenciana, com ara l’afinació atemperada, els ritmes irregulars o els substrats melòdics modals, i va obviar qüestions tan importants com l’expressivitat interpretativa de la veu, la funcionalitat o la relació amb altres músiques populars [...]. Per tant, la fidelitat d’aquestes transcripcions s’ha de posar en dubte mentre no es tinga un enregistrament que en confirme la validesa (Reig, 2011: 58-59).

Com ens indica Reig, els cançoners ens ofereixen una visió musical simplificada i parcial, bé siga per les limitacions del sistema de notació o per la idiosincràsia del mateix investigador i la disciplina que practica –el que Martí ha denominat «folkloristic fallacy» (1997: 118). És aquest un dels motius pels quals les notacions dels cançoners es deixen de banda en l’anàlisi que emprenc de les tonades de goigs; l’altre, com ja he comentat, és la rica i abundant fonoteca de música tradicional dispersa en distints fons sonors amb què contem al País Valencià. El material notat en treballs escrits l’he fet servir com a font secundària per a complementar i ampliar la informació que ens ofereixen els enregistraments sonors i audiovisuals.

Els principals treballs d’aquest tipus que he consultat han estat els *Cuadernos de Música Folklòrica Valenciana*, en les seues distintes etapes, els cançoners elaborats sota la direcció de Salvador Seguí (Seguí, 1973; Seguí *et al.*, 1980; Seguí *et al.*, 1990) i el treball monogràfic sobre els goigs valencians de María Teresa Oller (2009). També he cercat al Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (IMF-CSIC) notacions amb goigs realitzades als anys 40 i 50,⁸ així com a l’Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València, on fou dipositat tot el material corresponent a l’elaboració dels *Cuadernos de Música Folklòrica Valenciana* sota la direcció de Manuel Palau (Palau, 1950-1979). Igualment, els nombrosos treballs de Joan Carles Gomis sobre els goigs valencians ens ofereixen, a més

⁸ <https://musicatradicional.eu/ca/home> (data de consulta: 24 Set 2020). Una aproximació al contingut valencià d’aquest fons ens l’aporta Joan Borja (2015: 408-410).

d'interessantíssimes aportacions a l'estudi dels goigs, un bon grapat de notacions, així com els diversos cançoners d'àmbit local i articles centrats en un únic municipi. Totes aquestes publicacions les trobareu citades en l'apartat de la Bibliografia.⁹

0.2. Fonts sonores

Des de la invenció del fonògraf, patentat per Thomas A. Edison el 1877, el camp de l'enregistrament i reproducció del so ha experimentat continus avanços tecnològics. Avanços que suposaren una autèntica revolució tant en l'estudi de les músiques de tradició oral i el desenvolupament de l'etnomusicologia com a disciplina acadèmica (Cámara, 2004: 49) com, posteriorment, en els processos de creació i formes de consum de tota mena de pràctiques musicals (Turino, 2008; López-Cano, 2018).

L'enregistrament del so ens ha permés la conservació i reproducció d'una part gens menyspreable dels cants del repertori tradicional que ja no es practiquen en l'actualitat o que han perdut la vigència social de què gaudiren en un temps passat, donant-nos l'oportunitat d'estudiar-ne les característiques constructives i els mecanismes expressius emprats en el moment del cant. Això, però, ha esdevingut en una paradoxa. La fixació del so en un suport físic ha suposat que aquest últim passe a ser un *signe semiòtic* que representa l'aparent materialització de la música i, per tant, la seua conceptualització en un objecte, «to think the music as a thing» (Turino, 2008: 24), el qual podem manipular, modificar i experimentar amb ell, però també sacralitzar o apropiar-nos del contingut, en alguns casos, fins i tot, amb vehemència i escassa reflexió, com ha estat patent en diversos processos de patrimonialització (Macchiarella, 2012b: 2) i folklorisme (Martí, 1990).

Quan enregistrem un cant tradicional li atorguem una transcendència en el temps, però també el privem de l'element de variabilitat característic de les dinàmiques de la tradició, i sense el qual no s'entén la mateixa tradició: «Perquè la tradició pugui servir a la funció de continuïtat sempre necessita canvi. Necessita que el ser humà s'adapti, s'apliqui, s'ajusti, a l'ara i aquí. O sigui, que la transformi segons les circumstàncies dels diversos actors que hi intervenen»

⁹ En l'apartat de la Bibliografia se citen únicament les publicacions amb notacions de goigs. Fermín Pardo i José Ángel Jesús-María repassen i comenten els principals treballs i publicacions sobre la música tradicional valenciana, alguns d'ells amb exemples notats (Pardo i Jesús-María, 2001: 15-39), una bibliografia que és ampliada per Josep Vicent Frechina (2011: 513-526).

(Ayats, 2011: 4). Per tant, en apropar-nos al material enregistrat hem de ser conscients que cal estudiar-lo des d'una escolta reflexiva i atenta, però també crítica i irreverent, que contraste la informació amb les dades obtingudes al treball de camp, l'experiència participativa i activa en el ritual on esdevé i una aproximació dialògica (Feld, 1987) al fenomen estudiat a través dels actors socials que el fan possible per tal de comprendre'l en tota la seua complexitat.

En aquest sentit, cal assenyalar que la major part del material enregistrat sobre el qual treballaré presenta una sèrie de problemàtiques que s'han de tenir en consideració abans d'endinsar-nos en el seu estudi, i que tenen a veure, en bona part, amb la finalitat amb què els autors de les gravacions les realitzaren i l'ús que en volien fer d'elles. Tant en la col·lecció de *Cuadernos de Música Folklorica Valenciana* (Palau, 1950-1979) com als cançoners coordinats per Salvador Seguí (Seguí, 1973; Seguí *et al.*, 1978; Seguí *et al.*, 1990) es partia des d'un plantejament positivista fortament influenciat pel tardo-romanticisme, que buscava com a fita última la plasmació d'allò que havien escoltat de viva veu a un format gràfic i visual: la partitura. En aquest procés de transsubstanciació del so –oralitat-suport sonor-partitura–, la gravació era simplement un medi que agilitzava la tasca de recol·lecció. Permetia registrar els cants durant el treball de camp i, ja en la comoditat del despatx, escoltar-los novament i notar-los en paper. L'atenció i cura prestades en el procés d'enregistrament eren mínimes, ja que no hi havia cap intenció en publicar aquest material i, en conseqüència, la qualitat sonora que aquests documents presenten en l'actualitat és bastant deficient. Contràriament, l'equip coordinador de la Fonoteca de Materials, amb Vicent Torrent al capdavant, era conscient de les notòries limitacions de la partitura per transmetre aquest tipus de repertori i apostaren per treballar des d'una perspectiva sonora, centrada en un enregistrament de qualitat i amb «mostres interpretades directament i de manera exempta pels seus “usuaris” naturals» (Fonoteca de Materials, Equip coordinador, 1986: 2).

La majoria de les mostres sonores obtingudes no s'enregistraren durant la situació social en què els distints cants es practiquen, sinó en sessions de gravació aïllades i realitzades en espais tancats on els executants, una sola persona o un grup reduït, enllaçaven els cants un darrere l'altre davant l'aparell de gravació. Es procedia d'aquesta manera per motius merament pràctics, on el que interessava era recollir un gran nombre de mostres diverses d'una població i en el menor temps possible, i a continuació partir cap al següent poble. De segur, el nombre de mostres sonores seria significativament menor si el procés d'enregistrament s'hagués

efectuat en la situació social de cant perquè, malauradament, els recursos econòmics i el temps de què disposaven els recopiladors per a dur endavant la tasca eren bastant limitats.

En conseqüència, si bé els enregistraments sonors ens aporten abundant informació, no podem percebre l'ambient que es genera en la situació comunicativa on tothom participa del cant dels goigs. El soroll de fons, el repic de les campanes, les intervencions de les distintes veus, la distribució dels rols que ocupen cadascun dels actors socials que participen durant el cant, el nombre d'estrofes que es canten o, fins i tot, el tempo de la pulsació que regeix l'execució dels cantors no apareixen a les mostres sonores o, com en el cas d'aquest últim, la interpretació és imprecisa en enregistrar-se fora del context ritual. Per tant, aquests elements han d'estudiar-se a partir dels enregistraments audiovisuals que han estat efectuats en la situació de cants dels goigs, però també a través de l'experiència pròpia adquirida durant el treball de camp.

Els fons sonors que es descriuen a continuació representen aquells més importants amb enregistraments de música tradicional valenciana, i on els goigs són un més dels diversos cants i toques instrumentals que en ells podem trobar. El treball que s'ha efectuat sobre cadascun dels fons ha estat, en un primer moment, la localització i aïllament de les mostres amb cant de goigs, imbricades dins d'una amalgama sonora, de vegades, difícilment audible. Per a aquesta tasca ha estat fonamental disposar de les digitalitzacions de tots els materials, prèviament realitzades per les institucions dipositàries dels diversos fons. S'ha precisat d'una escolta lenta i pausada de tot el material sonor disponible, ja que la majoria de les digitalitzacions mostren en una sola pista el contingut íntegre de la cinta o casset. Una vegada detectades les mostres amb cants de goigs, s'han extret en arxius individuals mitjançant el programa Audacity amb l'objectiu de facilitar i fer més àgils les futures consultes. Posteriorment, s'ha assignat a cada mostra obtinguda de cadascun dels fons un localitzador que identifica la seua procedència i permet cercar-la en la font original ràpidament.

0.2.1. Fons Sonor Manuel Palau

El Fons Sonor Manuel Palau (FMP) el trobem dividit en dues institucions valencianes: l'Arxiu General i fotogràfic de la Diputació de València (AGF) i el Centre de Documentació Musical del Departament de Música i Cultura Popular Valenciana de l'Institut Valencià de Cultura

(IVC). Els enregistraments d'aquest fons es realitzaren entre els anys 1951 i 1956 dins de les activitats de recopilació de la música tradicional valenciana que va efectuar l'equip d'investigadors sota la direcció de Manuel Palau. Part del material sonor obtingut fou notat en partitura i publicat als distints volums dels *Cuadernos de Música Folklorica Valenciana*, un projecte impulsat des de l'Institut Valencià de Musicologia, secció de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València.

El material sonor que ens ha arribat fins a l'actualitat és més aviat escàs, i es deu, principalment, a les dificultats del mateix procés d'enregistrament. D'acord amb el testimoni de Maria Teresa Oller, qui va col·laborar en la tasca de recopilació, els motius pels quals es realitzaren pocs enregistraments eren dos. D'una banda hi havia la fragilitat del suport sonor que es va emprar, i que en aquest cas era el fil magnètic; d'altra banda la deficient xarxa elèctrica instal·lada en molts pobles, amb un flux inestable de corrent que dificultava el bon funcionament de l'aparell.

[...] cuando se enredaba el hilo, adiós! Toda la faena que habías hecho de ese carrete se perdía.
 [...] Y a veces ibas, se rompía el hilo y patapam! Y como el magnetófono se tenía que enchufar a la corriente, y como en los pueblos la corriente era tan distinta, aquí más alta, aquí más baja, ahora la cortaban, y patapam! Ya se te ha roto el hilo. [...] yo prefería que me lo cantaran y yo cogiéndolo al dictado. En todas las fiestas del pueblo estoy yo, uno delante y yo cogiéndolo al dictado. [...] Luego le cantaba yo lo que había escrito y me decía «si senyora, exactament»
 (Maria Teresa Oller, València).

Amb tot i això, ha estat possible localitzar al fons cinc mostres sonores amb el cant dels goigs. Quatre mostres es conserven al Centre de Documentació Musical del Departament de Música i Cultura Popular Valenciana de l'Institut Valencià de Cultura –Bobina 12–, i foren enregistrades per Dolores Sendra l'any 1951 al municipi alacantí de Tàrbena. L'altra mostra forma part del fons sonor dipositat a l'Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València –Bobina E.8.5.10–, i l'enregistrament el va realitzar Maria Teresa Oller el sis d'octubre del 1951 a Xàbia, també en la província d'Alacant. Tot i l'escassetat de material d'aquest fons, la importància del seu contingut radica en el fet que es tractaria dels enregistraments sonors de goigs més antics dels quals tenim constància al País Valencià.

0.2.2. Fons Sonor Salvador Seguí

El Fons Sonor Salvador Seguí (FSS) es conserva al Centre de Documentació Musical del Departament de Música i Cultura Popular Valenciana de l'Institut Valencià de Cultura, i en ell trobem tots els enregistraments del treball de camp que tant Salvador Seguí com els seus col·laboradors realitzaren durant els anys setanta, i que serien emprats per a la posterior elaboració dels tres cançoners corresponents (Seguí, 1973; Seguí *et al* 1980; Seguí *et al* 1990). El contingut del fons fou cedit per la família de Seguí l'any 2006 amb l'objectiu d'assegurar la seua conservació i, alhora, donar-li major difusió i visibilitat entre músics i investigadors.¹⁰ A més, l'any 2014 els seus hereus també donaran a la mateixa institució la biblioteca personal de l'autor junt amb documents de diversa índole, entre els quals trobem les fitxes i notacions prèvies a la realització dels cançoners.¹¹

El FSS està format per vint-i-set bobines obertes de cinta magnètica amb mil cinc-centes quaranta-dues mostres sonores, i cent seixanta-sis cassetes d'àudio amb, aproximadament, sis mil vint-i-cinc mostres, que integren un total de prop de les set mil cinc-centes seixanta-set mostres sonores. Tot el material ha estat digitalitzat per facilitar-ne la consulta, alhora que es preserven els originals. De les vint-i-set bobines, setze contenen material sonor de la província d'Alacant –amb unes nou-centes vint-i-una mostres sonores–, i correspondrien als enregistraments que Seguí realitzà per a l'elaboració del *Cancionero Musical de la provincia de Alicante* (Seguí, 1973). Altres sis bobines, amb cinc-centes trenta-huit mostres, dupliquen material de les províncies de Castelló i València que ja trobem als cassetes; quatre bobines contenen trenta-tres mostres recollides en diverses actuacions dels grups de “Coros y Danzas de España” de la Secció Femenina, i una última bobina recull cinquanta mostres del municipi castellonenc de la Vall d'Uixó.

Malauradament, les bobines no presenten signatura topogràfica que ens ajude en la seua ràpida localització. Solament apareix un títol descriptiu que assenyalava la zona geogràfica de

¹⁰ El 2006 les cintes amb enregistraments de les comarques castellonenques foren cedides de manera temporal a l'Associació Cultural Grup Ramell per a la seua digitalització. L'any 2010, una vegada finalitzada la tasca de digitalització, les cintes, junt amb una còpia de les digitalitzacions, tornaren de nou a l'Institut Valencià de Cultura per a integrar-se amb la resta del material del fons. En novembre d'aquest mateix any, els hereus de Salvador Seguí i l'Institut Valencià de Cultura, en aquell moment Institut Valencià de la Música, signaren un contracte de donació per formalitzar l'entrega del material.

¹¹ Dins d'aquest *totum revolutum* que integren els distints documents de l'arxiu de Salvador Seguí, s'han pogut localitzar manuscrits inèdits del compositor i musicòleg Manuel Palau (1893-1967), on observem des de notacions de melodies de la tradició valenciana fins a composicions desconegudes fins al moment (Lobato, 2016: 549-550).

la qual procedeix el material que conté. Amb l'objectiu de fer més àgil la cerca de les bobines i la citació de les mostres mitjançant un localitzador, he assignat a cada bobina un número d'identificació:

Títol de la bobina	Identificador
Alicante cinta dulzaina	Bobina 1
Benafer, Caudiel, Montanejos	Bobina 2
Benferri, Catral, Tabarca i Callosa del Segura	Bobina 3
Bobina núm. 6 (sense títol)	Bobina 4
Callosa del Segura, Crevillente, Elche y Finestrat	Bobina 5
Chella, Bugarra, Fuente la Higuera	Bobina 6
Colección de villancicos populares de Alicante	Bobina 7
Dos Aguas, Monserrat, Bugarra, Comarca Játiva	Bobina 8
Grabaciones última salida provincia de Alicante – Bonanza, Elche, Catral y Albatera	Bobina 9
I Misión Denia y comarca	Bobina 10
Ibi, Torrevecija y Benferri	Bobina 11
II Misión Benisa y comarca	Bobina 12
III Misión Cocentaina y comarca	Bobina 13
IV Misión Villena, Agost	Bobina 14
Matet, Bejís, Gaibiel, Geldo, Soneja y Benáfer	Bobina 15
Misión 1ª Vall d'Uixó	Bobina 16
Misión Callosa d'en Sarrià	Bobina 17
Misión Lucena, Faura, Cuartell, Pedralva, Bugarra, Canals	Bobina 18
Misión Santa Pola, Banyeres, Guardamar	Bobina 19
Muro de Alcoy, Rafael Alcaraz	Bobina 20
Sección Femenina Valencia 2	Bobina 21
Sección Femenina Valencia 3	Bobina 22
Sección Femenina Valencia 4	Bobina 23
Sección Femenina Valencia 4 (1)	Bobina 24
V Misión Monóvar y Agost	Bobina 25
VI Misión Mutxamel, Sax y Bañeres	Bobina 26
Villena y Crevillente	Bobina 27

Taula 1. Número d'identificació de les bobines del Fons Salvador Seguí.

No es disposa de cap índex que indique el contingut de les bobines i, tot i que la digitalització de cadascuna de les bobines apareix separada en pistes individuals amb les diverses mostres sonores enregistrades, al títol de cada pista tampoc s'especifica a quina peça musical correspon l'àudio; simplement s'indica la cara en què està enregistrada a la bobina i el número de pista a què correspon. Per aquest motiu, la identificació dels distints cants per a la cerca dels goigs requereix l'escolta pausada de totes i cadascuna de les mostres del fons.

De les vint-i-set bobines solament em centraré en aquelles setze amb material de la província d'Alacant –bobines 1, 3, 5, 7, 9-14, 17, 19, 20, 25-27–, ja que el contingut de la resta està duplicat als cassets o són reproduccions folkloritzades, com és el cas de les bobines amb enregistraments d'actuacions de la Secció Femenina. Amb tot i això, les setze bobines ens

aporten un total de nou-centes vint-i-una mostres sonores de la província d'Alacant. D'aquestes, trenta-sis són cants de goigs enregistrats en vint-i-sis pobles distints, els quals ens permeten, tot i que de manera parcial, una visió aproximada de les tonades amb què es canten els goigs a la província.

Pel que fa als cent seixanta-sis cassets d'aquest mateix fons, són el resultat del treball de camp que l'equip dirigit per Salvador Seguí realitzà durant els anys setanta a les províncies de Castelló i València amb mires a la posterior elaboració dels *Cancionero Musical de la provincia de Valencia* (Seguí *et al*, 1980) i *Cancionero Musical de la provincia de Castellón* (Seguí *et al*, 1990). Contenen aproximadament sis mil vint-i-cinc mostres sonores, de les quals quatre mil cent quaranta-nou corresponen a la província de València i mil set-centes noranta a la província de Castelló. Les huitanta-sis mostres restants foren enregistrades en diversos festivals i concursos organitzats per "Coros y Danzas de España", de la Secció Femenina.

A diferència del que s'observa a les bobines, els cassets segueixen una correlació numèrica que ens permet identificar-los amb facilitat. Igualment, els acompanya un índex mecanografiat que indica el contingut de cada casset i el lloc on fou enregistrat; tanmateix, no se'ns indica el minutat en què es troba cada mostra. Açò obliga a l'audició completa de tota la cinta per a tractar de detectar aquell fragment que es pretén cercar, ja que la digitalització del contingut dels cassets no està separat per pistes individuals de cadascuna de les peces, sinó que se'ns presenten únicament dues pistes corresponents a les dues cares –A o B– del casset.

Després del procés de localització i aïllament de les mostres amb goigs enregistrades als cassets, i descartar-ne les que es repeteixen, s'han reunit un total de sis-centes setanta-una mostres sonores amb goigs, quatre-centes vint-i-quatre mostres procedeixen de diversos pobles de la província de València i dues-centes quaranta-set de municipis de la província de Castelló. En total, el Fons Salvador Seguí ens aporta set-centes set mostres sonores de goigs, convertint-se, de ben segur, en una de les fonts més importants per a l'estudi de la música tradicional valenciana ja no sols perquè ens ofereix una rica i àmplia panoràmica dels distints gèneres musicals emprats en bona part del territori valencià, sinó, i sobretot, perquè ens aporta el testimoni sonor d'informants que van aprendre aquest repertori a través dels mecanismes de l'oralitat. Tanmateix, es tracta d'un fons el contingut del qual a penes ha estat

estudiat i és, encara en l'actualitat, desconegut entre una àmplia majoria de músics i investigadors interessats en la música tradicional valenciana.

Cal assenyalar, però, que l'objectiu últim del treball dels recopiladors era la notació en la partitura de les músiques enregistrades, i que serien publicades en els distints volums de cançoners. En cap cas es buscava obtenir un enregistrament òptim i de qualitat que permetera l'estudi i difusió del material sonor; de fet, la qualitat de les gravacions i la cura prestada en el procés d'enregistrament és bastant pobre. Les mostres sonores servien únicament com a eina per a realitzar la notació en partitura, i una vegada havien complert la seua funció eren desestimades. Se'ns presenta així un paradigma metodològic i epistemològic diametralment oposat al de la Fonoteca de Materials, la qual es basa en un plantejament que parteix de l'enregistrament acurat com a font principal d'informació.

0.2.3. Fonoteca de Materials

L'any 1984 s'iniciava un projecte de recopilació de la música tradicional valenciana des d'una perspectiva sonora, i que es materialitzaria en la Fonoteca de Materials (FM), un arxiu sonor editat per la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, dirigit per Vicent Torrent i coordinat junt amb Josemi Sánchez. Des d'aleshores, la Fonoteca de Materials ha publicat trenta-dos volums que ens ofereixen una àmplia i variada selecció del repertori musical i tradicional al País Valencià:

Una fonoteca que naix amb el propòsit d'aconseguir la codificació sonora de la música tradicional valenciana. Els materials que ací trobareu són materials bàsics recopilats i gravats directament de la boca de persones no professionals i, normalment, no dedicades ni de forma afeccionada a cultivar o interpretar públicament música popular. Així, doncs, es tracta de temes extrets dels intèrprets naturals que han usat funcionalment les mostres que interpreten: en accions determinades de treball o de festa o en celebracions puntuals del cicle de l'any dins els nostres pobles. [...]. Els àlbums de la Fonoteca de Materials aniran fent emergir al terreny de la consciència tots aquells sons que l'instint i el costum han determinat a les nostres terres. Seran un espill de la realitat sonora que avui encara aflora de forma natural en la nostra societat: de totes aquelles músiques que s'han produït en la dialèctica de la permeabilitat i la resistència que ha menat el sentit estètic de la nostra gent; la permeabilitat d'unes influències foranes que s'han decantat en la nostra sensibilitat a través dels segles i la resistència, avui

més vulnerada que mai, de l'entranyable codi expressiu de l'entorn immediat. (Fonoteca de Materials, Equip coordinador, 1986: 2).

Ara bé, com indica Jordi Reig, «la Fonoteca de Materials és la punta de l'iceberg d'una quantitat molt més elevada de mostres» (Reig, 2011: 23). La immensa tasca de recopilació i treball de camp que suposava aquest projecte va estar possible a partir de la creació dels Tallers de Música Popular, unes campanyes escolars dutes a terme entre els cursos acadèmics 1984-1985 i 1990-1991 que involucraven a professors i alumnes de distintes escoles del territori valencià, els quals s'encarregaven de cercar, entrevistar i enregistrar els comunicants. Josep Vicent Frechina assenyala que «durant els set anys que va durar la campanya, hi van participar més de 10.000 alumnes i s'enregistraren 500 hores d'interpretació» (Frechina, 2011: 39) i, com ens indica Vicent Torrent, es va aconseguir reunir un arxiu amb «un miler de cintes en format de casset i no menys de 35.000 peces gravades; amb les corresponents fitxes» (Torrent, 2012: 63).¹² El material recopilat seguia un procés de catalogació i sistematització sota la supervisió de Vicent Torrent, i una selecció de les mostres sonores fou preparada per a la posterior publicació a la Fonoteca de Materials.¹³ Com s'observa, els Tallers de Música Popular i la Fonoteca de Materials formaven part d'un projecte ambiciós que conjugava, d'una banda, la recopilació i posterior difusió d'una àmplia mostra del repertori musical de la tradició valenciana, i d'altra banda, servia d'excel·lent eina pedagògica per a familiaritzar als joves estudiants que participaren de la recerca amb un repertori musical que tenien a prop, però els era completament alié:

El treball de camp que ha servit com a primer sondeig per arribar a descobrir intèrprets, ha estat realitzat paradoxalment per una generació que ja està desconnectada de la cadena tradicional. Xics i xiques de 12 a 14 anys han fet en molts pobles valencians les gravacions documentals que han permés d'establir el contacte amb els comunicants. I ho han fet des de l'escola pública amb el plantejament d'un treball escolar d'estudi del medi (Fonoteca de Materials, Equip coordinador, 1986: 2).

D'aquest fons han estat consultats els trenta-dos volums publicats en la Fonoteca de Materials. El material inèdit dels Tallers de Música Popular, dipositat al Centre de

¹² Per a una aproximació al contingut de l'Arxiu del Taller de Música Popular, els procediments de treball en el camp i la vàlua d'aquest projecte en l'àmbit educatiu, podeu consultar el treball d'Alexandre Bataller (2015).

¹³ El material aportat pels Tallers de Música Popular servia de sondeig per a conèixer la riquesa i variabilitat musical que oferien els distintes municipis estudiats, així com per a descobrir possibles intèrprets. Una vegada l'equip coordinador havia seleccionat quins municipis i comunicants pensava visitar, es desplaçava junt amb un equip d'enregistrament molt més sofisticat per a obtenir un enregistrament de major qualitat.

Documentació Musical del Departament de Música i Cultura Popular Valenciana de l'Institut Valencià de Cultura, no està disponible per a consulta en trobar-se en procés de buidatge i catalogació del contingut. La Fonoteca de Materials ens aporta un total de trenta mostres sonores de goigs enregistrades en distints pobles de les tres províncies del país. Aquest nombre, però, es redueix a vint-i-cinc en estar algunes de les mostres duplicades en diversos volums. Tot i que la quantitat d'exemples amb música de goigs és significativament més reduït que la d'altres fons sonors consultats, el material de la Fonoteca ens ofereix abundant informació de tipus performativa donada la cura i atenció prestada en el procés d'enregistrament, i que es troba a faltar als fons restants.

0.2.4. Arxiu Sonor de Música i Literatura Popular Fermín Pardo

Fermín Pardo ha estat un dels màxims exponents en la recopilació, estudi i difusió de la música tradicional valenciana en les darreres dècades, tant des d'un vessant investigador com intèrpret, que l'ha dut a formar part dels grups més importants en recuperació de música i balls de la tradició valenciana. La seua intensa tasca es materialitza en nombrosos articles d'investigació i divulgació de la cultura valenciana, llibres de referència sobre la música i els balls tradicionals i abundants treballs discogràfics que tenen com a objectiu la recuperació i difusió del patrimoni musical valencià. El 4 d'abril del 2008, Fermín Pardo va donar a l'Arxiu Municipal de Requena el seu fons sonor personal,¹⁴ format per tres-cents vint-i-cinc cassetes que són el resultat d'un incansable treball de camp al llarg de més de tres dècades dedicades a la música i la literatura populars.¹⁵ Per petició de l'autor, el fons fou digitalitzat amb la finalitat de facilitar-ne la difusió entre aficionats i investigadors, creant-se així l'"Arxiu Sonor de Música i Literatura Popular Fermín Pardo: Arxiu Municipal de Requena" (FFP). Des del 2016, el contingut del fons sonor està també disponible a la plataforma digital Wikipedia Commons.¹⁶

Entre els tres-cents vint-i-cinc cassetes que integren el FFP hi ha unes cinc-centes vuitanta mostres amb enregistraments de goigs, tot i que de procedències ben diverses. Primerament, comparteix material amb el FSS; donat que Fermín Pardo fou un dels col·laboradors de

¹⁴ <http://www.bibliotecaspublicas.es/requena/otrosserv3.htm#25252> (data de consulta: 09 Gen 2019).

¹⁵ Enllaç a l'inventari de l'Arxiu Sonor de Música i Literatura Popular Fermín Pardo Pardo: <http://www.bibliotecaspublicas.es/requena/imagenes/contenido25252.pdf> (data de consulta: 09 Gen 2019).

¹⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Files_from_Archivo_Sonoro_de_M%C3%BAsica_y_Literatura_Popular_Ferm%C3%ADn_Pardo_Pardo (data de consulta: 09 Gen 2019).

Salvador Seguí en l'elaboració del cançoner de València (Seguí *et al*, 1980), conserva els enregistraments que ell mateix va realitzar durant el treball de camp previ a l'elaboració d'aquest. A més, el FFP integra l'arxiu personal de Ricardo Pitarch, un altre dels col·laboradors de Seguí en l'elaboració del cançoner de Castelló (Seguí *et al*, 1990), i que conté els enregistraments que Pitarch realitzaria en el treball de camp corresponent. L'arxiu de Pitarch fou cedit per ell mateix a Pardo per garantir-ne la conservació i difusió del contingut. Aquest material, com l'anterior, també el trobem duplicat al FSS.

Per tant, després de descartar el material duplicat al FSS, han estat obtingudes del FFP un total de cent trenta-quatre mostres inèdites amb enregistraments de goigs, amb abundant material de la província de València, principalment de la comarca de Requena-Utiel, així com exemples d'alguns pobles castellonencs.

0.2.5. Treballs discogràfics

Més enllà de les publicacions de la Fonoteca de Materials, els treballs discogràfics amb enregistraments de goigs són summament escassos. Els col·lectius i grups de recuperació i restauració de la música tradicional valenciana, així com els grups adscrits al moviment de la *riproposta*, s'han centrat, principalment, en els balls i els gèneres profans de la tradició musical valenciana;¹⁷ en canvi, l'interès prestat al repertori religiós popular en general, i als goigs en particular, ha estat més aviat anecdòtic:

Un tema que encara està molt verge en el camp de la nostra música tradicional és el de la música de caràcter religiós. Els grups restauradors del folklore es preocupen normalment per recollir i aprendre danses; també solen recollir algunes cançons de treball, de bressol, alguns romanços; però no solen reinterpretar ni els gojos ni les aurores ni els rosaris. Els grups de «riproposta», és a dir els que reelaboren el folklore, tampoc adopten peces del repertori religiós; de forma que és aquesta una parcel·la menys coneguda del nostre patrimoni (Torrent, 1990: 93).

¹⁷ Una àmplia relació dels treballs discogràfics sobre repertori tradicional valencià el trobem en Pardo i Jesús-María (2001) i en Frechina (2011), i que s'actualitza amb una periodicitat semestral mitjançant la secció de Ressenyes de la revista *Caramella. Revista de música i cultura popular*.

Els pocs treballs amb enregistraments de goigs al País Valencià han estat realitzats, principalment, per agrupacions d'àmbit local vinculades a col·lectius religiosos, com són les corals parroquials, confraries i majordomies, associacions d'auroreres i aurores, etc. Són projectes discogràfics que busquen recopilar part del repertori religiós d'un poble, on els goigs són un més dels cants que s'interpreten. En total, he pogut localitzar poc menys d'una quinzena d'exemples amb goigs, inclosos en distintes publicacions que podeu consultar en l'apartat de Discografia. Els cants que hi trobem, però, foren enregistrats en estudi, és a dir, fora de la situació habitual del cant dels goigs; per tant, tot i presentar-nos un resultat sonor molt acurat i polit, no ens deixa apreciar determinats aspectes interpretatius que solament es reproduïxen en el cant en situació.

0.3. Fonts audiovisuals

El material audiovisual amb contingut gogístic és escàs si el comparem amb la gran quantitat de mostres sonores, i es limita als exemples obtinguts durant el treball de camp propi i als vídeos que hi ha disponibles a la plataforma YouTube. Amb tot i això, he reunit un total de seixanta-cinc mostres audiovisuals. Dihuit d'elles les trobem a YouTube (YTB), els enllaços a les quals els trobareu en l'apartat de Recursos en línia; foren enregistrades en situació de cant de goigs per algun dels assistents a l'acte comunicatiu, i posteriorment penjades i compartides als canals personals de cadascun d'ells. Les quaranta-set mostres restants formen part del treball de camp propi (FJF) i se centren, principalment, en la comarca de la Ribera Baixa i als municipis de Requena i Atzeneta del Maestrat. Trenta mostres s'enregistraren en situació de cant de goigs. En dèsset ocasions no va ser possible prendre la mostra en el moment habitual de cant, motiu pel qual la tonada fou enregistrada fora de situació, durant l'entrevista realitzada a algun dels informants en la intimitat de casa seua.

0.4. Creació i assignació d'un localitzador

Per a agilitzar la citació de les distintes mostres al llarg de la tesi, i facilitar-ne la cerca i consulta en els fons originals, he assignat a cadascuna de les mostres sonores i audiovisuals un localitzador. El localitzador indica, primerament, el fons del qual prové la mostra; a continuació, i separat per un guió, s'assenyala el suport sonor en què està enregistrat –bobina

(B), cinta (C), vinil (V) o disc compacte (CD)– i, després d'un punt, se cita la numeració assignada a aquest suport dins del fons de què forma part i, si escau, la cara –A o B– en què està enregistrada la mostra. Finalment, i entre parèntesis, s'indica el número d'identificació de la mostra dins del suport concret. En les mostres procedents de materials audiovisuals s'especifica únicament en quin fons es troben i el número assignat a cada mostra dins del fons. A manera d'exemple, el localitzador FSS-B.15B(21) correspon a la mostra 21 que es troba en la cara B de la bobina número 15 del Fons Salvador Seguí.

A més, en l'annex I apareix junt amb el localitzador el minut en què s'inicia l'entonació de la mostra citada. Açò solament s'indica en aquells fons on la digitalització no ha separat en pistes distintes cadascun dels cants enregistrats, sinó que es presenten tots ells en una única pista. Així ocorre amb el material del Fons Fermín Pardo i les cintes del Fons Salvador Seguí.

Capítol 1

La dimensió física i literària dels goigs

En el seu significat com a gènere literari, els goigs han estat descrits com un «gènere poètic musical semipopular d'arrel medieval [...] que lloen les excel·lències de Nostre Senyor, de la Verge i dels sants, gairebé sempre sota una advocació concreta» (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 255), creats per autors en la majoria dels casos anònims, que podien formar part del clergat o no, i amb coneixement de les normes de composició poètiques. Han estat no pocs els investigadors que s'han endinsat en l'estudi dels goigs des d'un vessant genealògic, tractant de cercar els seus possibles antecessors a partir de l'anàlisi comparativa dels aspectes temàtic i estructurals, i amb atribucions de vegades forçades en assignar a algunes de les composicions el privilegi de ser els *primers goigs*. Més enllà d'aquestes consideracions, és summament interessant prestar atenció a la seua intenció funcional. Els goigs atenen a la necessitat –o voluntat– de pregar de manera col·lectiva i cantada al *numen*, a la divinitat, amb l'objectiu que aquest intercedisca davant les seues súpliques, bé siguen de tipus espiritual o material.

En l'actualitat, el canal per a la difusió dels textos gogístics és el full imprès. És un fet habitual que en accedir a l'interior de l'espai on es troba el cos de poder de l'advocació (Courcelles, 2008: 20) hi haja impressions amb els seus goigs, que els assistents podran llegir i entonar en el moment del cant. L'escriptura permet que tothom conega i cante la pregària divina, tant si és membre de la comunitat com nouvingut. Ara bé, aquest no ha estat sempre el mitjà per a transmetre el missatge del text, sobretot si tenim present les altes taxes d'analfabetisme que

hi havia al país fins a les últimes dècades del segle XIX (Martí, 2000a: 219). La transmissió oral era, junt amb l'ajuda de la tècnica escrita, el mecanisme indispensable en l'aprenentatge i difusió dels goigs entre els fidels. Aquesta dualitat de fonts en la difusió dels textos gogístics, en tant que oral i escrita alhora, segueix els mecanismes de l'oralitat secundària enunciats per Walter J. Ong (2002).

El full solt imprès a una sola cara, símbol i materialització del fenomen gogístic, conjuga tres manifestacions artístiques distintes que poden ser observades de manera global en un simple colp d'ull: text, imatge i, en menor mesura, notació musical. La capacitat de síntesi per a mostrar el seu missatge contrasta amb la complexitat semàntica que ha adquirit l'objecte, el full, entre els fidels, i que desenvolupa distintes funcions, bé siga lligades a l'individu o al nucli familiar i íntim, com el fet d'atorgar-li certes virtuts apotropaiques, o en un àmbit més ampli com la comunitat, on el contingut del full, però també el mateix objecte, actua de símbol d'identificació i de reafirmació col·lectiva davant elements aliens a l'individu i a la comunitat.

En aquest capítol s'explora la dimensió històrica dels goigs amb l'objectiu de fer-ne una aproximació al procés de construcció i consolidació com a gènere literari clarament definit, als distints usos que d'ell s'han fet en les diverses èpoques, les funcions que ha desenvolupat tant per a les classes populars com entre els estaments que exercien poder sobre aquestes —polítics i, sobretot, religiosos—, i a les finalitats a què responien. Igualment, s'aborda l'estudi del full imprès en tant que suport físic i material, atenent a la seua configuració d'acord amb els elements narratius i visuals que el componen. Així mateix, s'analitzen els usos a què ha estat sotmés i les funcions i finalitats que ha desenvolupat al llarg del temps, tant en l'àmbit individual com col·lectiu.

El discurs s'articula a través dels treballs que diversos investigadors han dut a terme des de disciplines acadèmiques com la historiografia, la teoria de la literatura i la documentació, però també s'endinsa en les aportacions que en les dues últimes dècades s'han realitzat entorn l'estudi del fenomen gogístic des d'altres camps de recerca, com són la filosofia i fenomenologia de la religió, antropologia de la religió, l'antropologia de la cultura o l'anàlisi del discurs. Igualment, s'incorporen alguns exemples que he anat observant i recopilant durant el treball de camp. L'aproximació a l'objecte d'estudi des d'un enfocament interdisciplinari ens permet observar i entendre d'una manera àmplia la dimensió física i

literària dels goigs i, alhora, ens esclareix qüestions de caire epistemològic per a abordar l'anàlisi i la comprensió del fenomen gogístic en tant que objecte d'estudi complex i polièdric.

1.1. Una aproximació diacrònica als goigs

L'any 431 se celebrava el Concili d'Efes, un acte ecumènic on, entre altres resolucions, s'instaurava el dogma de la maternitat divina que reconeixia a Maria com la Mare de Déu, adquirint un estatus diví i oficialitzant-ne la devoció i culte (Asensio, 2008: 150). Subsegüentment, els cristians honoraran la seua memòria amb la creació d'himnes, antífones i responsoris marians per als oficis, així com cants destinats a les processons. El culte a la Verge Maria es veurà summament potenciat amb l'adopció per part de l'ordre de Cluny d'un ofici marià diari (Ballester, 1989:367-368). Des del segle XI endavant, la devoció mariana començarà a expandir-se amb força per l'Occident cristià gràcies, en part, als sermons de grans oradors com Bernat de Claravall,¹⁸ qui anunciava a les seues proclames que la Verge intercedia com a missatgera entre els homes i Déu (Gomis, 2002*b*: 57). La creixent devoció mariana es va veure reflectida també en la producció literària. Els poetes prenen a la Verge com a font d'inspiració i destinatària de les seues lletres. Es compongueren himnes i càntics de caràcter devocional per a les noves festivitats; alguns d'ells, com els *miracula*, escrits ja al segle XII en llengües romanç, narraven els prodigis atribuïts a Maria (Ballester, 1989: 369).

No obstant això, si hem de buscar un dels primers antecessors dels goigs, sobretot per la temàtica que tracta, aquest serà el *Gaude, Virgo Mater Christi*, un himne en llatí on es lloen els set goigs terrenals de la Verge Maria: l'Anunciació de l'àngel a Maria, el Naixement de Crist, l'Adoració dels Reis Mags i els pastors, la Resurrecció de Crist, l'Ascensió del Senyor al Cel, la Vinguda de l'Esperit Sant i l'Assumpció de Maria.¹⁹ El manuscrit més antic del *Gaude* data del segle XII, constituint-se en un dels primers i més importants documents destinats a la devoció dels goigs marians (Courcelles, 2008: 48). El text de l'himne s'estructura en set cobles, cadascuna de les quals fa esment a un dels set goigs terrenals marians. Cada estrofa

¹⁸ Bernat de Claravall (1090-1153) fou un monjo francès de l'orde del Cister i abat de l'abadia de Claravall. Fou una figura clau en l'expansió de la seua orde per tota Europa, jugant un paper molt important en la Segona Croada en ser ell qui redactà la Regla del Temple.

¹⁹ Amb posterioritat es lloaran els set goigs celestials que, segons conta la tradició, foren revelats per la Verge a sant Tomàs, arquebisbe de Canterbury, i es basarien en la seqüència *Gaude, flore Virginali*. Al segle XIII, i d'una manera més intensa a partir del segle XIV, creixerà la devoció entorn dels goigs dolorosos marians (Utrilla, 1993: 14-16).

comença amb el terme *Gaude*, que dona nom a l'himne, i traduït com «alegra't» representa la salutació de l'àngel gojós a una jove Maria, a qui anuncia la seua virginal maternitat (Courcelles, 2008: 45). La distribució del text en set estrofes, els set goigs marians, marcarà una de les característiques més recognoscibles dels futurs goigs, tot i que amb el temps el seu nombre augmentarà amb major o menor mesura.

Entre els anys 1209 i 1244 esdevé la Croada Albigesa, el que provocà una important diàspora de clergues i intel·lectuals dels territoris de la Provença, entre ells nombrosos trobadors, cap a zones veïnes com els regnes d'Aragó, Castella o el nord d'Itàlia, on trobaren protecció (Hoppin, 1991: 288; Gomis, 2002b: 57). L'impacte moral de la croada suposà per als trobadors la cerca de noves fonts d'inspiració amb què adaptar la temàtica dels cants. Un dels recursos emprats fou l'ús d'un concepte que ja practicaven amb anterioritat, el *fin'amor*, però ara orientant-lo cap a la delectació religiosa entorn la Verge Maria (Hoppin, 1991: 319). Sorgiran així els *gautz*, o *gaugs*, un tipus de cançó lírica trobadoresca escrita en llengua provençal –occità– i composta, principalment, seguint l'estructura estròfica de les cançons de dansa –la *dansa* i la *ballada* trobadoresques– on es lloen els goigs terrenals de la Mare de Déu. La paraula angèlica, la salutació de l'àngel a Maria amb la interpel·lació *gaude*, s'adapta a la llengua i al llenguatge dels trobadors. El trobador, qui es veu representant a l'enamorat del poema, mostra el seu respecte i total fidelitat cap a la seua amada, ara la Verge Maria (Gomis, 2013: 215).

Donat el prestigi poètic dels trobadors, els *gautz* serviren com a model per a altres composicions poètiques en llengües romàniques, com eren el català, el castellà, el galaicoportugués o el toscà, destinades a lloar els goigs marians (Gomis, 2013: 215). D'entre els diversos autors que es veieren sota la influència trobadoresca, hi ha grans noms com el de Ramon Llull, amb el seu *Plant de Nostra Dona Santa Maria* (Courcelles, 2008: 68); o Alfons X de Castella, *el Savi*, sota la cort del qual es crearen i compilaren les *Cantigas de Santa Maria*, un conjunt de quatre-centes vint-i-set composicions escrites en llengua galaicoportuguesa i destinades a honorar la Verge. Les *Cantigas* usen la forma estròfica del *virelai* francès, i semblen estar inspirades en els *Miracles de Notre Dame*, del monjo *trouvère* Gautier de Coinci (Cattini, 1987: 143). És a les quatre últimes cantigues on es veu la influència dels *gaude* llatins, donat que l'argument de cadascuna gira entorn d'un dels set goigs terrenals marians:

l'Adoració dels Reis Mags –cantiga núm. 424–,²⁰ la Resurrecció de Crist –cantiga núm. 425–,²¹ l'Ascensió del Senyor al Cel –cantiga núm. 426–²² i la Vinguda de l'Esperit Sant –cantiga núm. 427.²³ Ja al segle XIV, Íñigo López de Mendoza, marquès de Santillana, i Juan Ruiz, conegut com l'Arxipreste d'Hita, glossaran sobre la vida de la Verge Maria (Riquer, Comas i Moles, 1993b: 260).

Tot i els diversos exemples d'escrius d'autors castellans que lloen els miracles i goigs de la Verge, serà en l'àmbit de la composició en llengua catalana on la temàtica dels goigs marians es treballarà a bastament, donant com a resultat, després d'un procés de construcció i consolidació progressiva, el gènere poeticomusical dels goigs tal seria dos segles després. Lluny encara de considerar-les com a goigs en la dimensió literària del terme, a partir del segle XIV ens trobem amb diverses composicions les quals empen el català per a narrar els goigs marians.²⁴ El 1305 el rei Jaume II de Mallorca va escriure en aquesta llengua la que es considera com la primera dansa amb forma clàssica i de contingut religiós, *Mayre de Déu e fylha* (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 258):

Mayre de Déu e fylha,
 Verge humil e bela,
 vostre nau vos apel·la,
 que l'aydetz, quar perylha.²⁵

Un testimoni exquisit de pregària col·lectiva a la divinitat ens l'aporta Ramon Muntaner en la seua *Crònica, o descripció dels fets e hazanyes del inçlyt rey Don Jaume Primer*, escrita entre 1325 i 1328:

E con venc un divendres a hora de vespres, vint-e-tres dies abans de la festa de sant Pere de juny, nós nos aplegam tuit ab nostres armes davant la porta ferrissa del castell. E en la torre maestra jo fiu muntar deu hòmens e un mariner, per nom Bernat de Ventaiola, qui era de Llobregat; e cridà lo llaus del benaurat sant Pere de Roma, e tuit resposeren-li ab les llàgrimes

²⁰ *Esta segunda é de como os Tres Reis Magos veeron a Beleen a orar a Nostro Sennor Jesu-Cristo e lle ofereron sus does*, (Alfonso X el Sabio, 1989: 353-355).

²¹ *Esta terceira é como Nostro Sennor resurgiu e como se mostrou a os Apostoles e a as Tres Marias*, (Alfonso X el Sabio, 1989: 355-358).

²² *Esta quarta é como Nostro Sennor subiu aos çéos ante séus dicipolos*, (Alfonso X el Sabio, 1989: 358-360).

²³ *Esta quinta é como Nostro Sennor enviou o seu Santi Sp[iritu] los seus dicipolos*, (Alfonso X el Sabio, 1989: 360-362).

²⁴ Els poetes catalans continuaren emprant la llengua provençal fins a finals del segle XIV donat el prestigi que posseïa, tot i trobar-se en plena decadència. En conseqüència, no està clar el moment en què els *gautz* passaren a escriure's en català (Gomis, 2013: 216).

²⁵ Courcelles, 2008: 189.

en los ulls. E con hac dit lo llaus, així con la senyera de sent Pere se llevà, un núul se mès sobre nós, e va'ns cobrir tots d'aigua així con estàvem agenollats, e durà aitant com la “Salve Regina” durà a cantar. E con açò fo fet, lo ceel tornà així clar con d'abans era [...].²⁶

El fragment ens narra com en la vigília de contraatacar Gal·lípoli les tropes catalanes cantaren –entenem que cantaren tot i que l'original diu *cridaren*– uns «llaus» (llaors) a sant Pere per a pregar-li protecció i èxit en la batalla. El mariner Bernat de Ventaiola inicia l'entonació d'un cant de lloança a sant Pere, que és contestat per la resta d'assistents segons el mecanisme habitual d'interlocució cantada dels cants responsorials. Diversos estudiosos han tractat de veure en aquest fragment el primer testimoni del cant dels goigs –en el sentit de gènere poeticomusical definit– a una advocació distinta de la Verge Maria (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 258; Blasco, 1974: 5). Basant-nos únicament en el testimoni de Muntaner, però, sembla molt arriscat parlar ja de goigs en el sentit estricte del terme; tot i que el cant dels goigs es caracteritza pel seu caràcter responsorial, aquest tipus d'interlocució cantada era, i és, molt freqüent en el repertori litúrgic i paralitúrgic. A més, i com ens assenyala Gomis, el mot «llaus», que apareix en la *Crònica* de Muntaner, ha estat emprat en altres tipus de composicions destinades a lloar a la Verge Maria, i podien estar escrites en formes estròfiques diferents de la *dansa* i la *ballada* (Gomis, 2013: 217).

La terminologia, de vegades esquivada, ens ajuda més bé poc per a tractar de determinar què són goigs en aquesta etapa de construcció del gènere; *llaors*, *llaurs*, *lloances* i, sobretot, *cobles* són alguns dels mots, junt amb *goigs*, que encapçalen els títols de moltes composicions destinades a pregar a una advocació des de la col·lectivitat. El criteri d'aquest període per a utilitzar un mot o l'altre en els escrits sembla no estar del tot clar. Gomis ens indica que es tracten d'himnes per a lloar la divinitat, i que podien utilitzar la forma estròfica de la *dansa*, o bé una de diferent (Gomis, 2013: 217). Per la seua banda, Courcelles s'endinsa en l'estudi de les denominacions i ens aporta alguns resultats de gran interès (Courcelles, 2008: 57-64); tanmateix, se centra en un període posterior. L'autora ens indica que entre els segles XV i XVI la denominació més habitual per a referir-se als poemes en llengua catalana que honren a la Verge i els sants era amb el mot *cobles*, i rarament s'empra *goigs*, tot i que molts d'ells ja feien servir l'estructura mètrica i estròfica clàssica dels goigs.²⁷ En la primera meitat del segle

²⁶ *Crònica, o descripció dels fets e hazanyes del inçlyt rey Don Jaume primer*, de Ramon Muntaner (cap. 120, f. 179), citat en Riquer, Comas i Molas (1993b: 256).

²⁷ Com veurem, a finals del segle XV i principis del XVI s'estandarditza la forma estròfica amb què compondre els goigs, convertint-los en un gènere clarament definit (Riquer, Comas i Molas: 1993b: 260)

XVII ambdós mots s'utilitzen indistintament, podent trobar-nos escrits diferents dedicats a una mateixa advocació titulats d'una manera i altra; a partir de la segona meitat de segle la tendència s'invertirà en favor de la denominació *goigs*. Una tendència que es veurà reforçada al segle XVIII, on pràcticament totes les composicions eren titulades *goigs*, i ben poques empren ja el mot *cobles* en l'encapçalament (Courcelles, 2008: 60).

Amb tot, sembla una tasca quasi fictícia tractar d'atribuir a una composició la qualitat de ser els primers goigs, ja que, com veiem, estem davant un llarg procés de construcció del gènere on els distints elements temàtics, estructurals, nominatius o, fins i tot, performatius, no estan clarament definits. Ara bé, la literatura especialitzada ens mostra un constant afany en la identificació d'aquest document *primigeni*.

En l'àmbit valencià, la primera composició destinada a lloar els goigs terrenals de la Verge Maria de la qual tenim constància és la titulada *Segueixen-se los goigs de la Verge Maria beneyta, Mare de Déu sacratíssima, e són los terrenals*, que data de finals del segle XIV (Blasco, 1974: 6-7).²⁸ També de finals del segle XIV és la *Ballada dels goytxs de nostra dona en vulgar cathallan, a ball redon*, el primer document amb música i text en llengua catalana dedicat als goigs de la Verge que s'ha conservat.²⁹ Es tracta d'una de les peces que apareix al *Llibre Vermell* de Montserrat, un còdex de miscel·lània religiosa copiat a finals del segle XIV –probablement entre 1396 i 1399–, i que sortosament es va salvar de l'incendi que l'abadia de Montserrat va sofrir el 1811 a mans de les tropes napoleòniques (Gómez i Muntané, 2004 [2000]: 18).³⁰ De nou, la *Ballada dels goytxs* ha estat considerada per molts estudiosos com el precedent i punt de partida de la tradició gogística a l'antiga Corona d'Aragó, malgrat les notables distàncies d'estrofisme.

La composició en català de textos dedicats als goigs terrenals de la Verge Maria no deixà pas arraconats els *gaudia* llatins, més bé al contrari. De fet, al Sínode diocesà celebrat a València

²⁸ De fet, Blasco considera aquesta composició com «els primers goigs valencians dels quals tenim notícia certa» (Blasco, 1974: 6).

²⁹ La *Ballada dels goytxs de nostra dona en vulgar cathallan, a ball redon* del *Llibre Vermell* de Montserrat és, però, la segona composició escrita en català i que conserva la notació de què tenim constància. Anterior a aquesta és *Quant ay lo mon consirat*, un cant de temàtica sacra copiat a finals del segle XIII o principis del XIV que es troba en una miscel·lània de caràcter religiós (Madrid. BN, Ms 105 fols. 123v-124r) (Gómez i Muntané, 2001: 269).

³⁰ Les peces que apareixen al *Llibre Vermell* estan escrites en llatí, català o occità, i compostes per al cant a una, dues o tres veus. Segons la seua ordenació en el manuscrit, aquestes peces són: *O virgo splendens* (fol. 21v-22r), *Stella splendens* (fol. 22r-22v-23r), *Laudemus virginem* (fol. 23r), *Splendens ceptigera* (fol. 23r), *Ballada dels goytxs* (fol. 23v-24r), *Cuncti simus* (fol. 24r), *Polorum regina* (fol. 24v), *Mariam matrem* (fol. 25r), *Imperayritx / Verges* (fo. 25v-26r) i *Ad mortem festinamus* (fol. 26v-27r). Per a una aproximació a l'anàlisi i la transcripció del cançoner del *Llibre Vermell*, podem consultar els treballs de Gómez i Muntané (2004 [2000]; 2001), així com la bibliografia que ambdós treballs ens aporten.

el 1432, el bisbe Alfons de Borja –futur papa Calixte III– ordenà que cada dissabte es cantaren al cor de totes les esglésies i catedral de la diòcesi valentina els *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis* (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 257):³¹

[...] nós, Alfons, per la gràcia de Deu bisbe de València [...] ordenem a perpetuïtat i manen que, d'ara en avant, els qui regisquen el cor de la nostra seu i els rectors de les parròquies, tantes vegades com es cante en llurs iglésies la missa de Santa Maria, en elevar el sacratíssim cos de Nostre Senyor Jesucrist en dita missa, només acaben de dir el *Sanctus*, immediatament canten i facen cantar els set goigs de la mateixa gloriosa Verge.³²

Fins ací, però, no tenim certesa de la coincidència estructural amb els goigs com a gènere literari posterior. L'últim terç del segle XV suposarà un punt d'inflexió en l'esdevenir dels goigs com a gènere ja clarament definit i identificable. Del 1464 són *Los set goigs de la Verge Maria*, atribuïts al notari de la ciutat de València Joan Campos, qui els va escriure en la coberta d'un notal, i que han estat considerats com uns dels primers goigs valencians (Gomis, 2018: 132). Poc després, al darrer quart del segle XV, es compondrien els *Goigs de Nostra Senyora del Roser molt devots* segons planteja Courcelles (2008: 214), la lletra dels quals és àmpliament coneguda i difosa arreu dels territoris de parla catalana, i que segueix gaudint de plena vigència encara en l'actualitat. Tot i que el text d'aquests goigs ha estat atribuït per la tradició valenciana a sant Vicent Ferrer (1350-1419), investigacions recents apunten a una més que probable autoria de Bernat Fenollar, capellà de la catedral de València (Courcelles, 2008: 214; 2017: 275).³³ L'11 de febrer del 1474 se celebrava a València un certamen poètic en «lahors de la Verge Maria», les composicions del qual foren publicades el mateix any amb el títol de *Les trobes en labors de la Verge Maria*, la primera obra literària impresa a la Península Ibèrica de la qual tenim constància (Gomis, 2013: 219).³⁴

A finals del segle XV, i durant els primers anys del segle XVI, es consolida la dansa com a l'estructura estròfica amb què cantar, primerament, els goigs terrenals de la Verge i, amb

³¹ Una còpia dels *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis*, atribuït a l'arquebisbe de Canterbury, el trobem en un cantoral del segle XV procedent del convent de les Clarisses de València, i conservat a la Biblioteca de Catalunya [M1327 fols. CLXXI-CLXXIIIv] (Gómez i Muntané, 2004 [2000]: 43); una còpia en català de finals del segle XV, o principis del XVI, es conserva al Trinity College de Cambridge [Ms. R14-17] (Courcelles, 2008: 51).

³² Fragment citat en Gomis (2013: 220).

³³ Altres investigadors, com Valeri Serra (1917: 85) atribuïren l'autoria del text al germà del sant, fra Bonifaci Ferrer.

³⁴ Amb anterioritat a *Les trobes en labors de la Verge Maria* es publicaren altres incunables, el més antic dels quals és el *Sinodal de Aguilafuente*, publicat a Segòvia el 1472 (Reyes, 2005) i de caràcter legislatiu eclesiàstic. Tot i això, aquests impresos anteriors a *Les trobes* no han estat considerades obres del gènere literari donat el seu caràcter, contingut i estil de redacció.

posterioritat, les gràcies i excel·lències tant de la Verge com els sants i demés advocacions; per tant, amb l'estandardització de la seua forma estròfica quedarà clarament definit el gènere gogístic (Riquer, Comas i Molas 1993b: 260). El 1501 es publiquen *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se cantan en la Encarnació*, l'autor dels quals seria Pere Vilaspinoso (Gomis, 2013: 220-221). Empren l'estructura estròfica de la dansa. Del 1512 són *Les set paraules que Jesús dix en la creu*, del notari Miquel Ortigues, que ens narren aquest moment de Jesucrist fent servir l'estrofisme de la dansa, el que suposarà que aquesta ja no serà usada exclusivament en les poesies de temàtica mariana (Gomis, 2013: 222-223); tanmateix, no es tracta d'uns goigs. I del mateix autor són *Los goigs dels gloriosos sants metges Cosme i Damià*, el primer escrit de temàtica no mariana, dedicat a uns sants i compost amb l'estructura de la dansa que empra al seu títol el mot *goigs* (Riquer, Comas i Molas 1993b: 264; Gomis, 2013: 223), iniciant-se així una llarga tradició que arriba fins als nostres dies.

1.2. El cos d'escriptura: el full imprès

D'entre els diversos components que intervenen en el fenomen gogístic, el full imprès és el que ha despertat major interès tant entre la majoria d'estudiosos que s'han aproximat a l'estudi del gènere com entre els distints actors que participen dels goigs. El fet de tractar-se d'un objecte físic i palpable –que els fidels poden tocar, mirar o guardar– ha estat la causa perquè el full esdevinga símbol, i sinècdoque, d'un fenomen més ampli i complex. Així doncs, es produeix una materialització de la idea i de la vivència que gira entorn del fenomen gogístic, ja que són els mateixos actors socials els que identifiquen tot un ritua amb l'objecte: el paper imprès (Ayats, 2010a: 75). Igualment, el full dels goigs s'ha convertit en un apreciat objecte de col·leccionisme, ja no sols pel seu valor religiós, sinó també per la bellesa estètica i artística que atresora. En aquest sentit, són diversos els encontres que s'organitzen des d'associacions destinades a l'estudi i difusió d'aquest tipus de document,³⁵ amb conferències, exposicions o fires on vendre i intercanviar exemplars. Fins i tot, en els darrers anys han sorgit algunes plataformes virtuals dedicades a la difusió dels fulls de goigs,³⁶ tot i que segueixen les mateixes lògiques acumulatives que les associacions més ortodoxes.

³⁵ L'Associació *Amics dels Goigs*, *Gogistes Solsonins*, *Associació de Gogistes Tarragonins*, *Gogistes Penedesens* són alguns dels col·lectius destinats a la difusió dels fulls de goigs.

³⁶ Algunes de les webs més actives en la compilació i difusió dels fulls de goigs són <http://gogistesvalencians.blogspot.com/>; <http://assocamicsdelsgoigs.blogspot.com/>; <http://bibliogoigs.blogspot.com/>; <https://algunsgoigs.blogspot.com/>; <https://www.facebook.com/AmicsdelsgoigsBarcelona>; <https://www.facebook.com/ot.muntades>.

Tot i no ser l'única, no podem oblidar que la funció originària del full era servir de suport al text i als elements iconogràfics que al·ludeixen a la divinitat. Per tant, cal detenir-nos i esmentar les seues principals característiques amb l'objectiu d'esbrinar, primerament, la seua alta vàlua com a document gràfic i, alhora, detectar quines han estat les distintes funcions que ha desenvolupat el full i amb quina finalitat. Solament així podrem entendre d'una manera més àmplia l'intens significat que aquest objecte desperta entre els fidels.

La configuració del full dels goigs, tant pel que fa a la distribució i morfologia dels elements que en ell apareixen com a la fesomia del mateix suport, ha variat sensiblement al llarg dels segles, tot i que manté una aparença general que és fàcilment identificable i que ha estat, i està, ben arrelada en l'imaginari col·lectiu. Generalment, el suport dels goigs se'ns presenta en un format *in folio* (22 x 32 cm.) a la manera de fulls solts; no obstant això, podem trobar-nos exemplars estampats en suports com la quarteta (16 x 22 cm.),³⁷ els fulls dobles, els opuscles³⁸ o formats de gran mida,³⁹ tot i que no eren el més habitual.

La distribució en el full dels elements gravats no atén a circumstàncies arbitràries, sinó que segueix una ordenació altament simbòlica on es tracta de representar en l'espai clos del cos d'escriptura l'altar on es troba el cos de poder (Courcelles, 2008: 253-255). El full dels goigs es caracteritza per la seua particular decoració que li atorga els distintes elements que en ell figuren, els quals poden ajudar en la datació de la impressió. Més enllà de la recerca que suposaria fer una profunda anàlisi dels trets morfològics d'aquests elements –doncs, no és el propòsit de la tesi–, cal esmentar algunes de les seues peculiaritats per a entendre millor la funció que desenvolupen al full, així com el valor simbòlic que els és atribuït.⁴⁰

El títol o capçalera se situa en la part superior del full, i en ell el mot *goigs* –o una altra denominació, com *cobles* o *llaors*– apareix escrit en majúscules amb la intenció que siga

³⁷ Martí assenyala que aquest format s'utilitzaria de manera esporàdica durant el segle XVI (Martí, 2000a: 218). Al llarg del segle XX, i en l'actual segle XXI, s'ha recuperat la impressió dels goigs en quartetes amb l'objectiu de repartir-les entre els fidels a la manera d'estampetes de la Verge i els sants, tot i que també s'adquireixen com a objecte de record o *souvenir*. Més endavant reprendré aquest tema.

³⁸ Joan Carles Gomis assenyala que la utilització d'opuscles de deu o dotze fulls va contribuir fins als primers anys del segle XVIII en la difusió de la poesia religiosa, oferint a un preu assequible adaptacions de les grans hagiografies en un llenguatge més pla i senzill, els quals, a més, incorporaven la imatge de l'advocació destinatària del text (Gomis, 2013: 224).

³⁹ Un dels exemples en gran format són els *Gozos de las virtudes y milagros del seráfico y gran patriarca san Bruno, fundador de la sagrada orden de la Cartuja* (1702), que es conserva a la Biblioteca de Catalunya [E-Bbc, M 581], i presenten unes mides semblants a un A3 (Ballús i Ezquerro, 2013: 86).

⁴⁰ Bisbal, Miret i Moncunill (1998) ens aporten una breu descripció dels elements que constitueixen el full dels goigs, així com el tractament documental que cal seguir en aquest tipus de documents durant el procés de descripció bibliogràfica i arxivística.

clarament identificable per lectors poc acostumats a la lectura (Courcelles, 2008: 241).⁴¹ Amb certa freqüència, el nom de l'advocació a qui va destinat el text gogístic apareixia amb caràcters més menuts, o bé emprava lletres minúscules, deixant a la imatge gravada la tasca de ser l'element clau per a la identificació del destinatari de la pregària (Courcelles, 2008: 270-271). A més, el títol ens pot aportar informació no solament de la divinitat lloada, també del seu cos de poder present en el món físic i localitzat en un espai determinat, al qual els fidels es desplacen per a pregar i retre-li culte amb devoció. Així, s'observa com des del segle XVI (Martí, 2000a, 192), i ja de manera habitual a partir de la segona meitat del segle XVII (Courcelles, 2008: 272), als títols dels goigs apareixen referències de tipus localista que ens indiquen molt explícitament la ubicació on es troba el cos de poder a qui va dirigida la lletra.

La imatge de l'advocació, situada sota el títol, esdevé l'element central del full tant per la seua disposició privilegiada en l'imprés com per la càrrega simbòlica que atresora en tant que representació gràfica de la divinitat. Entorn la imatge s'articulen els altres elements, i és summament estrany que en un full no aparega el gravat figuratiu de la divinitat, tot i que en podem trobar algun exemple aïllat.⁴² La seua construcció iconogràfica s'estructura al voltant de distints trets temàtics, representant l'advocació junt amb aquells atributs i elements amb què és identificada pels fidels; en altres ocasions, tot i que menys freqüents, la imatge adquireix una representació narrativa, i en ella es mostra algun moment específic de la vida de la divinitat (Martí, 2000a: 218; Gomis, 2018: 149). Així, la imatge adquiria una funció didàctica,⁴³ ja que permetia als fidels identificar l'advocació a qui anava dirigida la pregària, quelcom altament significatiu si tenim present les altes taxes d'analfabetisme en què estava ensorrada la societat fins a finals del segle XIX (Martí, 2000a: 219). No obstant això, i donada la limitació informativa que podia aportar la imatge, aquesta estava supeditada al text, i servia per a reforçar el que en ell es narrava (Courcelles, 2008: 277).

A ambdós costats de la imatge hi ha l'ornament, dues composicions decoratives que acostumen a ser gerrons de flors o elements geomètrics. Als goigs de mitjans del segle XIX i, sobretot, als dels segles XX i XXI es tendeix cap a la desaparició de l'ornament (Montalbán, 2014: 11), o la substitució d'aquest pel títol, el qual pot arribar a envoltar la imatge donada la

⁴¹ La utilització de les majúscules ajuda a identificar amb més facilitat els caràcters textuais entre aquelles persones poc familiaritzades amb la lectura que no pas l'escriptura amb lletres en minúscula.

⁴² Martí indica com alguns dels exemplars més antics poden no incloure la imatge de l'advocació (p. 218). Tanmateix, durant el treball de camp realitzat he pogut observar com, en ocasions, es fa ús de fulls més moderns on solament apareix el text, sense cap altre ornament, tot i que es tracta de casos molt puntuals.

⁴³ Seguiria, per tant, els dictàmens del Concili de Trento, els quals atorgaven a les imatges funcions didàctiques (Gomis, 2018: 149).

llargària d'alguns casos. També trobem l'orla, que circumda tots els elements impresos al full i, com si es tractara d'un marc, els presenta dins l'espai clos del cos d'escriptura, un espai clarament delimitat i definit. L'estil compositiu de l'orla ha sofert distints canvis des dels goigs del segle XVI fins als nostres dies, i ens podem trobar des d'orles representades per una simple ratlla a altres més elaborades, creades a partir de motius vegetals, tipogràfics, geomètrics o al·legòrics (Bisbal, Miret i Moncunill, 1998: 73).

Junt amb la imatge, l'altre element indispensable al full dels goigs és el text, la «paraula de l'àngel» segons exposa Courcelles (2008: 254). La importància del text dels goigs sobre els altres elements se'ns manifesta per la dimensió que ocupa al full, fins i tot major que la reservada a la imatge (Martí, 2000a: 192).⁴⁴ El text es disposa en dues o tres columnes, d'acord amb el nombre de cobles i l'espai disponible, i separades les unes de les altres per franges verticals anomenades corondells. Igual que amb l'orla, el corondell pot presentar distints tipus d'elaboració, amb temàtiques semblants a aquesta o no; així, a més de tenir una funció decorativa, el corondell ajuda a diferenciar i seccionar les parts del text. A partir de la segona meitat del segle XX, però, es tendeix a la supressió del corondell als fulls de goigs.

Si continuem recorrent el full amb la mirada, just després del text, a la part inferior, hi trobarem el verset i la col·lecta, tots dos en llatí. El verset estableix un tipus d'interlocució responsorial, iniciada per l'oficiant (V./) i contestada per la resta de fidels (R./). En la col·lecta l'oficiant invita a la pregària col·lectiva de tots els assistents amb la fórmula inicial *Oremus*, la qual «té com a objectiu aplegar les súpliques i donar-los una expressió pública i eclesial, donar-los unanimitat» (Courcelles, 2008: 322). La notació musical amb què suposadament es cantava el text gogístic apareix –quan és el cas– després de les oracions llatines; tanmateix, aquesta notació acostuma a incloure's de manera més regular cap a finals del segle XIX i principis del XX (Bisbal, Miret i Moncunill, 1998: 73), tot i que n'hi ha algun molt rar exemple documentat del segle XVIII (Ballús i Ezquerro, 2013).

Altres elements que podem trobar en la part inferior del full són les indulgències, el nom de l'autor o alguna referència al procés d'impressió. Les indulgències apareixeran amb més freqüència a finals del segle XVII i, sobretot, a partir del segle XVIII, i en elles se'ns indiquen els «dies de perdó» que el fidel obtindrà per cantar els goigs (Courcelles, 2008: 352).

⁴⁴ Martí ens assenyala que la imatge del full té la comesa d'il·lustrar el text; a més, indica que la seua mida és relativament menuda si la comparem amb altres impressions de tipus devocional, com els *cantiques* francesos (Martí, 2000a: 192, 218).

Generalment, l'autoria dels textos gogístics ha estat anònima, d'acord amb un acte simbòlic on l'escriptor entrega a la comunitat la lletra dels goigs per a ser emprada com a pregària col·lectiva. Són ben pocs els goigs anteriors al segle XX dels quals coneguem l'autor del text (Courcelles, 2008: 227-231); serà cap a les darreries del segle XIX i principis del segle XX quan apareixeran les primeres indicacions sobre l'autor del text, però també del compositor de la tonada i, fins i tot, del gravador de les imatges (Martí, 2000a: 193). Després de l'oració, i pròxim a les indulgències, és freqüent trobar-nos, sobretot als goigs impresos a partir del segle XVII, la cita *ab llicència o ab llicència del Ordinari*, que ens indica que el text ha estat sotmés al control i censura de l'Església per garantir-ne la seua ortodòxia (Courcelles, 2008: 244).⁴⁵ Igualment, poden aparèixer mencions al lloc d'impressió, el nom de l'impressor o la data en què fou imprès el full, tot i que no serà fins a ben entrar el segle XVIII quan aquestes dades s'indicaran amb regularitat.

Les referències entorn del procés d'impressió són summament importants no solament pel seu valor documental i arxivístic, també perquè ens ajuden a reconstruir i entendre millor l'avanç i evolució d'aquesta indústria i el seu impacte en el teixit social durant les successives èpoques.⁴⁶ De fet, bona part de la popularitat dels goigs ha estat marcada per l'impuls de la impremta que, des del segle XVI, va permetre acostar els textos gogístics a sectors cada vegada més amplis de la societat (Blasco, 1990: 51 i ss.; Gomis, 2013: 224). Tanmateix, els fulls de goigs estaven sotmesos a uns processos d'elaboració i difusió distints dels impresos d'altres gèneres de caire popular, i que han estat descrits per Martí (2000a: 219-220). Com assenyala Martí, la impressió dels fulls de goigs es realitzava per encàrrec de clergues o confraries religioses, no sent habitual que es produïren per iniciativa del mateix impressor. A més, els impresos s'adquirien, principalment, en les dependències religioses, a diferència del que ocorria amb l'anomenada literatura de cordell, que es comprava a les impremtes, tendes o venedors ambulants; fins i tot la data per a adquirir-los tenia un caire altament significatiu, ja que era freqüent que la seua venda es limitara únicament al dia de l'onomàstica de la divinitat lloada. Martí també esmenta que el preu dels fulls era bastant econòmic, i seguia una lògica distinta de les regles de transacció a què estan sotmesos altres productes. S'establí un

⁴⁵ Per a una anàlisi de la relació entre els impressors dels goigs i el poder eclesiàstic podem consultar el treball de Courcelles (2008: 241-247).

⁴⁶ Com ja ha estat comentat, alguns dels treballs més importants que s'han endinsat en l'estudi de la impremta valenciana, tant en textos de gran format com en l'anomenada literatura de cordell, són: Ribelles (1978 [1920]), Blasco (1990), Cañada (1990; 2014) Blas (1997, 2005), Espinós (2006) o Gomis Coloma (2015).

preu molt baix, de manera que es buscava que el comprador aportara una quantitat major de diners a mode d'almoïna.⁴⁷

Per a poder vendre els fulls a eixos preus els impressors es veien obligats a abaratir els processos d'impressió. Una pràctica bastant comuna era la reutilització de les fustes gastades dels gravats, les quals no es renovaven amb summa freqüència (Courcelles, 2008: 241). També era freqüent l'ús de matrius amb imatges de verges i sants per a més d'un goig i que, de vegades, podien no haver estat dissenyades i creades expressament per a ser inserides en fulls gogístics (Courcelles, 2008: 248-252).

El full dels goigs adquireix un component simbòlic que va més enllà de ser el suport de la pregària escrita. En tant que dipositari de la imatge de l'advocació i de la paraula angèlica, el full esdevé la «corporificació d'escriptura de la paraula divina» (Courcelles, 2008: 254) i, per tant, és tractat amb respecte i veneració, com si fos un objecte sagrat.⁴⁸ En aquest sentit, és considerat signe de representació en l'espai físic i material de l'ésser diví, junt amb el cos de poder, però amb una diferència afegida. El cos de poder, tant si és una relíquia *real* com una relíquia *representació* (Courcelles, 2008: 275), se situa en un lloc específic, reservat al seu culte i que manté una aparent distància amb els fidels; en canvi, el full imprès, el cos d'escriptura de la divinitat, és més proper, palpable i manipulable, es pot posseir i traslladar-lo arreu. De fet, aquesta qualitat ha estat un dels principals atributs que els fidels han atorgat al full dels goigs, i que ha permès assignar-li un significat d'objecte sagrat i de culte. Tenim constància, fins i tot, de casos on el full imprès ha esdevingut cos de poder, substituint a les imatges o les relíquies de les divinitats lloades, dins d'una lògica de *contaminació* successiva de la representació de la representació.

⁴⁷ Per a conèixer a fons el paper dels goigs en l'economia parroquial cal consultar el treball de Dominique de Courcelles (2008: 327-357).

⁴⁸ Martí ens indica com el fet de contenir la paraula divina atorgada al full dels goigs una gran càrrega simbòlica. Fins al punt que quan un full es feia malbé pel seu ús continuat, no se'n desfeien com si fos un mer rebuig, sinó que es cremava reverentment o se seguia guardant (Martí, 2000a: 219).



Il·lustració 1. Altar del Cristo del Amparo (Requena) en l'ermita homònima, amb el full dels seus goigs emmarcat i situat en la part inferior dreta (elaboració pròpia).

La mateixa fesomia del full, amb la impressió a una cara, permet visualitzar de manera global tot el contingut, encara que de vegades hagués estat més aconsellable emprar altres formats donada l'extensió del text d'alguns goigs. Tanmateix, la seua explicació sembla estar en el fet que els fulls, d'acord amb allò expressat anteriorment, esdevenien representació material de la divinitat i, per tant, objecte de culte i veneració que els fidels podien guardar a casa a manera d'estampes devocionals d'ús domèstic (Gomis, 2013: 224), conferint-li poders sobrenaturals com a mecanisme de defensa davant les adversitats. Hi ha documentada la pràctica de penjar els goigs de les parets, el que permetia contemplar tot el seu contingut gràcies a l'estampació en una única cara (Martí, 2000a: 219). O la seua fixació en pales de fusta, que facilitaven el transport alhora que propiciaven una millor visió col·lectiva, sobretot en aquells actes on els goigs es cantaven fora dels murs de l'església o ermita (Ayats, 2010a: 84).



Il·lustració 2. Grup de cantores i cantors entonen els goigs a la Virgen del Remedio en l'ermita del Remedio d'Utiel (elaboració pròpia).

En les darreres dècades, el full dels goigs ha experimentat un procés de resignificació que amplia de manera notòria la seua capacitat semàntica, adaptant-se a les noves maneres de viure i sentir la religiositat. Com ja he comentat al principi de l'apartat, l'imprés esdevé un objecte apreciat i de gran valor entre els col·leccionistes. Açò suposa que bona part de les impressions que es realitzen en l'actualitat estan destinades a aquest fi. De manera paral·lela, estan apareixent nous formats d'impressió que difereixen dels models tradicionals, ja no sols per les seues mides, sinó també per la distribució dels elements que el componen. És freqüent trobar-nos goigs impresos en color, o altres on el gravat de la imatge ha estat substituït per una fotografia de l'advocació lloada. Alguns, seguint la disposició habitual de les estampes, presenten en una cara una fotografia a gran mida del cos de poder, i en la cara oposada apareix el text dels goigs disposat en dues o tres columnes. Assistim, però, a la folklorització del cos d'escriptura, on el full pot arribar a desprendre's de les distintes funcions i significats que els actors socials li han assignat al llarg del temps per a esdevenir un *souvenir* fàcilment adquirible entre visitants i turistes (Martí, 2000a: 223).

1.3. Temàtica i contingut dels textos gogístics

Els goigs, en tant que escriptura narrativa i pregària de tipus religiós, s'adrecen a la Verge, als sants màrtirs i, més rarament, a altres advocacions. Construeixen un relat on s'exposen de manera breu i senzilla els esdeveniments més importants i solemnes de la seua vida i, especialment, del martiri, alhora que es lloen les seues gràcies, les fortes conviccions religioses, la valentia i determinació mostrades davant el martiri i tants altres fets notables que presenten a la divinitat com un exemple a seguir pels fidels. L'altre element important és determinar per a quines necessitats humanes són mediadors i, en les advocacions ja més situades geogràficament –a partir del segle XVII–, la relació del sant o de la Mare de Déu amb un poble o una comarca concrets. Aquests relats són, en els elements de la vida, adaptacions de les grans hagiografies escrites per intel·lectuals, com la *Llegenda àuria* i els *Flos sanctorum*,⁴⁹ que amb un llenguatge més directe i emotiu fan accessibles les doctrines de l'església catòlica a un públic molt més ampli.⁵⁰ Tanmateix, la popularitat dels goigs i la seua àmplia acceptació i ús dins de la denominada religiositat popular –i el fet de transmetre un contingut i de comunicar una ritualitat força controvertida i sovint menyspreada pel pensament oficial de l'Església– han convertit al text gogístic en un interessantíssim document etnològic d'un alt valor sociològic que ens pot ajudar a entendre millor com les comunitats afrontaven les seues pors i preocupacions, els esdeveniments que havien viscut o estaven per vindre, o qualsevol fet que pogués afectar tant a l'individu com al col·lectiu (Roma, 2010: 17). Ens trobem, per tant, davant un text que ha adquirit en el transcurs de la seua història distintes funcions d'acord amb unes necessitats específiques, i que podem detectar a partir de l'estudi del seu contingut i temàtica. Recordem que l'origen de moltes de les advocacions locals sembla fonamentar-se en creences anteriors a la cristianització dels llocs.

⁴⁹ Courcelles ens ofereix una aproximació a la *Llegenda àuria* i els *Flos sanctorum*, i la seua relació amb els goigs (2008: 75-121). L'autora ens indica, a més, que si bé els texts dels goigs són molt pròxims a la *Llegenda àuria* i els *Flos sanctorum*, s'allunyen d'aquestes obres a causa de la implicació particular del recitador, que adquireix una veu plural i comunitària, així com per les constants referències que en el text es fan a la comunitat que venera a l'advocació, que vinculen la memòria del sant amb la memòria de la comunitat congregada (Courcelles, 2008: 135-137).

⁵⁰ Martí ens assenyalava que, si bé els goigs no busquen una finalitat eminentment didàctica, van tenir un paper important en la difusió de contingut doctrinal i hagiogràfic en els actes religiosos del poble, desenvolupant una funció clarament enculturadora (Martí, 2000a: 215). Gomis indica que cap a finals del segle XVI, i durant els segles posteriors, els goigs assumiren una finalitat didàctica en ser emprats per a corroborar i difondre entre els fidels les històries de troballes i aparicions d'imatges marianes (Gomis, 2018: 134).

Josep Martí (2000a), en estudiar el contingut de les lletres dels goigs, identifica l'existència de tres caràcters distints: el caràcter laudatori, el caràcter impetratori i un tercer caràcter que ve marcat per l'al·lusió als elements locals, el qual podem denominar comunitari. La presència d'uns i altres al text és complementària, tot i que ha estat condicionada pels distints usos que les comunitats i les classes dirigents han fet dels goigs. El caràcter laudatori dels goigs està present des dels inicis del gènere i és, d'alguna manera, el que li dona la seua raó inicial. Per aquest motiu, el trobem al llarg de tot l'escrit i ocupa, generalment, un major nombre d'estrofes. La finalitat primera que es tracta d'aconseguir amb el cant dels goigs és establir una connexió amb el *numen*, on els creients mostren el seu respecte i veneració cap a l'advocació lloant les excel·lències de l'ésser d'origen humà que ha esdevingut celestial –com els herois de la Grècia clàssica– per a continuació, si escau, pregar per la seua intercessió, la mediació entre dimensions que ells han aconseguit, i obtenir les tan anhelades indulgències.

El caràcter impetratori adquirí progressivament més força i notorietat dins del relat gogístic, al punt de ser un dels trets més singulars en un gran nombre de textos. Els precs que es formulen als goigs poden ser de tipus transcendental –sol·liciten als sants o a la Verge el paper de mediadors amb Déu, i pregunten per una bona mort, el perdó dels pecats, etc.– o de tipus material en els afers del món, tant per al benefici individual com col·lectiu. Els precs materials abasten un ventall molt ampli, la qual cosa ha permés a Martí distingir fins a cinc grans grups (Martí, 2000a: 200):

- Precs relatius a la salut: són els més nombrosos, i en ells es pot demanar per la salut dels fidels d'una manera general, o bé contra una malaltia concreta, apel·lant a una determinada advocació a la qual l'imaginari col·lectiu li atribueix poders taumatúrgics i sanatoris vers aquesta.⁵¹

Goços a san Blas

Pues al demonio malvado
vuestra protección espanta:

*En los males de garganta*⁵²

*sed, san Blas, nuestro Abogado.*⁵³

⁵¹ Per a una anàlisi més extensa de l'element impetratori relatiu a la salut en els goigs podem consultar l'estudi de Martí titulat "Medicina popular religiosa a través dels goigs" (1989).

⁵² Amb l'objectiu de fer més fàcil la visualització utilitzaré en la retronxa la tipografia cursiva, tant en el text escrit com en aquells símbols esquemàtics que la representen.

⁵³ *Goços a san Blas*, Gestalgar. FSS-C.102.A01(1).

- Precs relatius a la procreació: es busca la fortuna en el part o la fertilitat, al·ludint majoritàriament a la fertilitat femenina.

Goços a san Ramón

[...]

Al mar y vientos mandáis.

Curáis ciegos, apestados,

tullidos, cojos, quebrados.

Y a estériles hijos daís.

Los muertos resucitáis.

Y en parto sois milagroso.

Sednos protector y guía,

*San Ramón Nonato glorioso.*⁵⁴

- Precs relatius al treball: generalment, es prega per l'activitat laboral majoritària d'una població determinada i, per tant, pel benefici col·lectiu. Busquen espantar les plagues, tenir bones collites o el benestar del bestiar, tan important antigament en totes les tasques agrícoles i ramaderes.

Goços de san Gregorio

Pues sois Gregorio Patrón

del recio celestial.

Libradnos de todo mal

*langosta, oruga y pulgón.*⁵⁵

- Precs contra les calamitats ambientals: es clama contra els fenòmens atmosfèrics que poden destrossar les collites, les inundacions, terratrèmols, etc. Com els anteriors, també demanen pel bé de la comunitat.

⁵⁴ *Goços a san Ramón Nonato*, Vilafamés. <http://gogistesvalencians.blogspot.com/search/label/San%20Ram%C3%B3n%20Nonato> (data de consulta: 07 Mar 2020).

⁵⁵ *Goços de san Gregorio*, Atzeneta del Maestrat. FJF-027.

Gozos de santos Abdón y Senén

Pues de Diós sois tan amados

y el que os sirve tanto medra.

Guardad los campos de piedra,

*Abdón y Senén Sagrados.*⁵⁶

- Precs de diversa índole: és una categoria gens clara que agrupa la protecció i intercessió de la divinitat en situacions d'índole molt variada (la victòria a les guerres o l'alliberament dels captius a les terres musulmanes), tot i que són poc freqüents.

La tradició religiosa popular atribueix capacitats taumatúrgiques específiques a moltes de les divinitats a qui van dedicades les lletres de goigs, i que apareixen citades amb freqüència al títol, o bé al final de l'imprés junt amb les indulgències. Tanmateix, els fidels no es limiten a pregar per aquestes capacitats específiques, sinó que s'adrecen a l'ésser diví com a mitjà de salvació i cura general de les seues penes i calamitats.

Com he dit, l'altre aspecte que descriu Martí en un nombre considerable de goigs és la presència d'elements locals que busquen lligar l'ésser diví amb el territori i la comunitat que el venera (Martí, 2000a: 201). És a partir del segle XVI que anirà emergint cada vegada més aquesta vinculació d'un text amb un lloc. La pregària no es dirigirà, doncs, a advocacions generals, sinó a aquelles el cos de poder de les quals està present en un altar concret o en un santuari singular, vinculat, per tant, a una comunitat molt específica (Martí, 2000a: 192). Un dels fenòmens religiosos més comuns als territoris de parla catalana en què se'ns mostra la concreció de les devocions és el de les marededeus trobades; així, observem com al voltant d'una advocació que gaudeix d'una devoció àmpliament global es construeixen innumerables relats que ens narren les troballes de les distintes imatges aparegudes en cada poble, i que ajuden a crear lligams entre l'ésser diví i la comunitat.⁵⁷ La Verge deixarà de ser una divinitat *universal*, general, per a esdevenir quelcom pròxim, quasi palpable, i exclusiu d'un determinat poble, i on la història de la seua vida quedarà vinculada amb la història particular de la

⁵⁶ *Gozos a los Santos mártires Abdón y Senén*, Fortaleny. FJF-005.

⁵⁷ Per a una aproximació al fenomen de les marededeus trobades, consultem Roma (2010). La implantació del culte marià a Espanya i la substitució del culte a advocacions de dubtosa religiositat pel de la Verge Maria han estat estudiats per William Christian des d'una aproximació històrica-antropològica (1976, 1991).

comunitat. Els goigs es faran ressò de les llegendes entorn de les troballes marianes, al temps que les legitimen amb la seua plasmació en una font escrita (Gomis, 2018: 134).

El fenomen de les marededeus trobades atén a un moment en què els cristians nouvinguts a les terres que fins ara estaven sota la cultura musulmana necessitaven símbols que els ajudaren a crear vincles afectius amb el nou territori. Alguns segles després del primer repoblament, el 22 de setembre del 1609, el marquès de Caracena ordenà el *Bando de expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia*, el que provocà que el territori valencià perdés un terç de la seua població, i fos necessària una segona repoblació. La nova situació requerí una reconstrucció demogràfica, però també parroquial i devocional, adoptant noves advocacions amb l'objectiu que actuaren com a símbols sobre els quals crear identitats col·lectives i, així, tractar de cohesionar els nouvinguts procedents de llocs diversos (Gomis, 2013: 225). En conseqüència, a partir del segle XVII els goigs ens mostraran un fort element localista que tracta de crear un vincle indivisible entre la història de l'ésser diví i la història de la comunitat que el venera.

En estudiar els texts gogístics, Martí assenyala que l'element localista se'ns mostra mitjançant tres tipus d'indicadors, els quals al·ludeixen a aspectes geogràfics, històrics o llegendaris de la comunitat amb què es relaciona l'advocació dels goigs (Martí, 2000a: 201-205). Aquests indicadors poden estar presents en l'encapçalament dels goigs, però també inserits en les estrofes situades generalment cap al final de la narració, a vegades, estrofes afegides a unes cobles que serveixen per a totes les advocacions amb el mateix nom:

- Indicadors geogràfics: s'esmenten noms i característiques topogràfiques de la localitat i els seus voltants.

Goços a san Sebastián

[...]

De Poliñá por Patrón
la población os venera,
y de ti salud espera
bienestar y bendición;
logremos tanto favor
de tu celeste influencia.

*En la peste y su dolencia
sed nuestro libertador.*⁵⁸

- Indicadors històrics: en el text són citats fets històrics que han ocorregut al municipi.

Gozos a san Sebastián

[...]

Un tiempo se vio Adzaneta
con fiera fiebre abrazar
se edificó un altar
y logró salud perfecta.
Con que señas habeis dado
de abogado poderoso;
*de todo mal contagioso,
Padre, Patrón y Abogado.*⁵⁹

- Indicadors llegendaris: es narren llegendes religioses d'àmbit local ben conegudes entre els veïns.

Gozos a Nuestra Señora de Sales

[...]

En el campo un labrador,
arando su tierra os halla
en piedra de media talla,
y allí mostrais vuestro amor;
mas no conoció su error
de tal piedra los señale.
*Con vuestro favor espera
ser libre de todos males.*⁶⁰

L'element localista el trobem d'una manera més present en els goigs d'aquelles advocacions només lligades a un sol poble o comunitat, i no tant –o, si més no, d'una manera velada– en altres composicions que al·ludeixen a divinitats amb devocions més esteses pel territori. Les

⁵⁸ *Gozos al inclito y glorioso mártir san Sebastián*, Polinyà de Xúquer. FJF-038.

⁵⁹ *Gozos a san Sebastián*, Atzeneta del Maestrat. FJF-030.

⁶⁰ *Gozos a Nuestra Señora de Sales*, Sueca. FJF-037.

referències a determinats signes i esdeveniments d'àmbit local ens mostren l'alt grau i àmplia acceptació que aquest gènere va tenir en la societat. La història de la comunitat es construeix junt amb la història de la divinitat per a oferir-nos un relat que, tot i no ser historiogràficament demostrable, ens permet endinsar-nos en el discurs simbòlic i descobrir aspectes propis de la cultura d'un poble:

Les llegendes locals, l'imaginari comú, ens donen testimoni de la història local, que constituint-se en història sagrada o mite, recull no sols el que ha passat sinó, sobretot, com han viscut els esdeveniments, les pors, la consciència comuna, els perills de desaparició, els temes més importants per a la vida de la comunitat, les diferents generacions. Els fets es transformen en llegendes, no per això menys certes, però que ens parlen més de sentiments i de visions del món que no pas de fets historiogràficament demostrables. Es tracta d'una història paral·lela, que no es pot deslligar de la vida del grup (Roma, 2010:17).

Cal destacar que l'element localista dels goigs converteix el seu text, i per tant el seu cant, en un símbol emblemàtic de la comunitat en estar restringit el seu ús a aquell municipi o parròquia al qual el text al·ludeix (Martí, 2000a: 217). Així, els goigs participen en la construcció i reafirmació de la identitat col·lectiva d'una comunitat que els considera part de la cultura i tradició pròpies del seu poble, i diferent a la dels pobles o comarques de l'entorn.

1.4. El relat i l'enunciació col·lectiva

Al relat dels goigs es combina la narració en passat de fets hagiogràfics de la divinitat, els quals esmenten un temps anterior, més o més llunyà i mític, amb la veu en present de la comunitat, refermada en l'acte propi de l'enunciació. La veu, però, d'un present que mai és solament aquest. És el present d'una comunitat, un *present-passat*, un *present-present* i un *present-futur* que encara està per vindre. I, a més, al relat s'al·ludeix a un temps venidor, dins la lògica de l'acte propi del prec. El text adquireix així un caràcter atemporal que li atorga autonomia, permetent que es descontextualitze i es recontextualitze d'acord amb les lectures il·limitades que fan els fidels (Courcelles, 2008: 126). L'atemporalitat del text connecta, a més, els congregats que canten els goigs amb els seus avantpassats mitjançant un discurs narrat d'aparença sincrònica, però que és dit en una situació comunicativa on uns i altres es reuneixen, i es reunien, per a expressar-se vivament i des de la col·lectivitat. En aquest sentit, Josefina Roma afirma que «els goigs representen la manifestació de la genealogia local que

reuneix a través d'una devoció concreta les generacions actuals, els avantpassats i situa al cap de dalt d'aquests avantpassats el ser celestial que ennobleix el llinatge [...]» (Roma, 2010: 13). El text, per tant, es canta en un acte que clama a la comunitat, la d'ara i la d'abans, des de la mateixa comunitat. El sant o Verge local actua com l'humà avantpassat de la mateixa comunitat –un dels nostres– que fa de mitjançer amb la dimensió celestial perquè ell n'ha fet dignament el trajecte.

Aquest clam comunitari és reforçat per la veu emprada al text. L'autor del text gogístic, generalment un clergue o lletraferit, s'aliena de la seua obra fent ús de l'anonimat –seguint el necessari anonimat d'altres segles– en un acte simbòlic on entrega la paraula de l'àngel al col·lectiu.⁶¹ Els goigs s'escriuen des de la individualitat però es viuen, es canten, conjuntament. Així, observem com al text gogístic el subjecte no es defineix com a un únic individu, sinó que ho fa mitjançant el pronom personal de la primera persona del plural: *nosaltres*.⁶² La utilització del *nosaltres* adquireix una funció de representació social i comunitària, que invoca i convida als fidels a unir-se en el cant dels goigs i sentir-se individualment identificats amb el subjecte locutor col·lectiu. En paraules de Courcelles, «és innegable que els goigs s'inscriuen en un ritual que apunta, com tot ritual, a l'harmonització de la comunitat parroquial, creant un univers del *nosaltres* més enllà de tota tensió social» (Courcelles, 2008: 132).

1.5. Estructura estròfica, versificació i rimes

Els poetes i lletrats que des de finals del segle XIII escriviren textos poètics en llengua vernacla dedicats a la Verge, i posteriorment també a altres advocacions, empraren de manera majoritària en les seues composicions la forma estròfica de la dansa provençal, un gènere poètic ben conegut en la lírica trobadoresca. La dansa, junt amb la ballada, constituïen les dues formes de les cançons de dansa. La diferència entre ambdós gèneres està en com s'utilitzen alguns dels versos de l'estrofa d'introducció, coneguda també com respost o

⁶¹ Cal, però, advertir que l'escriptura dels goigs sempre parteix de l'acció individual d'una única persona, i en cap cas és una creació col·lectiva, com de vegades d'ideal romàntic ha tractat d'insinuar de manera més o menys explícita. Sobre l'autoria dels textos anònims en l'anomenada literatura popular, podem veure el que Martí de Riquer diu al respecte (Riquer, Comas i Molas, 1993a: 387).

⁶² Dominique de Courcelles ens ofereix una interessantíssima anàlisi del discurs que s'empra als goigs. A més d'altres valuoses aportacions, l'autora reflexiona sobre l'ús del *nosaltres* i el seu paper en la representació del subjecte col·lectiu en l'acte performatiu del cant dels goigs (Courcelles, 2008: 123-166).

tornada inicial, en les cobles que es canten a continuació. En la dansa, al final de cadascuna de les cobles es canten els dos últims versos del respost, anomenats retronxa, tot i que també es pot repetir el respost complet. La ballada, que també rebia el nom de *ball redon* o dansa en rotllana,⁶³ intercalava un o diversos versos del respost entre els versos de la cobla. Ambdós gèneres tenien en la lírica provençal un caràcter profà. Així, el primer poeta català en escriure cançons de dansa del qual tenim constància fou Cerverí de Girona, amb una activitat creativa que el situen entre el 1250 i el 1280 (Courcelles, 2008: 188). Poc després, el monjo de Sant Feliu de Guíxols Jofre de Foixà (1267-1295) ens ofereix a les seues *Regles de trobar* deu danses d'amor i dues danses dedicades a la Verge, l'última de les quals referenciarà els goigs de la Verge (Courcelles, 2008: 188), el que ja ens encamina cap a la temàtica on aquest gènere, ara en català, tindrà el seu major esplendor.

No serà fins al 1305 quan es cree la primera dansa amb forma clàssica i de contingut religiós, dedicada a la Verge i coneguda com *Mayre de Déu e filla*, l'autor de la qual fou el rei Jaume II de Mallorca (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 258). Aquesta composició, però, està destinada a un ús íntim i privat. La *Ballada dels goytxs de Nostra Dona en vulgar cathallan a ball redon* (c. 1390), en canvi, ja està escrita com una pregària col·lectiva i pensada per al cant en comunitat. D'entre finals del segle XIII i principis del segle XIV data *Flor de lir e de gog e de alegranssa*, una pregària en honor als goigs terrenals de la Verge que es conserva de manera parcial a l'última pàgina del manuscrit 486 de la Biblioteca de Catalunya, la *Crònica* de Bernat Desclot (Courcelles, 2008: 201). Tanmateix, aquesta pregària es diferencia de la dansa provençal pel nombre d'estrofes, tot i mantenir una versificació d'heptasíl·labs.

L'estructura de la dansa provençal va estar fixada en el Consistori de Tolosa, celebrat el 1323, i on es determinaren les regles que haurien de complir els gèneres poètics per a presentar-se als concursos literaris que aquest organitzava (Utrilla, 1993: 17). D'acord amb dites regles, recollides a les *Lays d'Amors*, la dansa es veia limitada a una introducció, tres cobles i una o dues tornades, un espai excessivament reduït per a textos de pregària que, a manera de brevíssimes hagiografies, s'adreçaven a la Verge (Courcelles, 2008: 201). La forma de la dansa, però, s'adaptà al seu nou ús i als seus nous destinataris dins de l'àmbit religiós, ampliant-se el cos textual a unes set cobles, que coincideix amb els set goigs terrenals de la Verge. No obstant això, no serà fins a finals del segle XV o principis del segle XVI quan l'estructura de

⁶³ Courcelles assenyala que el nom de *ball redon* o dansa en rotllana vindria, precisament, de la manera en què s'interpretaria, amb un cor formant una cadena tancada i que ballava en rotllana al voltant del solista (2008: 188).

la dansa se'ns presentarà amb una forma específica i estandarditzada (Riquer, Comas i Molas 1993b: 260), convertint-se així en el gènere idoni per a cantar, primer, els goigs terrenals de la Verge i, amb posterioritat, les excel·lències tant de la Verge com dels sants i altres divinitats, permetent-nos situar ja els goigs com un gènere poètic clarament definit.

A partir d'aquest moment, l'estructura estròfica de la gran majoria dels goigs estarà formada per versos heptasil·làbics que s'agrupen en un respost, o tornada inicial, de quatre versos seguits d'un nombre variable de cobles de sis versos més la retronxa, i una tornada final de quatre versos que pot coincidir amb el respost, o bé introduir dos versos nous seguits dels versos de la retronxa. Amb tot i això, la forma no és inflexible, i podem localitzar lletres de goigs amb algunes variacions que comentaré tot seguit. Igualment, el nombre de cobles que apareixen al full imprès és variable, i ens trobem des de les set cobles fins a exemples amb trenta-quatre cobles (Amades i Colomines, 1948: 86).⁶⁴ No obstant això, en la pràctica cantada el més habitual és que els cantors entonen unes poques cobles, normalment aquelles on s'al·ludeix al poble, creant-se un vincle emotiu, afectiu i identitari entre l'ésser diví i la comunitat. Donat que la immensa majoria de goigs que es canten al País Valencià ho fan en castellà, utilitzaré el recompte de síl·labes per a la mètrica castellana, el que implica comptar fins l'última síl·laba del vers, i no fins l'última síl·laba accentuada, com ocorre amb la llengua catalana; per tant, i segons la mètrica castellana, l'estructura estròfica dels goigs està formada, generalment, per versos de huit síl·labes:

Respost	Mártir de invicto valor, pués goza de Dios la esencia.
Retronxa	<i>En la pesta y su dolencia sed nuestro libertador.</i>
Cobla	Milanés sois prodigioso de linaje esclarecido, noble, galán, instruido y militar valeroso: pues os miró el Creador con tanta benevolencia.
Retronxa	<i>En la pesta y su dolencia sed nuestro libertador.</i> ⁶⁵

⁶⁴ Com ens indica Amades, es tracten dels *Goigs nous en alabansa del misteri de la Puríssima e Immaculada Concepció de Maria Santíssima Mare y Senyora Nostra*. Barcelona, impremta de Pau Riera, 1855.

⁶⁵ *Gozos al ínclito y glorioso mártir san Sebastián*, Polinyà de Xúquer. FJF-038. Un estudi del text d'aquests goigs i dels *Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre*, també de Polinyà de Xúquer, el trobem en Gomis (1996).

Aquests goigs dedicats a sant Sebastià, i que es canten a Polinyà de Xúquer, segueixen el tipus de construcció estròfica que més comunament s'empra als textos gogístics, amb un respost inicial de dos versos més els dos versos de la retronxa, cobles de sis versos amb dos més de retronxa i, per a concloure, una tornada final de quatre versos. Els *Goigs de la Verge del Roser*, àmpliament coneguts arreu dels territoris de parla catalana, utilitzen una estructura diferent de la majoria dels goigs perquè no empren com a retronxa els dos últims versos del respost. De fet, els dos últims versos de les cobles són distints en cada cas, però mantenen invariables la darrera o les dues darreres paraules «Mare del Roser», en una especial forma de retronxa. A més, durant la pràctica cantada els dos versos del final de cada cobla conserven la funció performativa que s'atorga a la retronxa en interpretar-se en alternança entre els cantors que actuen de solistes, encarregats d'entonar les cobles, i el poble, que intervé cantant els dos versos de la retronxa:⁶⁶

Respost	Vostres goigs ab gran plaer cantarém, Vérgé Maria:
Retronxa	<i>Puix la vóstra Senyoria es la Verge del Roser.</i>
Cobla	Deu plantá, dins vos, Senyora lo Roser molt excel·lent, quan vos feu mereixedora de concebrel purament: donant fé al Misajer que del cél vos trametia
Retronxa	<i>Deu lo Pare, que volia fosen Mare del Roser.</i> ⁶⁷

Altres goigs amb una estructura diferent són els *Primeros gozos a la Virgen del Remedio*, que es cantaven, i encara es canten, en l'ermida de la Virgen del Remedio, situada en el terme municipal d'Utiel. La seua particularitat resideix en que empren una retronxa de quatre versos hexasil·làbics que, ara sí, es repeteix al final de cada cobla. A més, no utilitza un respost inicial, sinó que el cant comença amb una cobla. Les cobles, però, estan formades per quatre versos octosil·làbics o sis versos octosil·làbics als que s'afegeix la retronxa; en conseqüència, les

⁶⁶ Els tipus d'interlocució cantada en els goigs entre els cantors especialistes i la resta d'assistent a l'acte es tractarà en parlar al capítol 2 de les dinàmiques sonores en el cant dels goigs (2.5. Les dinàmiques sonores).

⁶⁷ *Goigs a la Verge Maria del Roser*, Atzeneta del Maestrat. FJF-017.

cobles presenten huit versos –quatre octosil·làbics i quatre hexasil·làbics– o deu versos –sis octosil·làbics i quatre hexasil·làbics:

Cobla En la Sierra de Negrete,
 por inspiración divina,
 se aparece a Juan de Argés,
 una estrella matutina.

Retronxa *Ni quiero más gloria*
 ni más alegría,
 que estar siempre; Virgen,
 en tu compañía.

[...]

Cobla Entonces dice la Virgen:
 qué has hecho pastor divino
 si soy la Madre de Dios
 que bajó del cielo límpido
 a salvar los tentadores
 que me lo manda mi Hijo.

Retronxa *Ni quiero más gloria*
 ni más alegría,
 que estar siempre; Virgen,
 *en tu compañía.*⁶⁸

Probablement aquesta formulació es deu al fet d'haver afegit una tornada del tot externa a la cobla en el lloc de l'habitual retronxa –que és sempre una tornada interna a la cobla–, i això queda confirmat per l'estructura de la melodia, com veurem en l'anàlisi que en farem més endavant.

Comas ens parla d'uns tipus de goigs escrits en codolades, una variant estròfica on s'emparellen o combinen versos de set síl·labes amb altres de tres o quatre síl·labes –d'acord amb el recompte sil·làbic de la mètrica catalana–, i ens aporten diversos exemples al respecte (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 266-279). Ester G. Llop ha detectat la utilització de les

⁶⁸ *Primeros gozos a la Virgen del Remedio de Utiel*, Requena. FJF-019. En parlar de les tonades emprades als goigs valencians observarem com l'estructura estròfica particular d'aquests goigs obliga a la variant de tonada amb què es canta a adquirir unes singularitats estructurals específiques que la diferencien de la resta de variants del mateix patró de tonada.

codolades en les *Cobles de la Mare de Déu dels Dolors* que es canten al poble andorrà d'Encamp (Llop, 2011: 76). En les mostres de goigs enregistrats al País Valencià amb què he treballat no he detectat la utilització de l'estructura amb codolades.

L'estructura de les rimes dels textos gogístics presenta diverses possibilitats d'acord amb les combinacions dels versos. A més, cal recordar que com la rima es crea cada vegada amb un text diferent, llevat dels versos de la retronxa, podem trobar-nos en un mateix goigs estructures de rima lleugerament distintes en cadascuna de les cobles. He d'assenyalar que, si bé és cert que la majoria de les rimes són consonants, també s'utilitza la rima assonant; tanmateix, les possibles variacions entre un tipus de rima i l'altre no afecten a l'estructura general de les rimes. Per a veure més clarament i de manera esquemàtica l'estructura de les rimes, és convenient analitzar els versos agrupats en quartetes, que coincidirà a grans trets també amb l'estructuració de la melodia. Així, s'observa que el respost pot seguir l'estructura de rima creuada (*abba*) o de rima encadenada (*abab*). Aquestes dues possibilitat també estan presents als quatre primers versos de les cobles. En canvi, els quatre darrers versos de les cobles ens mostren una major variabilitat, segons mantinguen una relació directa amb l'últim vers de la quarteta anterior o no. Ho veiem amb distints exemples:

Respost	Pues Castillo sois, Señora,	a
	del Divino emperador;	b
Retronxa	<i>conceded vuestro favor</i>	<i>b</i>
	<i>al devoto que le implora.</i>	<i>a</i>
Cobla	Castillo os miro cerrado	c
	desde vuestra Concepción,	d
	a donde con su invasión	d
	entrar no pudo el pecado:	c
	Siendo desde aquella hora	a
	Su Castellán el Señor;	b
Retronxa	<i>conceded vuestro favor</i>	<i>b</i>
	<i>al devoto que le implora.</i> ⁶⁹	<i>a</i>

Aquest fragment correspon als *Gozos a la Virgen Milagrosa del Castillo* que es canten a Cullera. Com s'observa, totes les quartetes segueixen l'estructura de la rima creuada formant

⁶⁹ *Gozos a la Virgen Milagrosa del Castillo*, Cullera. <https://www.youtube.com/watch?v=HoNepK-rzBI&t=3s> (data de consulta: 14 Feb 2020).

l'esquema rítmic *abba / cddcabba*. En canvi, els *Gozos a san Antonio Abad* que es canten a Fortaleny dibuixen l'esquema de rimes *abab / cdcdebab*, on totes les quartetes, excepte ocasionalment l'última, empren la rima encadenada, amb rimes consonants i assonants barrejades:

Respost	Bendito y sagrado Antonio,	a
	excelente Confesor.	b
Retronxa	<i>Defendednos del demonio,</i>	<i>a</i>
	<i>de fuego, mal y dolor.</i>	<i>b</i>
Cobla	Elegís vida en desierto,	c
	reformado en Religión,	d
	y sois de virtud ejemplo	c
	en ayunos y oración:	d
	tanto, que sois transformado	e
	en el divinal amor.	b
Retronxa	<i>Defendednos del demonio,</i>	<i>a</i>
	<i>de fuego, mal y dolor.</i> ⁷⁰	<i>b</i>

Altres esquemes ens mostres combinacions de la quarteta creuada amb l'encadenada en una mateixa cobla, com els *Gozos a la Verge del Roser* que he mostrat anteriorment, amb l'esquema *abba / cdcadabba*; o els *Gozos a la Virgen del Rosario*, que podem escoltar a Quartell, els quals segueixen l'esquema *abba / cddcbaba*, i ací amb rima del tot consonant:

Respost	Virgen, Rosa celestial,	a
	de fragantísimo olor.	b
Retronxa	<i>Vos sois la Rosa mejor</i>	<i>b</i>
	<i>que destierra nuestro mal.</i>	<i>a</i>
Cobla	Rosa del cielo escogida	c
	sois en vuestra Anunciación,	d
	Rosa en la Visitación	d
	a vuestra prima querida:	c
	Y Rosa que sin dolor	b
	parió a Dios en un portal.	a

⁷⁰ *Gozos a san Antonio Abad*, Fortaleny. FJF-008.

Retronxa	<i>Vos sois la Rosa major</i>	<i>b</i>
	<i>que destierra nuestro mal.</i> ⁷¹	<i>a</i>

Tanmateix, una de les estructures de rimes que més es repeteix en els goigs valencians escrits en castellà sembla estar pròxima al *villancico* mètric castellà, segons indiquen Pardo i Jesús-María, els quals, a partir de la descripció de César Simón per a l'estructura de rimes del *villancico*, cerquen paral·lelismes entre aquest i els goigs valencians (Pardo i Jesús-María, 2001: 144-150). Es tracta, però, d'un model que, de manera molt semblant, també està present en algunes cançons i, sobretot, *vilancets* de Pere Serafí (ca. 1506-1567), escrits en llengua catalana.⁷² Pardo i Jesús-María elaboren un esquema que representa aquesta estructura de rima, on se'ns mostra una primera quarteta, que correspon al respost, amb rima creuada; una configuració que es repetirà també a la primera quarteta de la cobla. La segona quarteta de la cobla ens aporta un nou esquema, el qual relaciona d'una manera més directa l'última quarteta de la cobla amb la primera mitjançant el cinqué vers. El cinqué vers de la cobla comparteix rima amb el quart, cosa que permet enllaçar ambdues quartetes de la cobla; li segueix el sisé vers que, amb la seua rima, dona pas als dos versos de la retronxa. Per tant, l'esquema d'aquesta estructura de rima és *abba / cddccaba*. Ho veiem a continuació amb el text dels *Goços al Santísimo Cristo de las Campanas* que es canten a Albalat de la Ribera:

Respost	Pues que al mundo todo sanas	<i>a</i>	
	cual triaca universal.	<i>b</i>	
Retronxa	<i>Líbranos de todo mal.</i>	<i>b</i>	
	<i>buen Jesús de las campanas.</i>	<i>a</i>	
Cobla	Por mucho tiempo colgaron	<i>c</i>	
	junto a tu relicario,	<i>d</i>	
	las sogas del campanario	<i>d</i>	
	que tu renombre formaron;	<i>c</i>	
	a ocultarlas se aplicaron	<i>c</i>	Enllaç (cinqué vers)
	las ofrendas parroquianas.	<i>a</i>	Vers de tornada (sisé vers)
Retronxa	<i>Líbranos de todo mal.</i>	<i>b</i>	
	<i>buen Jesús de las campanas.</i> ⁷³	<i>a</i>	

⁷¹ *Goços a la Virgen del Rosario*, Quartell. FSS-C.090.B(1).

⁷² http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-poeticas-3/html/ff37bada-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_64 (data de consulta: 05 Abr 2020).

⁷³ *Goços al Santísimo Cristo de las Campanas*, Albalat de la Ribera. FJF-013.

Alguns goigs, certament pocs, ens mostren un altre tipus de quarteta amb una estructura anomenada rima de versos parells (*_a_a*) (Llop, 2011: 72). Als textos que empen aquest tipus de quartetes les rimes es produeixen en els versos parells, mentre els senars queden lliures, sense rima, de la mateixa manera que fan les balades o cançons narratives orals. L'esquema d'aquesta estructura de rima és *_a_a / _a_a_a_a*. Podem observar el seu ús en els *Primeros gozos a la Virgen del Remedio* que he mostrat anteriorment, i que a continuació transcribo de nou per a veure com s'elabora aquest tipus de rima:

Cobla	En la Sierra de Negrete,	–
	por inspiración divina,	a
	se aparece a Juan de Argés,	–
	una estrella matutina.	a
Retronxa	<i>Ni quiero más gloria</i>	–
	<i>ni más alegría,</i>	a
	<i>que estar siempre; Virgen,</i>	–
	<i>en tu compañía.</i>	a
	[...]	
Cobla	Entonces dice la Virgen:	–
	qué has hecho pastor divino	b
	si soy la Madre de Dios	–
	que bajó del cielo límpido	b
	a salvar los tentadores	–
	que me lo manda mi Hijo.	b
Retronxa	<i>Ni quiero más gloria</i>	–
	<i>ni más alegría,</i>	a
	<i>que estar siempre; Virgen,</i>	–
	<i>en tu compañía.</i> ⁷⁴	a

Per últim, he d'assenyalar que no tinc constància de cap estudi que s'haja endinsat en l'anàlisi sistemàtica de les estructures de les rimes emprades als goigs al País Valencià, i que ens aporte dades que permeten establir quina estructura s'utilitza amb major freqüència als textos.⁷⁵ En aquesta tesi, però, no es planteja una anàlisi comparativa semblant dels textos, ja que

⁷⁴ *Primeros gozos a la Virgen del Remedio de Utiel*, Requena. FJF-019.

⁷⁵ L'estudi de Serra i Fortuño (1986) tot i treballar amb un corpus d'estudi ampli, centra el seu estudi a la província de Castelló.

l'allunyaria considerablement del seu objecte d'estudi i dels objectius que persegueix. Si bé aquesta pot ser una futura línia de recerca, també caldrà indagar en la més que probable relació entre una de les estructures de les rimes que empren els goigs valencians i l'estructura de rimes present en algunes de les composicions de Pere Serafí, principalment els *vilancets*, les quals ens mostren models pràcticament idèntics.

1.6. La qüestió de la llengua

Amb la consolidació durant els últims anys del segle XV i principis del segle XVI dels goigs com a gènere literari clarament definit (Riquer, Comas i Molas 1993*b*: 260), el valencià/català es va convertir als territoris del Regne de València en la llengua habitual amb què escriure'ls i cantar-los. El seu contingut mostrava, sobretot, una adaptació a la llengua i al llenguatge de les classes populars de les erudites i voluminoses obres hagiogràfiques i mariològiques escrites per canonges, frares o preveres (Gomis, 2018: 135). Aquestes obres, cada vegada més en llengua castellana, eren un reflex del procés de substitució lingüística i els notables avanços de la diglòssia que des de la segona meitat del segle XVI afectava ja no sols a les produccions literàries, sinó també a l'ús del valencià en l'àmbit públic i de la quotidianitat, primer entre les classes socials més altes i, amb el temps, s'estendria a un nombre major d'estrats socials (Baydal, 2019).

Els goigs, però, eren un dels pocs gèneres literaris de temàtica religiosa que escapaven a la castellanització i continuaven escrivint-se en valencià. Amb una finalitat, entre altres, didàctica i doctrinal, els goigs empraven la llengua majoritària del poble, el valencià, i feien servir un llenguatge clar i directe per a tractar d'apropar els dogmes de l'església catòlica a la comunitat de fidels, els quals, mitjançant el cant col·lectiu, assimilaven amb major efectivitat el seu contingut i feien propi el missatge.

Amb l'arribada dels Borbó al territori espanyol a principis del segle XVIII, la centralització de les institucions estatals i la supressió de les institucions autòctones, el mateix Regne de València amb els furs, les Corts i la Generalitat, agreujaren, més si cap, la situació de l'ús del valencià en benefici del castellà. De fet, el castellà es convertí en l'única llengua permesa per a la redacció de documentació oficial, tant civil com eclesiàstica, i desplaçà el valencià no solament com a llengua institucional, també com a llengua literària. El valencià quedà reduït

a escassos textos de caràcter popular dirigits a classes socials més humils, amb una decadència ortogràfica que l'acostaven progressivament a la del castellà (Baydal, 2019: 54).

Els goigs, tot i tractar-se d'un gènere destinat en bona part a les classes populars, seguí la tendència castellanitzadora, probablement per ser una eina de difusió religiosa i ideològica, i ràpidament els seus autors abandonaren el valencià per a escriure'ls únicament en castellà. Cal no oblidar la radical influència que hi va tenir el canvi de règim polític. Igualment, bona part dels goigs anteriors es traduïren al castellà durant el segle XVIII seguint el procés de substitució lingüística que pretenia la deslegitimació en l'ús del valencià com a llengua de prestigi social, i l'excloïa de l'àmbit culte al qualificar-la de «parlar tosc, inapropiat i indigne» (Baydal, 2019: 57). És per aquest motiu que la immensa majoria de cants religiosos de la tradició valenciana que trobem hui en dia estan escrits i es canten en castellà, llevat de molt poques excepcions. Com ens indiquen Pardo i Jesús-María:

La major part de les cançons religioses que poden ser datades abans del segle XVIII foren traduïdes o es canviaren per un text en castellà i les que s'anaven creant i introduint amb posterioritat a les primeres dècades d'aquell segle ja no tingueren textos en valencià fins a èpoques molt més pròximes a nosaltres. D'altra banda, en cants d'utilització profana no oficial, amb textos de contingut religiós, continuà també la tendència castellanitzadora, com és el cas de romanços i oracions de cec. Esta és la raó per la qual la major part de música religiosa valenciana considerada hui com a tradicional, apareix amb textos en castellà (Pardo i Jesús-Maria, 2001: 168-169).

Ja cap a la segona meitat del segle XIX, i fins a les primeries del segle XX, l'impuls literari de la Renaixença, amb autors com Teodor Llorente, Jacint Labaila o Josep Maria Puig i Torralba, afavorí una producció literària en valencià que pretenia recuperar l'ús escrit de la llengua del país mitjançant la poesia. No obstant això, els nous goigs en valencià sorgits d'aquest moviment eren exercicis poètics que, més enllà dels certàmens i concursos literaris —els Jocs Florals en són un exemple—, van tenir molt poca transcendència, i en comptades ocasions substituïren els goigs castellans de l'etapa anterior (Catalán, 2003: 719). Cal assenyalar, però, que en les darreres dècades del segle XX i en aquestes dues primeres del segle XXI hi ha hagut un cert impuls pel que fa a la composició de goigs en valencià, tot i que es tracta de casos excepcionals i amb una transcendència quasi ínfima. Molts d'ells estan dedicats a advocacions que han vist revitalitzat el seu culte i festivitat durant els darrers anys, i on els nous goigs substitueixen uns d'anterior en castellà; altres, en canvi, s'escriuen per a

advocacions de nou culte en una comunitat determinada, evitant-se així agafar textos gogístics ja existents que es canten a la mateixa divinitat en altres pobles. Tot i això, molts dels goigs de nova creació, siguen en valencià o castellà, han topat amb el pes de la tradició, amb fidels reticents a abandonar les pràctiques culturals i performatives heretades que han après des de menuts i sobre les que han construït forts sentiments d'identitat, tant individual com col·lectiva. En conseqüència, i de manera general, les noves lletres gogístiques estaran condemnades a romandre en un estat letàrgic al fons d'un vell calaix.

Si ens detenim ara en el material que he consultat, d'entre el prop del miler de mostres sonores i audiovisuals d'enregistraments de goigs, solament s'han detectat trenta-quatre que es canten en valencià/català; la resta empenen el castellà.⁷⁶ Dels goigs que es canten en valencià destaquen en nombre els dedicats a la Verge del Roser i a sant Vicent Ferrer,⁷⁷ ambdues advocacions, ja actives en el segle XV, amb forts lligams amb el País Valencià i, en certa manera, també amb la seua llengua. Els *Goigs a la Verge del Roser* (Vostres goigs ab gran plaer / cantarem Verge Maria / puix la Vostra Senyoria / és la Verge del Roser) gaudeixen d'una àmplia difusió i vigència encara en l'actualitat a tots els territoris de parla catalana, sobretot per la seua connexió directa i inseparable amb les confraries del Roser (Pardo i Jesús-María, 2001: 296-310; Capdevila, 2015). Així i tot, cal assenyalar que el més habitual a les comarques valencianes és escoltar la traducció d'aquests goigs al castellà.⁷⁸

D'altra banda, és ben conegut l'ús del valencià que sant Vicent Ferrer feia en els seus sermons i predicacions perquè el missatge arribés de manera directa i persuasiva al poble (Catalán Casanova, 2013). Encara més, utilitzava el valencià més enllà de les fronteres catalanoparlants, a territoris com la Provença, Llenguadoc, el nord d'Itàlia, Suïssa, França o Castella on, sembla, l'entenien sense gaires problemes gràcies, en part, a l'ampli repertori de recursos gestuals, musicals i oratoris que feia servir en les seues predicacions (Fuster, 1971: 78). D'aquesta manera, la vinculació en l'imaginari col·lectiu de sant Vicent Ferrer amb el valencià no es va fer esperar, i diversos testimonis de l'època ens manifesten una consideració cap a la llengua i el personatge més o menys dispar. En una València profundament castellanitzada literàriament, Josep Vicent Ortí y Mayor ens descriu a l'any 1750 com d'entre

⁷⁶ A diferència del que s'observa al País Valencià, a Catalunya —incloent la Catalunya del Nord— i Andorra els goigs es canten molt majoritàriament en català, i són ben pocs aquells que en l'actualitat s'entonen en castellà (Llop, 2011). A Sardenya també són majoritàriament en llengua sarda.

⁷⁷ Gomis (2019) aprofundeix en l'estudi dels goigs dedicats a sant Vicent Ferrer, centrant-se, principalment, en les creacions de la primera meitat del segle XVI.

⁷⁸ A Sardenya es canten en la traducció sarda, tot i que hi queden exemples escrits de l'original català (Bover, 2010: 23).

tots els goigs que fra Gaspar Bono cantava en la seua cel·la, únicament «...a san Vicente Ferrer le cantaba, puesto de rodillas, sus gozos en lengua valenciana» (Ortí y Mayor, 1750: 153, citat en Gomis, 2018: 136). En canvi, durant el segle XVIII també era freqüent que per a la festivitat de sant Vicent Ferrer diversos sacerdots feren un ús instrumentalitzat del valencià durant els sermons com a recurs paròdic «para hacer prorrumpir de risa al auditorio» (Baydal, 2019: 55).

Cal assenyalar, per últim, que el full dels goigs en la seua forma tradicional ens mostra un paratext verbal escrit ja d'entrada en dues llengües: el valencià/català o el castellà, amb què està escrit el text gogístic i l'encapçalament, i el llatí, emprat en el verset i la col·lecta, els dos darrers elements amb què finalitza el cant dels goigs. El verset, concebut com un diàleg entre l'oficiant i els assistents, presenta diversos textos segons el destinatari del goigs, tot i que un dels més utilitzats per a les devocions marianes és el que segueix a l'antífona *Salve Regina* «V/. Ora pro nobis, sancta Dei genitrix. R/. Ut digni efficiamur promissionibus Christi» (Courcelles, 2008: 320). La col·lecta s'inicia amb la fórmula *oremus*, amb què el celebrant invita als assistents a participar de la pregària. A diferència de les estrofes dels goigs, on s'empra el valencià/català o el castellà per a dirigir-se a la Verge o els sants i que aquests intercedeixin pels fidels amb Déu, la col·lecta s'adreça directament a Déu mitjançant la llengua llatina. El conflicte i dualitat que el text dels goigs ens mostra entre el valencià, la llengua del poble, i el llatí, la llengua de l'Església ha estat brillantment descrit per Courcelles:

En el guió global de l'acte de parla, la pregària en llengua catalana representa el temps de la familiaritat amb el personatge al qual s'adreça i que invoca i suplica. Constitueix un veritable enclavament de llengua catalana en els actes i els textos secularment escrits en llengua llatina de l'Església. [...] La familiaritat amb el sant, viscuda aleshores directament per tots els assistents, és el país de la utopia, l'espai somiat i desitjat d'una alteritat social, d'un lloc altre que és el cel, el que podríem anomenar la *síndrome paradisiaca*, que no és específica de la tradició cristiana. Aquesta familiaritat, aquest país de la utopia, també és el país de la violència exercida en el sant, ja que es pretén que es comprometi pel joc lingüístic de la pregària; és una violència exercida sobre la institució per l'ús de la llengua vernacla en la celebració eclesial del sant (Courcelles, 2008: 319).

Tanmateix, aquesta subversió lingüística és una il·lusió temporal, sempre controlada des de la dominació i el poder que exerceix l'Església vers les seues pràctiques rituals:

Aquesta inversió utòpica, però, com tota inversió, no és duradora. La violència exercida sobre la institució s'insereix en realitat en una estratègia d'afirmació de la legitimitat i del poder d'aquesta mateixa institució, per la contralegitimitat que ella mateixa ha suscitat i que controla. [...] En aquest text és essencial que la inversió utòpica s'acabi i s'acompleixi en la recitació del verset i l'oració en llengua llatina [...] (Courcelles, 2008: 319).

Una manera complementària de veure-ho és que quan el cant s'adreça al «nostre igual» i se n'ha d'entendre el contingut narratiu, es fa en la llengua quotidiana i comprensible de la comunitat –malgrat que treballada literàriament–, mentre que quan s'adreça a la divinitat i ho fa des del mediador delegat i entrenat per la institució oficial, s'ha de fer en la llengua sagrada, en la que el poble no ha d'entendre. Això succeeix en les distintes religions de la Mediterrània fins a l'època contemporània (Ayats, 2012: 370-373).

En la pràctica actual dels goigs no és habitual el cant d'aquests dos elements textuais en llatí, fins al punt que en un bon nombre de fulls de goigs que acostumen a repartir-se entre els assistents perquè s'unisquen en el cant, el verset i la col·lecta no hi apareixen. Tanmateix, quan es reciten, i així ho he pogut observar en distintes situacions de goigs, el capellà entona el verset i els assistents contesten amb la resposta, i just a continuació el capellà recita la col·lecta i el poble conclou amb l'*Amen*.

1.7. Paròdia, sàtira i humor: els *falsos* goigs

Amb l'estandardització de l'estructura dels goigs, la seua consolidació com a gènere literari i la popularització que de manera progressiva adquirí entre les distintes capes socials, els textos gogístics començaren a adreçar-se a un nombre cada vegada major d'advocacions. Els escriptors de nous goigs feien ús d'un model literari clarament identificable i l'adaptaven a les noves creacions, mantenint els trets singulars i distintius del gènere. Courcelles considerarà aquests nous goigs de paròdics, tant siguen els seus destinataris la Verge i els sants o alguna altra advocació, ja que entén que les noves composicions literàries es fonamenten sobre realitzacions preexistents, amb una codificació de rimes, paraules o, fins i tot, construccions sintàctiques clarament establertes (Courcelles, 2008: 217-219).

Algunes de les noves lletres gogístiques anaven dirigides a la sang o al cor de Crist, a les espines de la corona o a altres escenes i símbols relacionats amb la seua Passió i martiri. Són

aspectes de la divinitat del tot separats dels sants màrtirs i de la Verge: ja no són humans que han arribat a l'esfera divina, amb la capacitat de mediació de la comunitat. És directament Crist –mai, en els goigs de partida, es podia parlar directament amb Crist– o una de les seues particulars representacions. També, en la mateixa ampliació conceptual, s'escriviren goigs a les ànimes del purgatori o als set dolors de la Verge Maria, tots dos amb una notable vigència encara en l'actualitat al País Valencià.⁷⁹ Es tracta de textos narratius que segueixen l'estrofisme característic dels goigs i se situen en el mateix marc literari i conceptual que aquests; tanmateix, el relat d'aquestes lletres adquireix un caràcter de lament i compassió que s'allunya de l'estil discursiu de lloança i joia habitual dels goigs. Aquest grup de cants probablement van aparéixer com a molt d'hora en el segle XVII, i deixen exemples en els segles XVIII i XIX. Per aquest motiu, Ayats considera pertinent no referir-nos a ells com a goigs estrictes, i els anomena «falsos goigs» (Ayats, 2010a: 84),⁸⁰ terme que podem fer extensiu a altres goigs que, com veurem, ens mostren temàtiques que s'endinsen en l'àmbit profà.

Els *falsos* goigs profans, tot i ser cants narratius que segueixen la mateixa estructura estròfica i mètrica dels goigs, desenvolupen una temàtica que fa que els cantors els situen en un marc conceptual totalment distint d'aquests. Són cants amb encapçalaments com *Goigs a...* o *Goigs de...*, però el contingut dels quals se centra en assumptes de tipus polític, satíric i, fins i tot, eròtic. Donada la seua singularitat, han estat diversos els estudiosos que han mostrat interès per ells i, en conseqüència, hi ha una notable bibliografia on podem trobar alguns dels exemples més difosos i cridaners.⁸¹

Amb temàtica política estan molt ben documentats els goigs escrits a Catalunya a principis del segle XVIII a propòsit de la Guerra de Successió Espanyola entre el Borbó i l'arxiduc Carles d'Àustria. El 1705, els partidaris d'aquest últim escriviren, en una clara paròdia dels conegudíssims goigs del Roser, els *Goigs de Carlos tercer (que Déu lo guard) rey de las Espanyas*,⁸²

⁷⁹ A diferència d'aquests, els *Dolores y gozos a la Virgen* i els *Dolores y gozos a san José* presenten un altre tipus d'estrofisme distint al dels goigs i, a més, aquells que els canten no els solen considerar pròpiament goigs (Pardo i Jesús-María, 2001: 214-217, 220-222).

⁸⁰ Pel que he observat en el treball de camp, els fidels no semblen fer distinció entre els goigs de l'*alegría* i els goigs de la *pena*, i els situen tots en el marc conceptual dels goigs.

⁸¹ Sobre els goigs de temàtica política, satírica i humorística, podem consultar alguns exemples i endinsar-nos en el seu estudi en publicacions com Batlle (1924), Baldelló (1932), Amades i Colomines (1948), Riquer, Comas i Molas (1993b) o Ayats (2001). Al País Valencià destaquen les publicacions de Martí Gadea (1906), Almarche (1917), Blasco (1974), els cançoners de Seguí (1973) i Seguí *et al.* (1980, 1990) i els treballs monogràfics de Gallego i Gregori (1986) i Monferrer (1997, 2000). Així mateix, podem escoltar alguns enregistraments a la Fonoteca de Materials (FM-V.19) o al disc *Posa vi, posa vi, posa vi*, del grup valencià Al Tall (1981).

⁸² Aquests goigs tingueren a Catalunya certa rellevància en l'època, amb diverses impressions del full. En canvi, Blasco dubta que es cantaren al País Valencià o, en cas de ser així, el seu coneixement es limitaria a àmbits molt reduïts –tal vegada els maulets?–, ja que no s'han trobat impressions valencianes dels goigs.

«amb l'objectiu molt clar de fer propaganda local i afirmació del poder davant de l'enemic procedent de França» (Courcelles, 2008: 220-221). Un any després es publicaren els *Goigs de la Puríssima Concepció de Maria Santíssima, col·locada en la real columna que en lo Born de l'excel·lentíssima ciutat de Barcelona eregí la Catòlica Majestat de Carles Tercer (que Déu guarde), rei de les Espanyes*, que clamaven protecció i fortuna davant els esdeveniments bèl·lics (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 286). Durant els anys del setge a Barcelona s'escriviren diverses lletres per a demanar la salvació als patrons de la ciutat, com els intitulats *Afectuosos clamors en los quals s'implora lo socorro dels sants protectors de l'excel·lentíssima ciutat de Barcelona per lo siti de l'any 1713*, del 1713, o els *Goigs del gloriós bisbe, màrtir i doctor s. Policarpo*, del 1714. Amb la ciutat segurament assetjada per les tropes de Felip V, es compongueren els *Goigs de Nostra Senyora de la Llibertat, situada en lo altar del Sant Cristo de la Capella de Marcús* (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 286-288).

De vegades, l'escriptor tenia la suficient perícia literària per a introduir subtilment en el text gogístic d'una determinada advocació alguns versos amb un clar contingut polític, però sense que això provoqués cap mena de conflicte que apartara aquests escrits del marc conceptual dels *veritables* goigs. En constants ocasions es lliurava un discurs que atacava de manera directa als musulmans, amb expressions com «els traïdors moros cruels»,⁸³ «us salvaren de l'horror / de la raça musulmana»,⁸⁴ «mahometana escòria»⁸⁵ i «el pervers mahometà»,⁸⁶ o amb al·lusions a personatges concrets com el sultà Solimà I (Blasco, 1974: 19-21) o el pirata Dragut (el nom real del qual era Turgut Reis).⁸⁷

Gens subtil és una cobla paròdica de goigs amb contingut polític que trobem en una còpia manuscrita dels *Gozos al Santísimo Cristo del Hospital*, compostats per Justo Bellver Tormo entre el 1916 i el 1930 per a la imatge del sant Crist que es venera a Sueca (Ros, 2009). L'escrit de paròdia, però, no està en el text dels goigs, sinó que apareix en dues de les partícels de la composició: en el darrer full de la partícels del tenor 2 i en la portada de la partícels del baix.⁸⁸

⁸³ *Llaor a la imache de la Mare de Déu de la Misericordia*, Borriana.

<http://gogistesvalencians.blogspot.com/search/label/Burriana> (data de consulta: 10 Mar 2020).

⁸⁴ *Goigs en honor de Nostra Senyora de Vallivana, patrona de Morella*, Morella.

<http://gogistesvalencians.blogspot.com/search/label/Morella> (data de consulta: 10 Mar 2020).

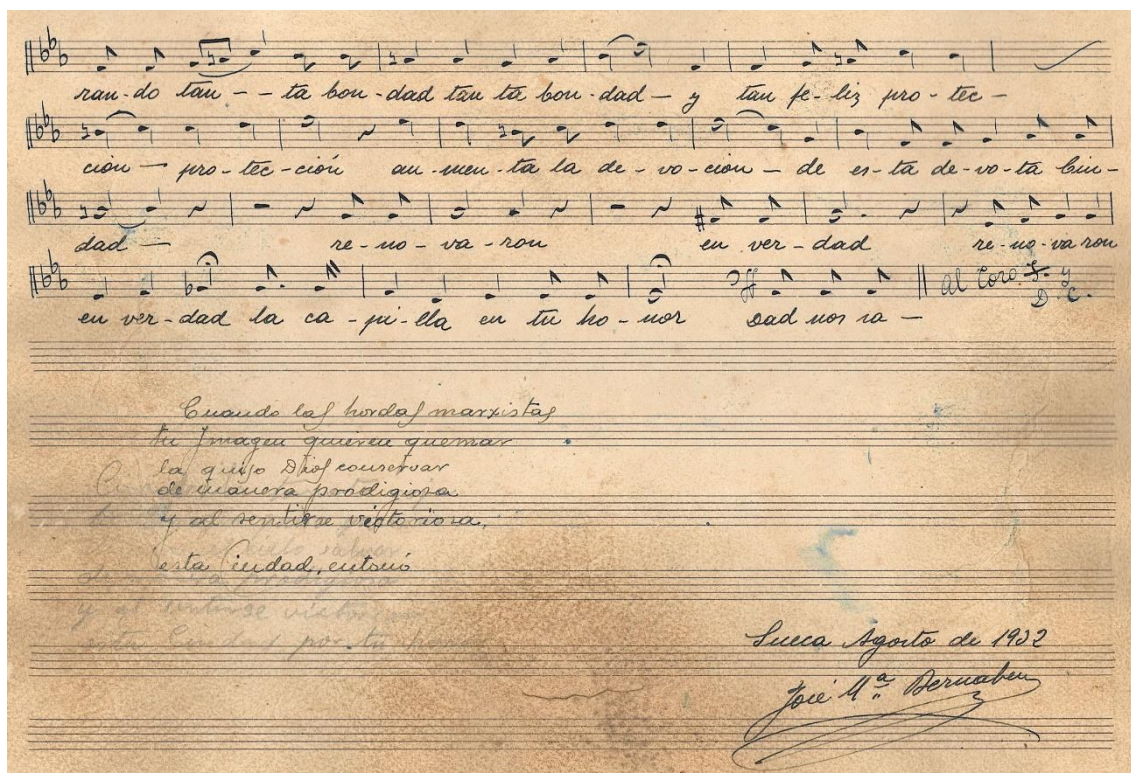
⁸⁵ *Llaors a la Sagrada Imatge de Maria Santíssima de Consolació, venerada en sa capella, en lo Sant Mont de Llutxent* (Blasco, 1974: 96).

⁸⁶ *Goigs a la Mare de Déu dels Desemparats, fets amb motiu de sa coronació canònica* (Blasco, 1974: 119-120).

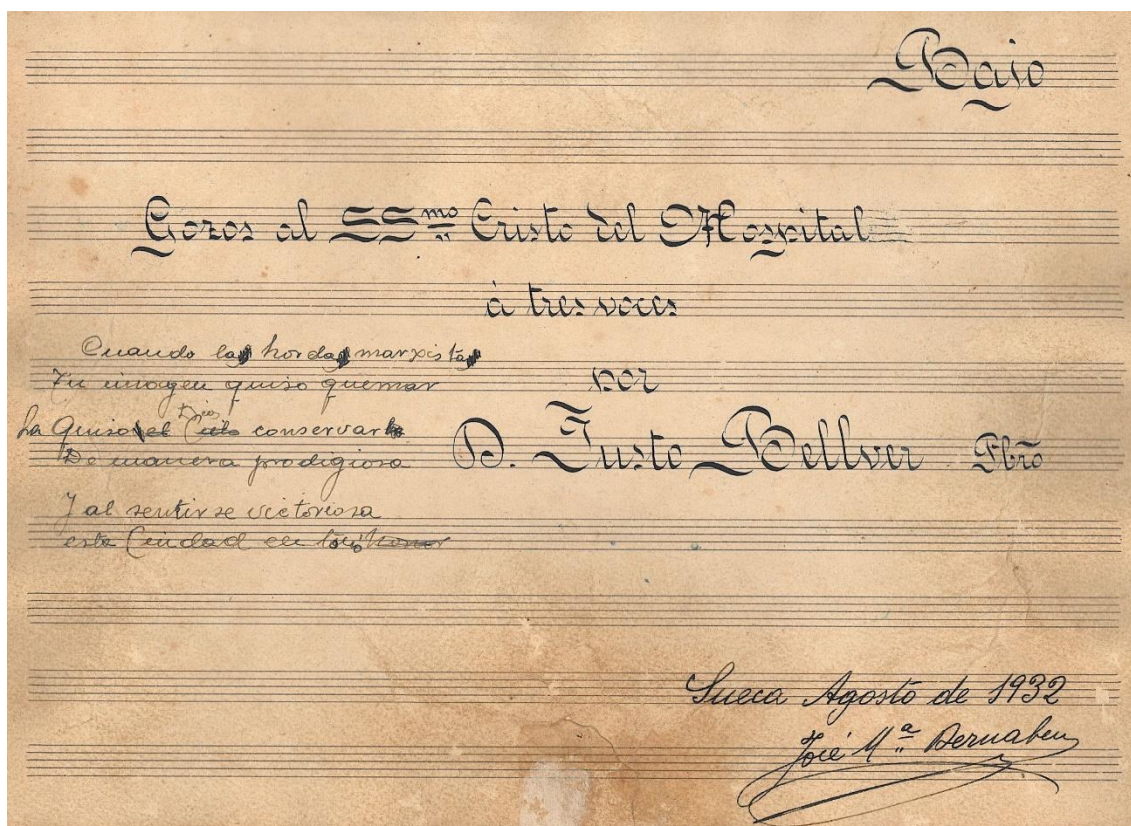
⁸⁷ *Gozos a la Virgen Milagrosa del Castillo de la Villa de Cullera*, Cullera.

<http://gogistesvalencians.blogspot.com/search/label/Cullera> (data de consulta: 10 Mar 2020).

⁸⁸ Aquesta còpia manuscrita dels *Gozos al Santísimo Cristo del Hospital* de Justo Bellver Tormo es conserva al fons musical de l'església arxiprestal de Sant Pere Apòstol de Sueca. Una breu descripció bibliogràfica de l'obra la



Il·lustració 3. Darrer full de la partícula del tenor 2 amb la cobla de paròdia al quadrant inferior esquerre.



Il·lustració 4. Portada de la partícula del baix amb la cobla de paròdia en la part central esquerra.

trobem en Ros *et al.* (2011: 80), que adjunta un DVD amb la còpia digital de la composició sota la signatura topogràfica SP77.

Com observem en ambdues imatges, la còpia de l'obra fou realitzada per José Maria Bernaveu en agost del 1932;⁸⁹ la cobla de paròdia, però, s'afegiria per una mà distinta a la de Bernabeu poc després de la Guerra Civil, segons ens revela el contingut del text, on es clamen les gràcies a l'ésser diví per intercedir en la victòria dels colpistes i haver evitat l'èxit de «la horda marxista»:

Cuando la horda marxista
tu Imagen quiso quemar
la quiso Dios conservar
de manera prodigiosa
y al sentirse victoriosa
esta Ciudad entono.
*[Dadnos salud y alegría
pues sois nuestro protector].*

La cobla presenta l'estructura estròfica dels goigs, amb sis versos octosil·làbics als quals seguiria la retronxa dels *Goços al Santísimo Cristo del Hospital*, que he afegit entre claudàtors, i una estructura de les rimes que ens recorda a aquella pròxima als *vilancets* del Renaixement, tan comuna als goigs valencians. Desconeguem, però, si la cobla es va cantar en alguna ocasió, tot i que les correccions sobre el text que apareixen en la partícula del baix em porten a pensar que la intenció de qui la va escriure anava més enllà de fer-ho com a mer exercici poètic per a entretenir-se.

En una entrevista personal amb la musicòloga i folklorista Maria Teresa Oller, realitzada en la intimitat de casa seua el 17 de maig del 2016, em va entonar una cobla que parodiava els populars *Goços de las almas*, amb un rerefons també clarament polític:

Por las pobrecitas almas
todos debemos rezar,
que se nos lleven al Martos
y nos deje descansar.

⁸⁹ José María Bernaveu i Seguí (1885-1950) va treballar al servei de telègraf de Sueca, al temps que desenvolupà les tasques d'organista en l'església arxiprestal de Sant Pere Apòstol i pianista al cinema mut del mateix municipi (Ros, 2009). Entre el seu catàleg de composicions trobem, principalment, música litúrgica i paralitúrgica per a tres o quatre veus i orgue, amb títols com *Domine Jesu Christe*, *Invocación a nuestros Santos Patronos Abdón y Senén*, *Popule meus*, *Trisagio al Santísimo*, *Trisagio al Santísimo Sacramento* i *Trisagio a la Santísima Virgen* (Ros et al., 2011: 81-82).

Segons l'entrevistada, qui m'ho narrava des de l'observació en primera persona, grups d'estudiant cantaren aquesta cobla en les manifestacions que esdevingueren entre el 13 i el 17 de maig del 1932 a conseqüència de l'incendi que va devorar bona part de la Universitat de València, actual Centre Cultural La Nau.⁹⁰ En aquell incendi, la ineficàcia del cos de bombers, amb un equipament totalment deficitari, i la mala coordinació amb altres serveis municipals, com el servei de neteja urbana, provocaren que el foc romangués actiu fins ben entrada la nit. Els estudiants i bona part del claustre de professors participaren en les manifestacions esdevingudes en els dies posteriors, on s'exigien responsabilitats als polítics i la dimissió de l'alcalde. És en una d'aquestes manifestacions on Maria Teresa situa el cant de l'anterior cobla. D'acord amb el seu relat, les protestes anaven adreçades a Gómez Escudero, l'alcalde de València, i a Martos, el rector de la universitat, esmentat en la cobla, i als quals dedicaven també proclames de protesta: «cantaban esa copla, bueno, y después hacían: “¿de quién estamos hartos? de Martos!, ¿quién es el animal más fiero? Gómez Escudero!”» (María Teresa Oller, València).

Tanmateix, el testimoni de María Teresa Oller planteja diverses inexactituds històriques que posa en dubte que la cobla citada es cantés durant les revoltes estudiantils del maig del 1932 o, si més no, es cantaria amb una lletra diferent de l'esmentada. Primerament, en les dates de l'incendi de la universitat ocupava l'alcaldia de València Vicente Alfaro Moreno,⁹¹ i no Gómez Escudero. Igualment, el rector no era el tal Martos, sinó Juan Bautista Peset Aleixandre.⁹² Per tant, costa de creure que les proclames citades per Oller, i tal vegada la cobla amb eixe text, s'escoltaren en alguna de les manifestacions. Però, qui eren Martos i Gómez Escudero? Per a trobar una coincidència cronològica a València de dos personatges rellevants amb aquests cognoms ens hem de remuntar fins al març del 1903. En el context d'unes revoltes dels estudiants universitaris valencians contra uns canvis sobtats en les matèries acadèmiques, es produí una forta repressió policial seguida d'un enduriment de les protestes que tingueren ressò i suport per les comunitats universitàries de bona part de l'estat espanyol (Perales, 2009: 180-188). Davant la nefasta gestió administrativa i les brutalitats i excessos que va cometre la

⁹⁰ Periòdics de l'època com *Las Provincias: diario de Valencia*, *El Pueblo: diario republicano de Valencia* o *La Correspondencia de Valencia: diario independiente de la noche* es fan ressò de la notícia, i ens aporten valuosa informació sobre la falta de mitjans per a extingir l'incendi, l'acció voluntària de la comunitat universitària per a tractar d'apagar les flames i salvar tot el possible, les protestes i actuacions policials ocorregudes durant els dies posteriors a l'incendi i les decisions que es van prendre al respecte tant des del claustre de la universitat com des de l'ajuntament de València. Podeu consultar els números dels periòdics corresponents en el següent enllaç: https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (data de consulta: 13 Mar 2020).

⁹¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Alcaldes_de_Valencia (data de consulta: 13 Mar 2020)

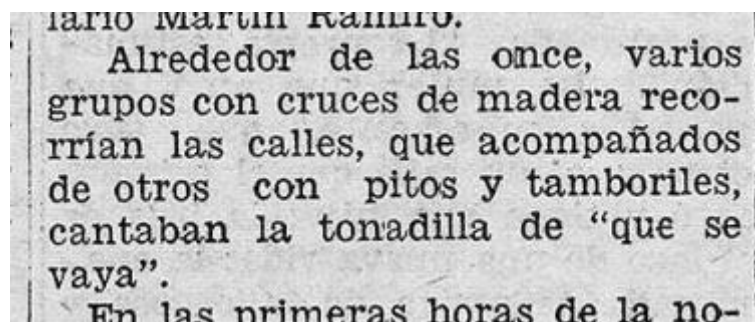
⁹² <https://www.uv.es/uvweb/rectorado/es/rector/rectores-antteriores/siglo-xx-rectores-1901-2002-/periodo-mandato-1285874943834.html> (data de consulta: 13 Mar 2020)

polícia, tota la ciutat de València, no solament els estudiants, demanà la dimissió de les seues funcions del cap de la policia, Gómez Escudero, i del governador civil de València, José Martos O'Neale (Perales, 2009: 180).

Les proclames que citava Oller, pot ser, es cridaren en les manifestacions del 1903, però no sembla que foren clamades en les del 1932 o, com a mínim, tindrien uns altres interpel·lats diferents de Martos i Gómez Escudero. En el cas de la cobla ocorre exactament el mateix. Cal indicar, però, que Maria Teresa —recordem que a l'any 1932 només tenia dotze anys— descrivia en quina situació cantaven els estudiants la cobla:

Iban vestidos así como si fueran fantasmas, con unas sábanas o así, y cuando iban por la calle iban cantando con unas luces encendidas, con cirios. Los guardias de asalto que habían entonces vigilándolos, muertos de risa, y toda la gente riéndose, pero lograron lo que les dio la gana (María Teresa Oller, València).

L'única al·lusió que he trobat a quelcom semblant al que ens descriu Maria Teresa apareix al diari *Las Provincias: diario de Valencia*.⁹³ En ella no hi ha referències al cant de cobles que parodiaven els goigs de les ànimes, i tampoc l'ús de vestimentes fantasmagòriques que al·ludrien a les ànimes, com en els seguicis de carnestoltes, però sí que es cita com a les onze de la nit un grup de manifestants portaven creus de fusta i cantaven proclames contra l'alcalde, Vicente Alfaro Moreno.



Il·lustració 5. *Las Provincias: diario de Valencia*, 14 de maig del 1932, p. 5

Com veiem, el testimoni d'Oller creua informació entre un succés ocorregut l'any 1932, del qual potser fou testimoni, amb noms de personatges que protagonitzaren un esdeveniment similar vint-i-nou anys enrere, dèsset anys abans del naixement de Maria Teresa. El relat de

⁹³ "Los guardias de asalto dan varias cargas", *Las Provincias: diario de Valencia*, 14 de maig del 1932, p. 5.

la informant sembla acusar la llunyania en el temps dels fets, i on la història viscuda es barrejaria amb els relats que va escoltar d'òides tants anys enrere.⁹⁴ Tanmateix, tot i les imprecisions que han estat assenyalades, els fets que ens aporta el testimoni de Maria Teresa Oller gaudeix d'una més que probable versemblança, i ens mostren una pràctica habitual en situacions de cants de proferació col·lectiva, amb l'apropiació, reutilització i resignificació de material musical preexistent. Si, finalment, no fos certa l'anècdota de Maria Teresa, sempre ens quedarà pensar allò de, en mal italià, *se non è vero, è ben trovato*.

La temàtica satírica i humorística als goigs també ha estat ben documentada, i la trobem en situacions d'allò més variades. En l'àmbit dels caramellaires hi havia alguns cants que es realitzaven en Pasqua per a captar queviures, generalment ous, però també podien ser altres tipus d'ofertaments (Amades, 1982 [1952]: 846-848). Un dels cànctics més icònics era el *Goigs dels ous*, que no era sinó el text dels goigs de la Mare de Déu del Mont (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 300); també podien cantar-se altres com els *Goigs de les botifarres*, que s'entonaven el Diumenge de Pasqua (Monferrer, 1997: 29). En una situació de capta semblant estarien les cançons de panades i sales que es canten a les Illes Balears, i que han estat àmpliament estudiades per Bàrbara Duran (2018, 2019). Amb els *Goigs de les noies*, els joves rondaven a la xica estimada per a captar, en aquest cas, la seua atenció (Ayats, 2001: 85).

Relacionats també amb la ingesta de menjars hi ha els *Goigs de sant Llàmic*, que es cantaven en l'àpat posterior a la matança del porc (Amades, 1951: 206-207), o els *Goigs de la sèmola*, dedicats amb sorna a les farinetes, un més que humil plat típic de la cuina de la zona nord de la província de Castelló, però també d'Aragó i Catalunya (Monferrer, 1997: 30). Els *Goigs de la sèmola* podem incloure'ls dins de l'amplíssim repertori de les cançons de taverna, junt amb altres com els *Goigs del borratxo* i els *Goigs de sant Roro*, (Monferrer, 1997: 30, 33-36), o els *Gozos de Alzira* i els *Gozos del vino* (Seguí *et al.*, 1980). Altres goigs, en canvi, estan dirigits contra diversos oficis, com els sabaters o els sastres (Riquer, Comas i Molas, 1993b: 301-302) amb un to més dur, i alguns amb un contingut misogin, com els *Gojos de les xiques casadores* (Monferrer, 1997: 29).

N'hi ha que satiritzen els goigs que es canten a una advocació concreta i, a mode de trop, inclouen nous versos junt amb els preexistents. Així ocorre amb el text dels *Gozos a Nuestra*

⁹⁴ Cal recordar que en el moment de l'entrevista Maria Teresa Oller tenia 96 anys; tot i això, gaudia d'una memòria prodigiosa que li permetia recordar tantes i tantes tonades i lletres enregistrades al llarg de tota una vida.

Señora de Sales que es canten a Sueca, els quals són parodiats per dos autors distints que escriuen cobles soltes on clamen, des de la sornegueria, l'acció taumatúrgica de la Verge per a aplacar les malalties que afecten a la població (Burguera, 2002 [1920]: 188-192). El primer d'ells, segons ens cita Burguera, es tractaria d'un religiós de la comunitat franciscana de Sueca que va viure entre els segles XVII i XVIII, i escriví la següent cobla:

Sagrada Virgen de Sales,
Sueca, que sempre es vereda
de tercianes y cuartanes,
y febra que may mos deixa:
Con vuestro favor espera
Ser libre de todos males.

L'altra cobla fou escrita per Pedro Juan Navarro y Vendrell qui, entre altres lletres de tipus laudatori i religiós, dedicà la següent cobla a la Verge de Sales:

Divina Virgen de Sales,
Sueca que siempre os venera,
com te huí l'arròs en l'era
y el còlera a les espales:
con vuestro favor espera
ser libre de todos males.

Com veiem, la quantitat de goigs satírics i humorístics és inabastable en ser aquest un gènere que atreïa, i encara atrau en l'actualitat, a molts escriptors que, amb més o menys destresa i enginy, componien les seues diableries literàries. Escriptors de reconegut prestigi també escriviren falsos goigs d'aquest tipus, com els *Goigs de sant Taló*, que Jacint Verdaguer va compondre en l'ambient dels estudiants del seminari de Vic (Ayats, 2001: 112), o els *Goigs a la Mare de Déu del Cel, per demanar-li remei en esta vida i en l'altra*, i els *Llaors o goigs a la Mare de Déu, en lo títol d'advocada dels poetes*, de l'escriptor i notari valencià Carles Ros (Blasco, 1974: 99-102).

Per últim, cal citar un dels pocs goigs satírics de temàtica eròtica que he trobat. El seu text és de creació relativament recent, doncs fou escrit com un dels fragments del guió d'*El Virgo de Visanteta*, una pel·lícula on es mescla l'humor, l'eroticisme i l'absurd, dirigida per Vicente Escrivà i estrenada el 1979 amb guió del mateix Escrivà i d'Antoni Fos. Està inspirada en el

sainet eròtic de l'escriptor Josep Bernat i Baldoví, titulat *El virgo de Visanteta i el alcalde de Favara, ó El parlár bé no costa un pacho* (Bernat i Baldoví, 1991 [1845]).⁹⁵ En un moment del film, situada l'acció en l'interior de la parròquia del poble, veiem a Visanteta, la protagonista, als peus de l'altar, dreta i amb un evident estat avançat de gestació. Davant d'ella, el capellà, acompanyat per dos acòlits, entona uns goigs en valencià a sant Ramon Nonat, patró dels parts i de les embarassades,⁹⁶ amb un text absolutament delirant que prega al sant perquè intercedisca en el bon desenvolupament del part:⁹⁷

Sant Ramón Nonat gloriós
mira als teus peus afligida
a esta que pergué sa flor
i ara plora arrepentida
*Gloriós sant Ramón Nonat
del part eres advocat
fes que lo que porta dins
ixca tan dolç com ha entrat.*

Cada nit furga que furga
donant-li content al cos
i ara quan unfla s'aclamen
a tu sant Ramón gloriós.
Gloriós...

Des de que l'home li tasta
a la dona l'albercoc
sols tu, sant Ramón Nonat,
pots lliurar-la del xanglot.
Gloriós...

⁹⁵ L'escrit de Bernat i Baldoví ha estat considerat una de les primeres obres del teatre valencià profà del segle XIX. El guió de la pel·lícula s'inspira en el sainet homònim, però introdueix gran quantitat de material nou, com el text d'aquests goigs humorístics, que segueixen l'estètica del primer cinema postfranquista, amb una gran quantitat de diàlegs i escenes eròtiques construïdes en un marc d'absoluta hilaritat.

⁹⁶ La tonada que s'empra per a cantar aquests goigs paròdics és la PTA, que tractaré en el capítol 2.

⁹⁷ Podem veure el fragment al següent enllaç :<https://www.youtube.com/watch?v=3mAXhW422j0> (data de consulta: 18 Mar 2020).

Capítol 2

Lògiques estructurals i sonores dels goigs al País Valencià

En aquest capítol s'estudien les tonades antigues i orals amb què al País Valencià es canten els goigs encara en l'actualitat. S'identifica l'existència de set patrons de tonada, amb múltiples variants cadascun d'ells, que s'empren en el cant dels goigs i s'estenen arreu del país; alguns sabem que es canten força més enllà dels límits geogràfics valencians. S'analitza de manera sistemàtica cadascun dels patrons de tonada emprant, primerament, la notació en disposició paradigmàtica per a detectar el grau de variabilitat entre els distints paràmetres melòdics que presenten les diverses variants que integren un únic patró, i després s'aborda l'anàlisi d'aquests paràmetres. La comparació entre patrons d'alguns dels paràmetres analitzats ens permetrà cercar possibles relacions entre aquests.

A més, s'aborda l'estudi de determinats procediments de tipus interpretatiu que s'empren en el cant de les tonades antigues i orals, però també en altres tipus de tonades amb lògiques constructives distintes. Açò ens permet observar com els cantors i cantores apliquen codis interpretatius i expressius semblants sense fer gaire distinció entre les tonades antigues i orals i aquelles que segueixen altres lògiques constructives, una distinció que, a més, sembla aliena a la mateixa comunitat que en fa ús. En aquest sentit, s'analitzen algunes tonades que no han estat considerades patrons perquè no mostren variants, però que segueixen mecanismes constructius semblant a aquests, i es dediquen unes poques paraules a aquelles tonades que estilísticament s'adscriuen a la tradició compositiva de la música acadèmica occidental. Finalment, s'observa com les tonades de goigs han estat utilitzades en cants distints dels

goigs, tant de tipus religiós com profà, evidenciant un procediment de reciclatge musical que suposa l'adaptació de les tonades a noves situacions de cant distintes dels goigs.

2.1. Els patrons de tonada dels goigs valencians

D'entre les diverses tonades amb què es canten els goigs al País Valencià, he centrat l'anàlisi, principalment, en aquelles que considerem com les antigues tonades de transmissió oral, ja que en elles s'observen procediments constructius i interpretatius que són constants i altament presents en el cant dels goigs fins al punt de fer-se propis del gènere. Es tracta de característiques algunes de les quals poden estar presents en les tonades de goigs, diguem-ne, més "recents", però que no trobem en aquelles altres tonades de goigs creades per compositors amb més o menys formació musical, tonades que s'adscriuen al corrent estètic i estilístic de la tradició de la música acadèmica occidental. Per a poder discernir entre uns tipus de tonades o altres he definit una sèrie de paràmetres que segueixen les antigues tonades de transmissió oral emprades en el cant dels goigs.

Abans que res, per a tractar de cercar la possible existència de patrons als goigs valencians s'ha establert com a primer criteri discriminador el nombre de variants que ha de presentar una mateixa tonada i el seu grau de distribució geogràfica arreu del país. En aquest sentit, han estat considerats patrons aquelles tonades amb un grau de presència al corpus d'estudi superior al 2%, és a dir, tonades que mostren cadascuna d'elles més de dèu variants. Una vegada aplicat aquest criteri ha estat possible identificar set patrons de tonada amb què s'entonen els goigs valencians, amb un nombre de variants molt divers els uns dels altres. Els set patrons, en conjunt, reuneixen cinc-centes quaranta-nou variants, i representen al voltant del 57,8% de les nou-centes cinquanta tonades treballades.

Com quedarà detallat en les anàlisis que exposaré més endavant, els set patrons que presente com a referències principals són cantats, cadascun d'ells, a dotzenes de poblacions de diverses comarques: alguns escampats per totes les comarques valencianes, i altres presents en conjunts amplis de comarques. A més, totes aquestes melodies han arribat fins als nostres dies mitjançant els mecanismes de la transmissió oral. Les altres melodies aplegades de cap de les maneres aconseguixen aquesta amplitud geogràfica, sinó que queden reduïdes a comarques concretes, o presenten dispersions molt puntuals a poques localitats. Aquesta

important dispersió geogràfica, juntament amb l'alt nombre de reiteracions que mostren, situen als set patrons en un nivell de presència oral molt per sobre de les altres dotzenes de tonades analitzades. Les melodies de les quals en sabem el nom del compositor mai no arriben ni de lluny a aquests nivells de difusió.

Ara bé, la gran utilització oral de les tonades dels patrons va d'acord amb unes característiques musicals concretes, algunes d'elles compartides amb distints gèneres de la música de transmissió oral i d'altres que únicament les observem als goigs, les quals han estat enunciades i estudiades per Ayats (1994; 2007; 2010a; 2012) i són comunes en els territoris on es canten els goigs, fins a poder ser considerades característiques pròpies de les melodies orals d'aquest gènere:

- Cant estrictament sil·làbic, on la relació entre la música i el text s'estableix d'acord amb l'emissió d'un so –en comptades ocasions dos– per cada síl·laba del text.⁹⁸
- Utilització de la forma estròfica.⁹⁹ Als goigs, l'esquema dels segments melòdics emprats en una cobla es repeteix a les cobles restants, i solament canvia a les estrofes d'entrada i cloenda, les quals segueixen una estructuració estròfica formada per quatre versos i, per tant, distinta dels huit versos de les cobles.
- Àmbit melòdic reduït que no supera, llevat de comptades excepcions, l'interval d'octava justa.
- Melodies que es desenvolupen per graus conjunts. Podem observar graus disjunts en canvis de frase, tanmateix, la pausa que hi ha entre l'última nota d'un segment melòdic i la primera nota del segment melòdic següent anul·la l'efecte auditiu de l'interval disjunt.

⁹⁸ Reig atribueix als goigs un caràcter melismàtic, junt amb altres cants polifònics religiosos que es donen en la tradició valenciana, com són les aurores o els misteris (Reig, 2011: 89). En l'ampli recull que he pogut aplegar no he observat en les antigues tonades de transmissió oral aquest caràcter melismàtic de què parla l'autor, més enllà d'unes poques mostres on, en moments puntuals, es realitza algun gir melòdic ornamental sobre una determinada síl·laba, el qual no fa emprar més de quatre notes. En les melodies de nova composició els melismes tampoc hi són gens habituals.

⁹⁹ Nettl assenyala que la utilització de la forma estròfica és un tret distintiu de la música europea, tant si es tracta de música tradicional, popular o *culta* (Nettl, 1985 [1973]: 45).

- Tonades construïdes per dos, tres o quatre segments melòdics, cadascun dels quals s'aplica a un o més versos de la cobla. Observarem tres possibilitats: l'alternança de tres o quatre segments melòdics, encadenament circular de quartetes melòdiques o encadenament circular de dos segments melòdics.
- Tonades que presenten trets modals arcaïtzants, però també altres amb un bastiment melòdic d'aparença tonal.
- L'articulació rítmica es produeix en un moviment regular i uniforme dins d'un sistema de *tempo giusto*, i empren dues lògiques rítmiques distintes: el *giusto* sil·làbic o la repetició al llarg de tota la melodia d'un patró rítmic breu, probablement de dansa.
- Cants a una o més veus. La construcció polifònica del cant a veus segueix l'estratègia de l'homofonia per terceres paral·leles, també coneguda com polifonia mediterrània. Tot i això, poden aparèixer fragments, generalment als processos cadencials, on es fa ús del moviment contrari, així com la utilització d'acords distints de la tercera.

A més de les cinc-cents quaranta-nou variants dels set patrons, les quals, com ja he dit, representen el 57,8% de les tonades enregistrades, hi ha altres tonades que també es construeixen d'acord amb els paràmetres que acabe d'enunciar i que, per tant, tenen una aparença de tonades tradicionals (TAT). Es tracta d'unes noranta tonades que constitueixen el 9,5% del corpus d'estudi, i que no han estat considerades patrons en tenir cadascuna d'elles un grau de presència en el corpus menor al 2% i, en conseqüència, un rang estret de difusió, com veurem en l'apartat 2.9. Les tres-cents onze mostres restants, el 32,7% del corpus, corresponen a tonades que segueixen criteris constructius amb paràmetres distints dels dos grups anteriors, motiu pel qual presenten una aparença de tonades no tradicionals (TANT), i que s'adscriuen a la tradició compositiva de la música acadèmica occidental. En parlar d'aquestes tonades en l'apartat 2.10 veurem com tampoc gaudeixen d'un rang ampli de difusió, si bé algunes d'elles ens mostren dispersions puntuals pel territori.

L'existència de melodies que s'empren de manera recurrent en el cant dels goigs ja havia estat assenyalada amb anterioritat. Baldelló (1932) assegurava que la pèrdua de la melodia genuïna d'un determinat goig obligava que aquest es cantés amb una tonada de manlleuta, opinió que compartien Navarro Cabanes i Sánchez Navarrete, i que limitaven a dos els patrons de tonada

existents (Utrilla, 1993: 838).¹⁰⁰ Palau indicava que als pobles de la província de València s'emprava una tonada que servia de «timbre» i s'adaptava perfectament a totes les lletres de goigs, així com una altra tonada amb què es cantaven específicament els *Gozos a la Virgen del Rosario* (Palau, 1955: 7-9).¹⁰¹ Fins i tot, durant el treball de camp han estat freqüents els comentaris de diversos informants en què m'assenyalaven que tots els goigs es canten amb la mateixa tonada, tot i que reconeixien l'existència de microvariacions entre pobles.

Si, com veiem, la pràctica comuna d'emprar unes poques tonades per a entonar un gran nombre de textos de goigs havia estat assenyalada per diversos autors, aquests no van aprofundir en l'estudi del fenomen, i solament en fan una descripció superficial. La idea de Baldelló 'd'empobriment' davant d'una imaginada riquesa antiga de les melodies dels goigs podria ser el motiu principal d'aquesta manca d'estudi.

Altres autors, com Joan Carles Gomis o María Teresa Oller, han realitzat aproximacions a l'estudi dels patrons de tonada dels goigs al País Valencià, tot i centrar-se en àrees geogràfiques més concretes.¹⁰² Gomis (1993, 1995) analitza les tonades de tipus tradicional amb què es canten els goigs a la comarca del Camp de Morvedre. Algunes de les mostres coincideixen amb els patrons de tonada que he detectat, d'altres, en canvi, són tonades específiques d'una localitat concreta i, per aquest motiu, no les considere patrons. Oller se centra en la província de València i ens ofereix cent quaranta-set notacions de tonades de goigs recollides per ella mateixa al llarg d'una dilatada carrera. Aquestes mostres no serien, sinó, variants dels deu patrons de tonada –«Melodías Tipo» en dirà l'autora– que ella prèviament ha identificat (Oller, 2009: 6-7). El treball d'Oller, tot i no detenir-se en l'anàlisi de les tonades, és el que millor reflecteix la realitat musical del fenomen gogístic valencià, tant en la utilització de diversos patrons com en l'ampli nombre de variants d'aquests. No obstant això, l'autora no estableix quins criteris ha seguit per a determinar els patrons de tonada.

La classificació que jo presente parteix de l'aportació d'Oller amb aquest treball, tot i que hi ha certes diferències que cal esmentar. Tres dels patrons que l'autora ens mostra no s'ajusten

¹⁰⁰ «Navarro Cabanes y Sánchez Navarrete precisan que, con respecto a nuestras tierras, son muchos los pueblos de la región en que sólo se conocen dos tonadas: la de los “Gozos de ánimas”, en castellano, y la de “El Santo Patrón” o imagen del ermitorio, tonadas que se aplican a todos los gozos que no tienen melodía propia» (Utrilla, 1993: 838).

¹⁰¹ Per a Palau (1955: 7-9), aquesta tonada de «timbre» és la que anomenaré PTC, i la tonada amb què ens diu que es canten els *Gozos de la Virgen del Rosario* és la PTB.

¹⁰² Els cançoners de Seguí (1973) i Seguí *et al.* (1980, 1990) ens ofereixen un gran nombre de variants amb què es canten els goigs en distintes localitats; tanmateix, no aporten cap tipus de classificació dels patrons de tonada.

als criteris anteriorment enunciats, com la «Melodia Tipo F», que, segons les fonts consultades, es canta únicament a Casinos,¹⁰³ la «Melodia Tipo H», la qual solament escoltem a Alcublas¹⁰⁴ i La Yesa,¹⁰⁵ i la «Melodia Tipo G» que, si bé mostra un nombre major de variants, la seua presència al corpus estudiat es menor del 2%. Per aquest motiu, i a diferència de l'autora, no considere aquestes tonades com a patrons. D'altres, com la «Melodia Tipo D» i la «Melodia Tipo J» les tracte com a subpatrons del mateix patró de tonada, el PTD. A més, identifique un altre patró, el PTG, que no havia estat considerat per Oller. Per tant, dels set patrons que segueixen, sis apareixen ordenats d'altra manera en el treball d'Oller.

A continuació mostre els set patrons de tonada antics i de transmissió oral que he identificat al País Valencià. La tonada que empre per a indicar cada patró serveix únicament com a tonada paradigmàtica, un exemple demostratiu que permet identificar un grup ampli de variants amb característiques constructives molt semblants, i en cap cas correspon a un suposat *original* del qual se'n deriven les altres variants del mateix patró, ni tampoc a cap melodia que vulgui servir de referència. L'elecció de cadascuna de les tonades paradigmàtiques, o models, es justifica perquè presenta un major grau de similituds amb la resta de variants del mateix patró i, per aquest motiu, permet una visualització més clara en la notació paradigmàtica.

Patró de tonada A (PTA)

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD

Gozos de las almas. Losa del Obispo. FSS-C.005.A(1)

♩ = 160

Por las po-bre - ci - tas al - mas, to - dos de - be - mos ro - gar, que Dios las sa - que de pe - na, y las lle - ve, a des - can - sar.

Patró de tonada B (PTB)

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD

Gozos de la Virgen del Rosario. Benaguasil. FSS-C.037.B(1)

♩ = 140-150

Vir - gen ro - sa ce - les - tial, de fra - gan - tí - si - mo - lor. Vos sois la ro - sa me - jor que des - tie - rra nues - tro mal.

¹⁰³ *Goigs a la Mare de Déu dels Desemparats*. Casinos (FFP-C.181.B(1)).

¹⁰⁴ *Gozos a san Pedro*. Alcublas (FSS-C.012.A(5)).

¹⁰⁵ *Gozos de la Purísima Concepción*. La Yesa (FSS-C.008.B(5))

Patró de tonada C (PTC)

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB

Gozos a san Roque. Sinarcas. FSS-C.042.B(2)

Ro-que que con dul-ce,a-mor, ser-vi-s-te al des-va-li-do,

Patró de tonada D (PTD)

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD

Gozos de ánimas. Alfara de la Baronia. FSS-C.113.B(4)

Por las po-bre-ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar, que Dios las sa-que de pe-na y las lle-ve des-can-sar

Patró de tonada E (PTE)

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB

Gozos al Sto Cristo de la Misericordia. Castellnou. FSS-C.110.B(1)

Pues que tris-te-y las-ti-ma-do, es-tais en la Cruz, Se-ñor:

Patró de tonada F (PTF)

Entrada = ABCD Cobla = --

Gozos a san Sebastián. Nules. FSS-C.131.B(1)

Pro-di-gio-so ti-tu-lar, Se-bas-tián már-tir sa-gra-do. Sed con Dios nues-tro_a-bo-ga-do por la tie-rra,y por el mar

Patró de tonada G (PTG)

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD

Gozos a la Virgen del Remedio. Utiel. FFP-C.318.B(5)

Pues sois Vir-gen del Re-me-dio, de,U-tiel se-rra-na gra-cio-sa, con Dios te-ne-mos buen me-dio, sien-do Ma-dre tan pia-do-sa.

2.2. Àmbit geogràfic dels patrons de tonada

Al País Valencià han estat diversos els investigadors que han tractat de situar la música tradicional valenciana en el context sonor, cultural i geogràfic d'una regió tan àmplia i heterogènia com és la Mediterrània per a, seguidament, establir demarcacions en l'àmbit

valencià que ens ajuden a entendre la seua realitat sonora d'acord amb la fesomia de les diverses pràctiques musico-rituals que allí s'esdevenen.

Vicent Torrent divideix la regió musical del Mediterrani en tres àrees. Les dues àrees amb característiques sonores més contrastants serien l'àrea del sud, formada principalment pels països musulmans, i l'àrea del nord, amb els territoris llatins del sud francès, la Catalunya vella i el nord italià. La tercera àrea, a la qual anomenarà zona de l'estàndard (Torrent, 1990: 21), se situa geogràficament entre les dues anteriors, i inclou als països cristians de la mediterrània central, els territoris insulars, Nàpols, Múrcia, Calàbria i el País Valencià, entre d'altres, i en ella observa la fusió d'elements musicals tant nordmediterranis com sudmediterranis, els quals li atorguen unes característiques sonores peculiars que li són pròpies. En parlar de la situació del País Valencià en la zona de l'estàndard mediterrani, i dels trets que en ella observa, Torrent ens comenta el següent:

Les comarques valencianes són un punt de confluència de les dues tradicions sonores del Mediterrani. Del Mediterrani nord i del Mediterrani sud. Aquestes dues tradicions no irreconciliables però sí diferents, s'han barrejat a través de la història, a través de segles de comunicació amical o violenta, segons els casos. La cultura de les riberes ha anat deixant-se penetrar alhora del nord al sud i del sud al nord. Una extensa zona mediterrània dins la qual està el País Valencià ha anat barrejant les dues músiques. A València guardem una petita part del romancer català i provençal amb versions ja transformades pel pas del temps; guardem gran quantitat de melodies de dansa de tradició septentrional. I guardem també molts cant de la tradició meridional segons la manera d'entendre aquesta música per part dels nous pobladors cristians (Torrent, 1990: 22).

Jordi Reig ens assenyalava l'absència d'elements unificadors en les músiques de la Mediterrània, on cultures ben diverses conviuen, es barregen i s'influencien les unes amb les altres sense perdre la seua identitat. Prefereix parlar, en canvi, de «tendències expressives que es corresponen amb unes situacions geogràfiques determinades» (Reig, 2011: 46), en referència a les tres àrees continentals que convergeixen en aquest espai –Europa, Àfrica i Àsia–, i on totes elles s'han influenciat mútuament. Per a la situació valenciana, Reig comparteix la tesi de Torrent i observa la confluència de trets musicals de les àrees nord i sud, però també ens indica influències notables de les músiques de l'est:

La música tradicional i folklòrica valenciana participa del pluralisme estilístic d'aquestes tres fonts geogràfiques en tant que al seu si «conviuen» els gèneres profans i religiós, el cant sil·làbic i melismàtic, *a solo*, a cor, *a cappella* i amb acompanyament, l'afinació temperada i atemperada, els ritmes binaris barrejats i/o superposats amb els ternaris, la música mesurada i la que exhibeix ritme lliure, els modes melòdics i les escales tonals... Algunes d'aquestes característiques són comunes als territoris limítrofs (Catalunya, Múrcia i també les Balears), d'altres són autòctones (com el cant modal amb ritme lliure sobre un acompanyament instrumental tonal mesurat: el cant d'estil), i algunes altres tenen més a veure amb els Balcans (els ritmes *aksak*) que amb els nostres veïns immediats (Reig, 2011: 47).

Fermín Pardo i José Ángel Jesús-María, en analitzar les particularitats que presenta el repertori tradicional valencià en el seu conjunt, però també les diferències que en ell observem segons el punt geogràfic en què ens situem, adverteixen de l'existència al territori valencià d'àrees folkloricomusicals. Segons ens diuen, la delimitació de les àrees no coincidiria amb les divisions polítiques de les províncies, les divisions religioses que estableixen les fronteres de les antigues diòcesis o la divisió lingüística entre les comarques castellanoparlants i valencianoparlants. En canvi, la seua configuració espacial semblaria tenir una estreta relació amb l'orografia del terreny i els accidents geogràfics:

D'acord amb el que hem dit, resulta difícil fer coincidir cap tipus de divisió artificial o humana amb la realitat musicofolklòrica de la Comunitat Valenciana. En molts casos les àrees folklòriques estan determinades per les valls dels rius i les muntanyes o serres que les separen. Estes estan configurades en sentit horitzontal i perpendicular a la línia de la costa, completament al revés de la divisió lingüística (Pardo i Jesús-María, 2001: 158).

Per als autors, en l'àmbit de la música tradicional valenciana es pot fer una clara distinció entre les pràctiques del nord i el sud del país, amb una divisió transversal que recorre el territori d'oest a est, i que coincidiria amb el llit del Xúquer. En la zona central, situada entre els rius Xúquer i Túria, es troba la zona d'hibridació folklòrica «on es barregen o conviuen cants i melodies que corresponen a la forma d'expressar-se musicalment els valencians del nord i els del sud» (Pardo i Jesús-María, 2001: 159). És a partir de la dualitat nord-sud, amb una zona central d'hibridació folklòrica, que els autors plantegen la hipòtesi de l'existència de set àrees folkloricomusicals, la configuració de les quals estaria regida en cadascuna d'elles «al voltant de poblacions que tenen o tingueren històricament un poder d'atracció sobre les terres que els envolten, bé pel seu potencial o per la influència econòmica, comercial,

religiosoeclesiàstica, social i sembla que no tant políticoadministrativa» (Pardo i Jesús-María, 2001: 159). Les set àrees folkloricomusicals, junt amb les seues respectives «capitalitats» són: l'àrea de Morella, l'àrea de Sagorrb, l'àrea de València, l'àrea de Requena, l'àrea de Xàtiva, l'àrea d'Alcoi-Alacant i l'àrea d'Oriola. En cadascuna de les set àrees s'observa l'ús abundant de determinats tipus de cants, tonades, balls o danses, així com una manera particular d'interpretar-los; tanmateix, i com ens assenyalen Pardo i Jesús-María, hi ha localitats emmarcades en una àrea folkloricomusical concreta que presenta influències musicals i de pràctiques culturals d'àrees veïnes, el que ve a corroborar de nou la impossibilitat d'establir línies divisòries impermeables quan de cultura popular es tracte.

La hipòtesi proposada per Pardo i Jesús-María sobre l'àmbit geomusical de la música tradicional valenciana ens pot ajudar a entendre el ric pluralisme estilístic del repertori valencià a què al·ludia Reig, i la seua distribució, més o menys definida, arreu del país. No obstant això, el fenomen gogístic sembla no adaptar-se a la distribució de les set àrees folkloricomusicals, o bé la transcendeix. El cant dels goigs no es focalitza en una àrea determinada amb més incidència que en altres, i tampoc presenta diferències significatives si ens atenim a les divisions polítiques, lingüístiques o diocesanes anteriorment esmentades. Aquest s'estén per la totalitat del País Valencià i, de fet, podem escoltar sense gaire esforç la seua entonació en, pràcticament, cada poble que visitem. El fenomen gogístic és viu, fins i tot, en aquelles zones que s'incorporaren durant el segle XIX al territori valencià, com són els antics comtats de Villena i Sax, els quals passaren a formar part de la província d'Alacant el 1836, o els municipis de l'actual comarca d'Utiel-Requena,¹⁰⁶ que s'uniren a la província de València el 1851.

A més de l'àmplia distribució geogràfica i la plena vigència social que encara manté als nostres dies el cant col·lectiu dels goigs, hi observem trets que són comuns arreu del País Valencià. Estic referint-me a l'ús dels patrons de tonada antics i de transmissió oral que segueixen sistemes expressius i interpretatius ben definits, un marc representatiu social i situacional particulars on el fet de cantar tots junts adquireix significat entre les persones, o el significat simbòlic que els goigs prenen en una comunitat com a símbol d'una pràctica tradicional de

¹⁰⁶ Salvador Seguí, qui va dedicar bona part de la seua vida a enregistrar i notar cants i tonades al llarg del País Valencià, assenyalava l'absència del gènere gogístic a la comarca d'Utiel-Requena: «es de observar la carencia de este tipo de canción religiosa en toda la zona de Requena-Utiel» (Seguí, 1992: 436). L'afirmació de Seguí, a més de no ser certa, seria menys sorprenent si no fos perquè a una de les seues publicacions més cèlebres, el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* (1980), apareixen notats un gran nombre de goigs recopilats en aquesta zona.

la religiositat popular, alhora que forma part de l'herència de la cultura local. Aquests codis interpretatius i simbòlics dels goigs els observem amb lògiques semblants, o fins i tot iguals, als distints territoris de parla catalana, fet que mostra, més si cap, l'evidència de pràctiques culturals compartides que transcendeixen les fronteres polítiques i administratives per a mostrar-nos l'existència d'un contínuum cultural històric i social que ens és comú.

Lluny d'aportar una cartografia musical exhaustiva del fenomen gogístic valencià,¹⁰⁷ mostre a continuació l'àmbit geogràfic dels set patrons antics i de transmissió oral basant-me en les mostres enregistrades que formen el corpus de l'estudi —recordem que en són unes noucentes-cinquanta—, el qual ens dona una visió bastant aproximada de la realitat sonora dels goigs. Cal assenyalar, però, que tot i el molt alt nombre de mostres que el corpus ens ofereix, així com la gran extensió geogràfica que aquest abasta, hi ha diverses comarques o municipis on el treball de camp que els distints investigadors realitzaren ha estat menor, sobretot a la província d'Alacant. Per aquest motiu, és més que probable que alguns patrons de tonada no hagen estat localitzats en determinades àrees quan, tal vegada, s'hi utilitzen de manera habitual.

El PTA, amb cent catorze mostres sonores i audiovisuals, és una de les tonades més emprades al País Valencià en el cant dels goigs. S'estén de manera bastant homogènia a les províncies de València i Castelló, tot i que amb molt escassa presència, només una mostra, a la d'Alacant.¹⁰⁸ Igualment, aquest patró ha estat localitzat a Castelvital, a la província de Terol, per a cantar els *Gozos a santa Quiteria* (Arnaudas, 1982 [1927]: 201), i al municipi conquès d'Algarra, amb què es canten els *Gozos a la Virgen de Santerón*.¹⁰⁹ No tenim coneixement d'aquesta melodia en el cant de gojos a Catalunya.

Del PTB, amb què habitualment s'escolten els *Goigs de la Verge del Roser*, però també altres diverses advocacions, trobem quaranta-una mostres repartides homogèniament per tot el territori del País Valencià. La vinculació d'aquest patró de tonada amb l'advocació de la Verge del Roser, la qual gaudeix d'àmplia devoció en el territori valencià, podria ser una de les causes que expliqués la seua difusió arreu del país. Igualment, podem escoltar aquesta tonada en

¹⁰⁷ En l'annex II es mostren els mapes que ens ajuden a visualitzar el grau de dispersió de cadascun dels patrons de tonada arreu del País Valencià.

¹⁰⁸ De les fonts consultades, tant sonores i audiovisuals com escrites, únicament he detectat el PTA a la província d'Alacant en Callosa d'en Sarrià (*Gozos a la Virgen de las Injurias*, FM-V.14.A(4)).

¹⁰⁹ Mariona Reixach, "Gozos de la Virgen de Santerón (Algarra)", *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fàbregas (data d'accés: 04 Dec 2019), <https://musicatradicional.eu/ca/piece/15626>.

altres indrets, especialment a Catalunya, ja que presenta un perfil melòdic molt semblant a la tonada habitual amb què es canten allí els *Goigs a la Verge del Roser*. Per a cantar els goigs d'altres advocacions el podem localitzar als municipis de Viladrau, on s'entonen les *Cobles al sant Crist*,¹¹⁰ i Vallfogona de Ripollès, amb què es canten els *Goigs a Nostra Senyora*.¹¹¹ També ha estat recopilat a El Cuervo, en la província de Terol, per al cant dels *Gozos a la Virgen del Rosario* (Arnaudas, 1982 [1927]: 41).

Amb dos-cents huit mostres sonores i audiovisuals, el PTC és el més emprat per al cant dels goigs al País Valencià, i gaudeix d'una gran difusió a tot el territori. En tractar-se d'una tonada àmpliament coneguda, i que s'utilitza en els goigs d'un gran nombre d'advocacions ben diverses, ha estat considerada per alguns investigadors que s'han aproximat a l'estudi de la música tradicional religiosa com «la tonada amb què es canten tots els goigs», un fet allunyat de la realitat, ja que, com s'observa, el fenomen gogístic és musicalment més ric i divers. Tot i l'estreta relació que té al País Valencià el PTC amb el cant dels goigs, s'ha identificat el seu ús en cants de diversa índole a altres territoris. En Codoñera, a Terol, amb el PTC es canta *La novena del vino*, una cançó de taverna de caràcter satíric però de paròdia d'un gènere religiós (Arnaudas, 1982: 103). A Catalunya no he localitzat lletres de goigs que es canten amb aquest patró; en canvi, és àmpliament utilitzat en diversos cants de Setmana Santa i en una gran diversitat de comarques. Alguns d'ells en llatí, com el *Cruix Fidelis* que escoltem a pobles pallaresos com Gerri de la Sal (Ayats, Costal i Gayete, 2010) o del pla de Lleida com la Granadella i Algerri (Ametlló, G. Llop i Ayats, 2015), i d'altres en català, com les *Set Paraules*, enregistrades a València d'Àneu (Ayats, Costal i Gayete, 2010) o *Jesucrist la Passió vostra*, cantat a diverses comarques nord-orientals, segons informacions aportades per Ayats de les seues recerques.

El PTD està estretament lligat amb la devoció a les ànimes del purgatori, tot i que, com ocorre amb el PTB, també es pot escoltar en el cant dels goigs d'altres distintes advocacions. Les noranta-cinc variants de què disposem ens mostren que el patró es distribueix d'una manera bastant uniforme per tot el país, i amb presència en pràcticament totes les comarques on s'han enregistrat goigs. Igualment, ha estat identificada a moltes comarques de Catalunya; serveixen d'exemple els pobles de la Floresta, per a cantar els *Goigs de sant Blasi*, o a la

¹¹⁰ "Cobles al Sant Crist (Viladrau)", *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fàbregas (data de consulta: 04 Dec 2019), <https://musicatradicional.eu/ca/piece/10450>.

¹¹¹ "Goigs a la Nostra Senyora", *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fàbregas (data de consulta: 04 Dec 2019), <https://musicatradicional.eu/ca/piece/10451>.

Granadella, amb què es canten les *Cobles de les ànimes del Purgatori* (Ametlló, G. Llop i Ayats, 2015). Encara més, el PTD el podem escoltar a l'illa italiana de Sardenya, on s'empra per al cant de *gosos* dedicats a diversos sants, com els *Gosos de sa Virgini Assunta*,¹¹² els *Gosos de Nostra Segnora de Gonare*,¹¹³ els *Gosos de sant' Antiocru*,¹¹⁴ els *Gosos de sant' Efis*,¹¹⁵ els *Goccios de s'Assunta*¹¹⁶ o els *Goccios de sant' Antoni*,¹¹⁷ entre tants altres.

Amb el PTE he identificat vint-i-quatre mostres sonores i audiovisuals que, junt amb diversos treballs prèviament publicats (Gomis, 1993; 2002), han ajudat a precisar l'àmbit geogràfic que aquest ocupa. A diferència dels patrons de tonada anteriors, amb una distribució bastant uniforme per tot el territori valencià, el PTE es troba localitzat, principalment, a les comarques limítrofes entre València i Castelló, és a dir, als Serrans, el Camp de Morvedre, la zona nord del Camp del Túria, l'Alt Palància i la Plana Baixa. S'ha detectat alguna mostra en pobles circumdants a aquesta àrea, com en Casas Bajas (Racó d'Ademús)¹¹⁸ i Torralba del Pinar (Alt Millars),¹¹⁹ i mostres aïllades en punts més distants, com el cas d'Alcúdia de Crespins (La Costera),¹²⁰ o els municipis de Sorita i Villores (Els Ports). En aquestes dues últimes localitats, però, amb el PTE es canten els *Gozos a la Virgen de la Balma* amb una variant melòdica formada per quatre segments musicals en lloc dels dos habituals,¹²¹ un fet que no he observat en cap altra variant d'aquest patró. No tenim coneixement d'aquesta melodia en el cant de gojos a Catalunya.

Sobre el PTF han estat identificades quaranta-dues mostres repartides àmpliament pel país. Presenta una similitud melòdica en l'àmbit constructiu molt propera a PTB, tot i que, a diferència d'aquest, no està lligat amb l'advocació de la Verge del Roser, i s'aplica a lletres de goigs molt diverses. A Catalunya, però, amb aquest patró es canten, sobretot, els *Goigs a la Verge del Roser*, tot i que també el podem escoltar als goigs d'altres divinitats, com els *Goigs de Santa Cecília* (Juan i Mascarella, 1998: 144) i els *Goigs de Nostra Senyora de la Salut* (Juan i Mascarella, 1998: 129) de Vallfogona, al Ripollès; igualment, s'empra als municipis lleidatans de Llardecans, amb què s'entonen els *Goigs de la Mare de Déu de Loreto*, i la Granadella, per al

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=Jbds5OknLYc> (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=85Bl-SKCu5w> (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=X01GXXVmjGUg> (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=k-DTvHx0f8> (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=tAd29t8v3bA> (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=MSC_R0q14hg (data de consulta: 06 Des 2019).

¹¹⁸ *Gozos a san José*, Casas Bajas. FSS-C.115.B(4).

¹¹⁹ *Gozos a santa Bárbara* (II), Torralba del Pinar. FSS-C.148.B(2).

¹²⁰ *Gozos al santo Cristo*, Alcúdia de Crespins. FSS-C.102.B(1).

¹²¹ *Gozos a la Virgen de la Balma*, Sorita, FSS-C.135.A01(2), i *Gozos a la Virgen de la Balma*, Villores, FSS-C.156.B(1).

cant dels *Goigs de sant Antoni Abat* (Ametlló, G. Llop i Ayats, 2015). I també el trobem a les viles andorranes de la Mosquera i Sant Julià de Lòria, en totes tres per a cantar els *Goigs a la Verge del Roser* (Llop, 2011: 135).

Finalment, el PTG ens presenta vint-i-cinc mostres diferents, principalment centrades en la comarca d'Utiel-Requena i dedicades majoritàriament a la *Virgen del Remedío*, però també l'escoltem en diversos municipis de comarques adjacents, com són Loriguilla (Camp del Túria),¹²² Iàtova (Foia de Bunyol)¹²³ i Cofrents (Vall de Cofrents).¹²⁴ Més enllà d'aquesta àrea, i encara a la província de València, el PTG el localitzem a Algemesí (Ribera Alta)¹²⁵ i Barxeta (La Costera).¹²⁶ A la província de Castelló únicament s'ha detectat a Herbers (Els Ports),¹²⁷ i en Alacant s'ha identificat als pobles de Famorca (El Comtat),¹²⁸ Senija (La Maria Alta)¹²⁹ i Sella (La Marina Baixa).¹³⁰ No ha estat detectat, en canvi, més enllà dels límits del País Valencià.

2.3. Tipus d'estructura dels segments melòdics

Els patrons de tonada amb què es canten els goigs antics i de transmissió oral poden utilitzar tres tipus d'estructures diferents, és a dir, tres lògiques distintes per a combinar els segments melòdics que conformen cada patró. El primer tipus d'estructura (TE1) ens mostra un esquema d'alternança entre els segments melòdics que formen el patró de tonada. Jaume Ayats (2010a: 78-79) va descriure el funcionament que segueix la lògica d'alternança, al mateix temps que indicava les dues possibilitats melòdiques més habituals que presenta aquest tipus d'estructura:

Primera possibilitat

Entrada

ABCD

Cobla + retronxa

ADADABCD

Final

ABCD

¹²² *Goigs a la Virgen de la Soledad*, Loriguilla. FSS-C.001.A(5).

¹²³ *Goigs a la Divina Aurora*, Iàtova. FSS-C.035.B(5).

¹²⁴ *Goigs a la Virgen de los Dolores*, Cofrents. FSS-C.083.A(10).

¹²⁵ *Goigs a la Virgen del Rosario*, Algemesí. FSS-C.114.A(5).

¹²⁶ *Goigs al Cristo*, Barxeta. FSS-C.045.B(3).

¹²⁷ *Goigs a la Virgen del Sargar*, Herbers. FSS-C.152.A(1).

¹²⁸ *Goigs a san Cayetano*, Famorca. FSS-B.13.A(43).

¹²⁹ *Goigs al Sagrado Corazón de Jesús*, Senija (Seguí, 1973: 37).

¹³⁰ *Goigs a la Divina Pastora*, Sella. FM-V.14.A(7); FM-CD.30(37).

Segona possibilitat

Entrada	ABAC	
Cobla + retronxa	ACACABAC	
Final		ABAC

Com podem observar, en la primera possibilitat la tonada està formada per quatre segments melòdics, cadascun d'ells emprat per a cantar un vers, i que es canten de manera encadenada tant als versos de l'entrada com als del final, mentre que és a les cobles on s'aplica la lògica de l'alternança dels segments melòdics. En la segona possibilitat, en canvi, la tonada està formada únicament per tres segments melòdics, tot i que segueix la mateixa lògica d'alternança que l'anterior. En tot cas, un determinat patró de tonada ens pot oferir variants construïdes amb tres o quatre segments melòdics segons el grau de semblança entre el primer segment i el tercer. Per tant, cal assenyalar que el nombre de segments melòdics, siguen tres o quatre, no interfereixen en la lògica d'alternança característica del TE1.

En les tonades dels goigs antics de transmissió oral que segueixen l'estructura del TE1, cada segment presenta unes característiques melòdiques determinades que estan relacionades amb la funció que desenvolupa dins la lògica interpretativa de cant, així com el lloc que ocupa en l'estructura de la tonada. S'observa, sobretot, en el tipus de clàusula final de cada segment i la sensació de suspensió, tensió o repòs que transmet a l'oient-cantor. Ayats ens descriu les clàusules de cada segment melòdic, el seu funcionament en cada moment concret de l'estructura i com aquestes determinen la lògica de l'alternança característica del TE1 (Ayats, 2010a: 78-79). Si ens centrem en la cobla d'una tonada amb quatre frases musicals (ADADABCD) el cant s'inicia amb el segment A, el qual finalitza amb una clàusula cadencial oberta «en el sentit antic, o sigui, que obliga a una segona meitat de tancament» (Ayats, 2010a: 79). La segona meitat correspon al segment melòdic D, amb una clàusula cadencial clarament conclusiva, i que ens aporta sensació de repòs. La cèl·lula AD es repeteix de nou per als versos tercer i quart de la cobla. Al vers cinquè, en canvi, s'enuncia de nou A, amb la clàusula oberta, però seguida del segment melòdic B, amb una clàusula cadencial que aporta major tensió al discurs musical donat que «des de la nostra orella tonal produeix una sensació cadencial a la dominant (o que fa l'efecte equivalent dins d'un model no tonal)» (Ayats, 2010a: 79).

El segment melòdic B, tant per la particularitat de la seua clàusula cadencial com per un perfil melòdic singular, tal com observarem en tractar de manera detallada cadascun dels patrons

de tonada, és l'element indispensable que possibilita la lògica de l'alternança en l'estructural formal i interpretativa dels goigs antics de transmissió oral. El segment B interpel·la auditivament a l'assemblea per indicar a la resta de fidels que, tot seguit, s'han d'unir junt amb els cantors per entonar els segments *CD*, que corresponen als versos de la retronxa, i on D actua d'element de tancament o repòs sonor. Cal assenyalar, però, que la clàusula del segment C guarda una gran similitud auditiva amb A, per tant, el funcionament de les clàusules en l'estructural formal i interpretativa en les tonades de tres segments musicals (ACACABAC) seria idèntic al que acabem de descriure, tenint present, clar està, que en aquest cas l'element conclusiu serà C. Els versos de l'entrada i el final seguiran el mateix procediment que s'ha descrit per als quatre últims versos de la cobla (ABCD), amb l'encadenament dels segments melòdics. No hi ha, per tant, alternança entre els segments melòdics, però sí entre els cantors i l'assemblea, la qual intervé a la retronxa després de la interpel·lació auditiva del segment B, tal com s'ha descrit amb anterioritat.

La utilització del TE1 per al cant dels goigs sembla un tret generalitzat i d'ús habitual en l'àmbit geogràfic on el fenomen gogístic és una realitat. A Catalunya ha estat descrit i analitzat tant per Ayats (2010a: 78-79), com per Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015: 107-109), centrant-se en aquest últim treball a les Terres de Ponent. Llop identifica i analitza el mecanisme del TE1 en patrons de tonada de goigs que es canten a les Valls d'Andorra (Llop, 2011: 80-84), i també hi és present en el cant dels goigs de les Illes Balears, tal com ens assenyala Bàrbara Duran en els seus estudis (Duran, 2019: 128). Fins i tot, Ayats observa la utilització del TE1 en una tonada que s'empra a la localitat sarda de Santu Lussurgiu per a cantar els *gosos*, el cant anàleg als goigs (Macchiarella, 2010), tot i assenyalar la necessitat d'aprofundir en l'estudi dels mecanismes emprats en el cant dels *gosos* sards i poder corroborar la utilització d'aquest tipus d'estructura a l'illa de Sardenya (Ayats, 2010a: 87).

No tinc constància que cap investigador hagués descrit fins ara el mecanisme del TE1 als patrons de tonada amb què es canten els goigs al País Valencià. No obstant això, està ben present a la tradició valenciana, i podem observar-ne l'ús de manera molt clara als patrons de tonada B, D i F:

Primera possibilitat, amb quatre segments melòdics

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD Gozos a la Virgen del Rosario. Vallès. FSS-C.024.A(6)

♩ = 140-150

Vir-gen ro-sa ce-les-tial, de fra-gan-ti-si-mo,o-lor, vos sois la ro-sa me-jor que des-tie-rra nues-tro mal.

Entrada = ABCD Cobles = ADADABCD Gozos de las almas. Algimia d'Alfara. FSS-C.099.A

♩ = 115-125

Por las po-bre-ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar Dios que las sa-que de pe-na y las lle-vela des-can-sar.

Entrada = ABCD Cobles = ADADABCD Gozos a la Virgen de los Dolores. Jalance. FSS-C.031.A

♩ = 130-190

A-ve de pe-nas Ma-ri-a, con-sue-lo de pe-ca-do-res. Porvues-tros sie-te do-lo-res am-pá-ra-nos Ma-dre pi-a.

Segona possibilitat, amb tres segments melòdics

Entrada = ABAC Cobles = ACACABAC Goigs a la Verge del Roser. Xiva de Morella. FSS-C.133.B

♩ = 130

Vos-tres goigs amb gran pla-er can-ta-rem Ver-ge Ma-ri-a. Puig la vos-tra Se-nyo-ri-a és la Ver-ge del Ro-ser.

Entrada = ABAC Cobles = ACACABAC Gozos a las almas. Macastre. FSS-C.029.B

♩ = 165-170

Por las po-bre-ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar Que Dios las sa-que de pe-na y las lle-ve a des-can-sar.

Entrada = ABAC Cobles = ACACABAC Gozos a san José. Suera. FSS-C.158.B

♩ = 140-145

Puesoís san-to sin i-gual, y de Dios el máshon-ra-do. Sed Jo-sé nues-tro,a-bo-ga-do, en es-ta vi-da mor-tal.

Com s'observarà quan es tracte l'anàlisi de cadascun dels patrons de tonada junt amb les seues variants (apartat 2.8), en determinades situacions de goigs ens trobem amb variants dels patrons de tonada B, D i F on la lògica de l'alternança entre els segments melòdics ha deixat de practicar-se. En aquests casos, els cantors encadenen de manera continuada els quatre segments musicals, perdent-se així la singularitat que ofereix l'alternança melòdica. A

aquesta nova lògica per a combinar els segments melòdics l'he anomenat segon tipus d'estructura (TE2). L'esquema de l'estructura formal que ens presenta el TE2 es basa en l'encadenament circular de quartetes melòdiques:

Entrada	ABCD
Cobla + retronxa	ABCDABCD
Final	ABCD

Tot i que el TE2 podem escoltar-lo en algunes de les variants dels patrons de tonada B, D i F, es tracta de casos puntuals i, per aquest motiu, cal considerar aquests patrons de tonada propis del TE1. No obstant això, resulta certament interessant analitzar quines característiques constructives tant melòdiques com rítmiques i interpretatives ens presenten les variants d'aquests patrons de tonada que es canten amb el TE2, i detectar si hi ha diferències significatives amb aquelles observades en les variants que utilitzen el TE1, una qüestió que es tractarà en l'apartat 2.8. Més enllà de les variants puntuals dels patrons de tonada B, D i F, el TE2 és clarament més característic dels patrons A i G, els quals estan formats per quatre segments melòdics que, com es mostra a l'esquema anterior, s'encadenen de manera continuada tant a les estrofes de l'entrada i el final com a les cobles:

Entrada = ABCD Cobles = ABCDABCD Gozos a la Santa Cruz. Tonada senzilla. Almussafes. FFP-C.205.A



Con de - vo - to co - ra - zón can - te - mos ¡Oh Cruz Pre - cio - sa! Sed - nos siem - pre pro - di - gio - sa en to - da tri - bu - la - ción.

Entrada = ABCD Cobles = ABCDABCD Gozos a la Divina Aurora. Iàtova. FSS-C.035.B



En Vos, co - mo pro - tec - to - ra, nues - tra de - vo - ción con - fi - a, que sois nor - te, luz y gui - a, Ma - ri - a Di - vi - na Au - ro - ra.

Donada la particularitat de l'estructura formal del TE2, podem detectar diferències significatives entre el tipus de construcció del perfil melòdic i de les clàusules de cadència dels segments melòdics de les tonades que es canten seguint aquest tipus d'estructura amb allò descrit per al TE1, i que estan relacionades amb la funció que desenvolupa cada segment dins la lògica interpretativa del TE2. S'observa, sobretot, en el segment melòdic B. Com que no s'empra la lògica de l'alternança al TE2, el segment B dels patrons de tonada A i G sembla

haver perdut aquella funció d'interpel·lació que tan clarament s'aprecia en les tonades que segueixen el TE1. Cal assenyalar, però, que l'estructura interpretativa de les tonades que es canten segons el TE2 segueix el mateix procediment que amb el TE1, és a dir, l'assemblea s'uneix als cantors per entonar la retronxa (*CD*), just després d'escoltar el segment melòdic B. No obstant això, al TE1 la utilització del segment melòdic B quedava restringida únicament al vers justament anterior a la retronxa; en canvi, en el TE2 aquesta exclusivitat del segment B desapareix a conseqüència de l'encadenament circular dels segments melòdics.

En aquest sentit, el segment B no presenta un perfil melòdic significativament distint de la resta, a diferència del que observàvem al TE1; en conseqüència, guarda una major homogeneïtat amb els altres segments. Les clàusules de cadència del segment B als patrons de tonada A i G s'allunyen també del que s'ha descrit per al TE1, tot i que en cadascun d'aquests patrons se segueix un procediment distint. Al segment B del PTA es produeix una clàusula de cadència sobre la sonoritat del quint grau, el qual aporta al discurs musical una certa sensació de tensió sonora, i que requerirà el corresponent repòs sonor, ja en el segment melòdic D. Tanmateix, i a diferència dels patrons de tonada que segueixen la lògica del TE1, la clàusula de cadència del segment B no aporta major tensió al discurs musical que en el segment A i, per tant, no difereixen l'una de l'altra. Al patró de tonada G, el segment melòdic B realitza una clàusula de cadència oberta, però, no percebem la sensació de tensió sonora que acostumàvem a veure en altres patrons de tonada, sinó una suspensió sonora del discurs musical. Açò es produeix perquè al segment B de PTG la clàusula de cadència no es produeix sobre l'àmbit sonor del quint grau, sinó en el del primer grau.

Amb tot i això, i després d'observar la construcció del perfil melòdic i les clàusules de cadència dels distints segments musicals dels patrons de tonada que es canten segons el TE2, en especial del segment B, sembla més clar que la lògica de l'alternança dels segments melòdics és aliena als patrons de tonada A i G. L'estructura d'encadenament de segments melòdics d'aquests patrons de tonada no seria de cap manera el resultat de la pèrdua o l'oblit per part dels cantors de la lògica de l'alternança, com ocorre en algunes variants dels patrons de tonada B, D i F, sinó un altre dels procediments estructurals emprats per entonar les lletres dels goigs. De fet, en el conjunt de les mostres sonores estudiades, els patrons de tonada A i G sempre segueixen el TE2, i en cap cas s'empra la lògica de l'alternança dels segments melòdics. Estem, doncs, davant de dos camins simplement distints.

La utilització del TE2 en les tonades de goigs ha estat també assenyalada per Ayats, qui observa una relació amb «estructures que trobem sobretot en situacions de processó de les antigues confraries» (2010a: 79), just indicant a continuació que, tot i això, la lògica del TE1 és la més estesa i aquella que gaudeix d'una major vigència per cantar els goigs a Catalunya. Macchiarella ens parla de patrons de tonada emprats a Sardenya per a cantar els *gosos* i que segueixen la lògica del TE2, el qual segons l'autor «questo modo esecutivo viene considerato tipico e rappresentativo» (Macchiarella, 2010: 95). Al País Valencià podem escoltar amb molt alta freqüència el TE2, sobretot en el PTA a l'utilitzar-se com a tonada de manlleuta o *de comunis*, és a dir, una tonada amb què es canta un gran nombre de goigs, ja que s'adapta sense problemes a l'estructura estròfica i de versificació habitual dels goigs, i que s'empra en un àmbit territorial ampli.

Al País Valencià, però, s'utilitza també un tercer tipus d'estructura (TE3) per a cantar els goigs antics de transmissió oral, i amb el qual s'entonen els patrons de tonada C i E, formats cadascun d'ells únicament per dos segments melòdics. En conseqüència, l'estructura formal és d'una gran senzillesa al combinar-se solament dos segments melòdics que s'encadenen de manera continuada:

Entrada	ABAB
Cobla + retronxa	ABABABAB
Final	ABAB

Entrada = ABAB Cobles = ABABABAB Gozos de la Santa Espina. Montesa. FSS-C.056.B

Con de - vo - to co - ra - zón can - te - mos oh Cruz pre - cio - sa,

Entrada = ABAB Cobles = ABABABAB Gozos a san Antonio. Artesa. FSS-C.150.B

Ben - di - to,y sa - gra - do, An - to - nio, ex - ce - len - te con - fe - sor,

El discurs musical en tots dos patrons s'articula sobre l'encadenament successiu dels segments A i B, on A realitza una clàusula de cadència sobre la sonoritat d'una suposada dominant que crea una tensió auditiva, immediatament resolta a la clàusula del segment B amb un final de tancament que ens aporta una sensació de repòs sonor. Podem escoltar el

TE3 amb bastant freqüència en el cant dels goigs al País Valencià, ja que el PTC ha estat utilitzat de manera recurrent com a tonada de manlleuta, adaptant-se sense problemes a distintes lletres de goigs. Actualment es tracta, junt amb el PTA, d'un dels patrons de tonada més estesos a tot el territori valencià. Tanmateix, i com veurem en parlar de manera detallada del PTC, s'observa una relació directa entre aquest patró de tonada i, en conseqüència, també en el TE3, amb els cants processionals de Setmana Santa que es realitzen en distintes zones de Catalunya (Ayats, 2012).

2.4. Les lògiques rítmiques

Les tonades amb què es canten els textos gogístics, tant al País Valencià com als altres territoris on els podem escoltar, segueixen dues lògiques rítmiques distintes: el *giusto* sil·làbic (g.s.), un mecanisme de distribució temporal descrit i estudiat per Constantin Brailoiu (1952), i la lògica dels compassos que, nodrint-se de la teoria rítmica de les danses profanes medievals i renaixentistes (Ayats, 2012), ha estat el sistema de mesura més àmpliament emprat en la música escrita occidental.

Brailoiu desenvolupa en el seu treball “Le giusto syllabique: un système rythmique populaire roumain” (1952) el mecanisme del *giusto* sil·làbic, la lògica rítmica que, segons l'autor, pot ajudar-nos a explicar les estructures rítmiques que s'observen en repertoris com «le chant grégorien mesuré et dans la lyrique médiévale; [...] dans les mélodies populaires russes, hongroises, espagnoles, pour ne faire mention que de celles-là» (Brailoiu, 1952: 117), tot i que el seu estudi se centra en les balades tradicionals romaneses. Jaume Ayats (1994) realitza una síntesi dels criteris principals del mecanisme, al mateix temps que en fa una adaptació per a l'estudi del repertori de les cançons baladístiques catalanes. Aquests criteris són:

- El g.s. se situa sempre en melodies d'un moviment regular i uniforme dins d'un sistema de *tempo giusto*, en oposició al *rubato*: «Précisons que *giusto* est pris là dans l'acception, aujourd'hui courant, de mouvement régulier, uniforme, par opposition à *rubato*» (Brailoiu, 1952: 117).
- La síl·laba s'estableix com la unitat rítmica i segueix el principi de la qualitat variable de durada de cada síl·laba. A més, el mecanisme es fonamenta sobre el lligam *so*

musical-síl·laba i el motlle mètric del vers, el que ens indica que el *giusto* sil·làbic pertany exclusivament al repertori cantat:

Quant à syllabique, ils donne à entendre que nous aurons affaire à des effets rythmiques ayant pour unique principe la qualité variable de la syllabe, d'où une fusion si intime entre les éléments du chant –son musical et parole– que le rythme prend ici sa source dans le mètre et ne s'explique que par lui. Il s'ensuit que le *giusto syllabique* appartient essentiellement à la musique vocale (Brailoiu, 1952: 118).

- Utilització exclusiva de dos valors rítmics invariables amb una proporció de durada 1:2 o 2:1, que podem fer equivaldre respectivament a corxera-negra o negra-corxera.
- Lliure alternança de grups rítmics elementals formats per dues d'aquestes durades,¹³¹ o siga per parelles de síl·labes –la primera sempre mètricament accentuada i la segona sempre inaccentuada– que es podran combinar segons les quatre úniques possibilitats que permet el mecanisme. El *giusto* sil·làbic combina, doncs, només quatre possibilitats rítmiques, adjudicant-se la corxera al valor curt (⌣) i la negra al valor llarg (—):

⌣ ⌣ / ⌣ — / ⌣ ⌣ / ⌣ —

- Brailoiu separa la durada de la síl·laba (corxera o negra) de la seua accentuació al considerar-los dos paràmetres distints, el que permet la utilització de manera indistinta de qualsevol de les quatre possibilitats rítmiques:

Comme, de nos jours, dans la poésie savante, la prosodie prive la quantité de toute fonction, on ne voit à cette approximation aucun inconvénient majeur. Il n'en va pas de même dans *giusto syllabique*, et c'est pourquoi il faut y distinguer rigoureusement entre quantité (durée) et qualité (accent) et veiller à ne faire usage des termes et des signes de la métrique grecque qu'en leur conservant leur signification littérale. Nous nous garderons donc bien d'affecter à l'accent le symbole de la longue et ne représenterons longue et brèves que par leurs symboles propres, auxquels s'ajoutera l'accent (Brailoiu, 1952: 118).

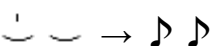
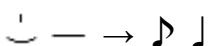
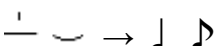
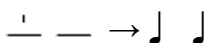
¹³¹ O en alguns casos en seran tres, diu Brailoiu, però aquesta possibilitat no es produeix en l'adaptació a les cançons catalanes exposada per Ayats (Ayats, 1994: 95).

Junt amb els principals criteris del *giusto* sil·làbic, Brailoiu ens assenyala diverses consideracions que cal tenir clares per a entendre de manera competent el mecanisme. Entre d'altres, l'autor ens adverteix que determinades estructures de *giusto* sil·làbic poden tenir una aparença que recorde els motlles rítmics emprats en la música *culta* occidental; tanmateix, indica que ambdós mecanismes segueixen lògiques constructives diferent que cal no confondre. Igualment, la utilització alternada de grups rítmics elementals distints pot dur a la confusió si no s'està familiaritzat amb el funcionament del mecanisme, fins al punt que es tracta de justificar mitjançant la combinació de compassos binaris i ternaris estructures rítmiques que són habituals en la lògica del *giusto* sil·làbic: «L'alternance facultative de ses brèves et de ses longues imprime à ce rythme une allure instable, que l'oreille, sans trop se tromper, attribue, du premier coup, à un mélange de mesures “binaires” et “ternaires”» (Brailoiu, 1952: 123). En aquest sentit, si ens fixem en l'àmbit del País Valencià, un gran nombre de les notacions de goigs que podem consultar presenten aquest problema. Cap dels investigadors que s'ha endinsat en l'estudi de les tonades de goigs valencianes ho ha fet a partir de la proposta de Brailoiu amb el *giusto* sil·làbic i, com s'observa en els respectius treballs, ens presenten notacions amb fórmules heteromètriques forçades que tenen com a objectiu tractar d'encaixar una tonada que segueix la lògica del *giusto* sil·làbic dins del mecanisme de distribució temporal dels compassos acadèmics.

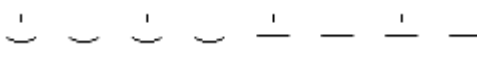
Una de les qüestions que Brailoiu tractarà detalladament i amb un gran nombre d'exemples és la problemàtica que pot presentar la darrera síl·laba del vers i les seues possibles solucions, ja siga per la catalexi, on la supressió de la síl·laba àtona en l'últim grup rítmic del vers pot provocar la seua substitució per un silenci o l'allargament de la síl·laba tònica, o bé la prolongació o escurçament de la darrera síl·laba àtona d'un vers complet a conseqüència d'un repòs de cadència o una pausa per a la respiració. Cal assenyalar, però, que quan es produeix amb freqüència la prolongació d'un dels dos valors de durada possibles en el *giusto* sil·làbic –corxera amb puntet o negra amb puntet– en qualsevol de les altres síl·labes del vers, ens trobarem lliscant sobre els límits del mecanisme, si ja no l'hem deixat ja enrere. Al final de l'article, l'autor proporciona unes taules de les estructures rítmiques en *giusto* sil·làbic per a versos heptasil·làbic mostrant-nos dues-centes cinquanta-sis possibilitats diverses, de les quals ens indicarà que un gran nombre d'elles apareixen en la cançó tradicional romanesa –altres coincideixen del tot amb els compassos de la música acadèmica.

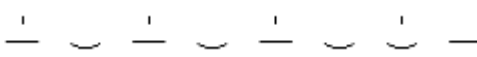
El mecanisme del *giusto* sil·làbic ha estat estudiat en altres repertoris d'àmbits geogràfics distints al romanés. Com s'ha comentat amb anterioritat, Jaume Ayats en fa una adaptació per a la cançó baladística en la comarca d'Osona (1994), on ens mostra les grans coincidències amb el plantejament descrit per Brailoiu per a la realitat romanesa i les diverses particularitats que presenta el repertori català, sobretot per qüestions idiomàtiques. L'autor ens indica que el repertori català utilitza amb freqüència la mètrica 7m+7f o 7f+7m, formada per dos hemistiquis heptasil·làbics trocaics, que coincideix amb la proposta de Brailoiu; tanmateix, ens adverteix que la mètrica 5f+5m o 5m+5f és minoritària i, en canvi, hi ha un cert nombre de repertori construït sobre la mètrica hexasil·làbica -6f+6m o 6m+6f-, la qual es troba fora del *giusto* sil·làbic (Ayats, 1994: 96-97). Ayats observa que, com ocorre al repertori romanés, a les cançons baladístiques catalanes el *giusto* sil·làbic s'estructura segons parelles de síl·labes on s'accentua la primera d'elles. No obstant això, detecta «la tendència, molt habitual, de trobar les dues síl·labes inicials de la mètrica 7+7 amb el peu de valors rítmics breus i en disposició anacrúsica» (Ayats, 1994: 97), la qual s'explica per l'existència d'un accent prosòdic més important sobre les síl·labes tercera i setíma. Se'ns configura, per tant, un motlle mètric amb dos accents principals (tercera i setíma síl·labes) i dos secundaris (primera i quinta síl·labes), i un eix entre les síl·labes quarta i quinta que separa el vers en dues parts simètriques quan aquest finalitza amb síl·laba no accentuada.

Per a facilitar la visualització i cita del *giusto* sil·làbic, i fer més àgil l'anàlisi comparativa entre les estructures que ens aporten les distintes tonades, Ayats adjudica un número a cadascun dels quatre grups rítmics elementals:

1. 
2. 
3. 
4. 

Per tant, el *giusto* sil·làbic en una estructura heptasil·làbica amb final en síl·laba no accentuada es representaria de la següent manera:


g.s. 1144
 De la ser- ra, i de la pla - na


g.s. 3332
 Sant An - to - ni qui vis- que- reu

Ayats ens aporta, a més a més, distints exemples de variants de tonada «derivades de *giusto* sil·làbic» (Ayats, 1994: 98), les quals estarien fora del mecanisme en emprar el disseny d'anacrusi reduïda o grups rítmics elementals diferents dels que ens proposava Brailoiu; tanmateix, no podem excloure-les del *giusto* sil·làbic, ja que altres variants de la mateixa tonada no ens mostren aquestes desviacions i s'adeqüen correctament al mecanisme. Finalment, i just després d'analitzar el g.s. 1212 a la cançó baladística catalana, Ayats assenyala la utilització del *giusto* sil·làbic en altres repertoris de tipus religiós com les cobles i els goigs, i es pregunta si aquests cants estarien relacionats amb els cants gregorians mesurats als quals es referia Brailoiu, i que podrien ser l'origen del mecanisme (Ayats, 1994: 103).

Més enllà d'aquestes preguntes amb una resposta, que d'existir, no seria senzilla de demostrar, els criteris emprats per Ayats en les balades han estat aplicats en diverses investigacions per a estudiar amb profunditat el mecanisme al repertori gogístic. El mateix Ayats s'ha endinsat en l'estudi del *giusto* sil·làbic als goigs catalans des d'una aproximació territorial més àmplia (2007; 2010a; 2012), o bé junt amb altres investigadores per a centrant-se en marcs geogràfics més acotats, com el Pallars Sobirà (Ayats, Costal i Gayete, 2010) i les Terres de Ponent (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015). Igualment, Ester G. Llop ha identificat el mecanisme als goigs que es canten a les Valls d'Andorra (2011), i tenim constància de la seua utilització en cants de les Illes Balears i Pitiüses (Duran, 2019: 160-161).

Al País Valencià, els diversos investigadors que han estudiat els mecanismes poético-musicals que interactuen i structuren el gènere gogístic no contempen la utilització del *giusto* sil·làbic com una de les lògiques rítmiques implícites en aquests cants, i solament consideren la lògica dels compassos acadèmics com a únic sistema de mesura i de notació. Tanmateix, i com ja assenyalava Ayats, la lògica del *giusto* sil·làbic està ben present al repertori gogístic, també al del País Valencià. Cal recordar, però, que quasi la totalitat dels goigs que ací es canten empen el castellà, i dels pocs que ho fan en català la majoria són composicions relativament recents. Tot i les diferències idiomàtiques amb l'adaptació del *giusto* sil·làbic que fa Ayats per a les

balades i els goigs en català, l'accentuació prosòdica i la mètrica de la llengua castellana no mostra diferències significatives amb la catalana en el cas concret dels goigs i tampoc pel que fa al mecanisme del g.s., i per aquest motiu la seua proposta s'adapta perfectament a la realitat valenciana.

S'ha detectat la lògica del *giusto* sil·làbic en cinc dels patrons de tonada d'aparença formal antiga i en altres tonades que ens presenten alguns aspectes més moderns. Com veurem en l'apartat on s'analitzen cadascun dels patrons de tonada, algunes variants ens mostren fórmules rítmiques que es troben en els límits del mecanisme, o fins i tot abandonen el *giusto* sil·làbic i s'adeqüen a una mètrica regida per la lògica dels compassos. Els altres dos patrons, en canvi, segueixen més aviat el mecanisme de motlles rítmics que encaixen en els compassos acadèmics i no semblen mantenir cap relació prèvia amb el *giusto* sil·làbic. Els patrons de tonada que segueixen la lògica del *giusto* sil·làbic són els PTA, PTB, PTC, PTD i PTF, que mostre respectivament a continuació:

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a la Virgen de Tejada. Iàtova. FSS-C.035.B(8)

(A) g.s. 1144 (B) g.s. 1144 (C) g.s. 1144 (D) g.s. 1144

♩ = 195-200

Pa-ra que con san-to ce-lo, nues-tra fe, ob-se- quiar-te pue-da, Ma-dre de Dios de Te - je-da, sed nues-tro, am-pa-ro y con - sue-lo.

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD Gozos a la Virgen del Rosario. Vallès. FSS-C.024.A(6)

(A) g.s. 1232 (B) g.s. 1212 (C) g.s. 1233 (D) g.s. 3412

♩ = 140-150

Vir-gen ro - sa ce - les - tial, de fra-gan - tí - si-mo, o-lo-r, vos sois la ro - sa me-jor que des - tie - rra nues-tro mal.

Entrada = ABAB Coblà = ABABABAB Gozos a san Roque. El Toro. FM-V.13.B(4)

(A) g.s. 3332 (B) g.s. 3332

♩ = 80-85

Tan - ta fue la ca - ri - dad, de vos Ro - que y, ex - ce - len-cia,

Entrada = ABCD Coblà = ADADABCD Gozos a las almas. Torres Torres. FSS-C.055.B(6)

(A) g.s. 1112 (B) g.s. 1112 (C) g.s. 1114 (D) g.s. 1112

♩ = 240-250

Por las po-bre - ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro - gar, que Dios las sa - que de pe - na y las lle-ve a des-can - sar.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a santa Quiteria. Almàsora. FSS-C.107.B(3)

♩ = 140-145

(A) g.s. 1114 (B) g.s. 1114 (C) g.s. 1114 [♩ 2], (D) g.s. 1114

La de - vo - ción os a - pres - te, Qui - te - ria, en vos su ven - tu - ra. Li - brad - nos de ca - len - tu - ra, de lan - gos - ta, ra - bia y pes - te.

Com veurem, distintes mostres d'alguns d'aquests patrons de tonada utilitzen variacions dels quatre grups rítmics elementals del *giusto* sil·làbic que forcen el mecanisme fins als seus límits. Altres mostres, en canvi, abandonen el *giusto* sil·làbic i adopten la lògica dels motlles rítmics que s'encaixen fàcilment en els compassos acadèmics, el que obliga a modificar l'accentuació prosòdica del text. En aquest sentit, són summament significatives les variants del PTA amb què es canten els *Gozos a la Virgen de la Cueva Santa* d'Altura, tant en aquesta localitat com en altres dels voltants, i on la lògica del *giusto* sil·làbic ha estat substituïda per la utilització d'un compàs binari simple. Igualment, a les variants del PTC amb què els veïns de molts diversos pobles canten, o cantaven, els *Gozos a la Virgen del Remedio* d'Utiel podem observar una mixtura entre el *giusto* sil·làbic als segments melòdics A i B, i la utilització d'un compàs ternari simple per a cantar el segment C. Al PTD s'han detectat tres subpatrons amb nombroses variants en cadascun. Un d'ells, el que s'acaba de mostrar –PTD2–, empra el *giusto* sil·làbic d'una manera molt clara. Els altres dos subpatrons, com es pot veure a continuació –PTD1 i PTD3, respectivament–, segueixen la lògica dels dissenys rítmics dels compassos acadèmics:

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD Gozos de ànimas. Titaguas. FSS-C.034.B(1)

♩ = 105-120

(A) (B) (C) (D)

Por las po - bre - ci - tas al - mas, to - dos de - be - mos ro - gar, que Dios las sal - ve de pe - na, y las lle - ve a des - can - sar.

Entrada = ADCD Cobla = ADCDADCD Gozos a las almas (II). Xella. FSS-C.092.B(4)

♩ = 85-95

(A) (D) (C) (D)

Por las po - bre - ci - tas al - mas, to - dos de - be - mos ro - gar, que Dios las sa - que de pe - na, y las lle - ve a des - can - sar.

A més dels subpatrons de PTD i algunes variants específiques dels altres patrons de tonada, la lògica dels motlles rítmics encaixats en compassos sembla ser el mecanisme per a mesurar altres patrons com els PTE i el PTG. Mentre que al PTE s'intueix clarament l'ús dels compassos, el PTG pot dur-nos a confusió si s'observa únicament una variant concreta i aïllada, ja que trobarem dificultats per a discernir si està construïda amb el *giusto* sil·làbic o

amb el mecanisme dels compassos. Cal, per tant, observar conjuntament les distintes variants d'un mateix patró amb l'objectiu de determinar la lògica rítmica utilitzada, doncs, es manté entre elles una coherència en el llenguatge emprat.

Entrada = AB,AB Coblà = ABABAB,AB *Gozos al Sto Cristo de la Misericordia. Castellnou. FSS-C.110.B(1)*

♩ = 80-95 (A) (B)

Pues que trís - te,y las - ti - ma - do, es - tais en la Cruz, Se - ñor:

Detailed description: This block contains a musical score for a song. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 80-95. There are two circled letters, A and B, above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: 'Pues que trís - te,y las - ti - ma - do, es - tais en la Cruz, Se - ñor:'.

Entrada = ABCD Coblà = ABCDABCD

Gozos a la Virgen del Remedio. Utiel. FFP-C.321.A(2)

♩ = 135 (A) (B) (C) (D)

Pues sois Vir - gen del Re - me - dio, de U - tiel se - rra - na gra - cio - sa, con Vos te - ne - mos buen me - dio sien - do Ma - dre tan pai - do - sa.

Detailed description: This block contains a musical score for a song. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 135. There are four circled letters, A, B, C, and D, above the staff. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: 'Pues sois Vir - gen del Re - me - dio, de U - tiel se - rra - na gra - cio - sa, con Vos te - ne - mos buen me - dio sien - do Ma - dre tan pai - do - sa.'

2.5. Les dinàmiques sonores

Durant el treball de camp, així com en les entrevistes realitzades, les fonts sonores consultades i els estudis previs,¹³² he pogut observar distints tipus de procediments en què els cantors es relacionen entre ells i amb l'espai que ocupen per a (re)crear unes intensitats sonores específiques prèviament imaginades. Aquestes dinàmiques sonores venen determinades per dos elements concrets, i són el tipus d'interlocució cantada que es produeix entre els assistents durant la situació comunicativa i l'espai físic on aquesta esdevé. En el tipus d'interlocució cantada, he detectat tres models distints:

- l'alternança en l'execució entre els solistes, els quals canten tots els versos del text, i l'assemblea, que solament intervé als versos de la retronxa,
- tothom canta de manera íntegra els versos del text,
- i el cant exclusiu dels goigs per part de cantors especialistes.

Cadascun dels tipus d'interlocució ens mostra maneres distintes amb què els participants, tant amb la veu com amb el gest i la mirada, dialoguen entre ells i amb el cos de poder (Courcelles, 2008), i expressen individualment i col·lectivament el seu sentiment religiós o de

¹³² Podem consultar els treballs de Ayats (2010a), Ayats, Costal i Gayete (2010) i Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015).

pertinença a la comunitat, deixant-se dur dins l'efervescència col·lectiva (Durkheim, 2014 [1912]) que es genera en el transcurs de la situació comunicativa de cant dels goigs. Cal, però, tenir clar que la situació de goigs s'imbrica amb altres situacions comunicatives i moments d'alta càrrega simbòlica dins d'un ritual en procés i, per tant, caldrà prestar atenció també a l'estudi dels moments preliminars i postliminars al cant (Turner, 1988 [1969]).

Tanmateix, que el cant d'uns goigs seguisca un tipus d'interlocució cantada o altre no és una qüestió relacionada amb l'atzar o l'arbitrarietat, però tampoc està necessàriament supeditat a l'elecció lliure dels seus participants. Sembla, més bé, que hi ha tres factors principals els quals ens ajudarien a entendre per què en una situació de goigs determinada el cant es realitza segons un tipus d'interlocució o un altre. Aquests factors són:

- el grau de participació que assumeixen els actants durant la situació comunicativa,
- els rols que ocupen els participants i que atenen, o atenien, principalment a qüestions de classe social, edat o gènere,
- i les previsions dins del ritual on esdevé la situació de goigs, amb lògiques discursives molt variades.

Es tracta de factors íntimament lligats i interrelacionats els uns amb els altres que requereixen d'una comprensió holística per a poder ser capaços d'entendre com determinen el tipus d'interlocució que s'està produint en una situació comunicativa concreta. Cal tenir present que, donada la multiplicitat d'interaccions possibles amb què tots tres poden actuar, i que coincideix, clar està, amb la gran diversitat i variabilitat de rituals on esdevé el fet sonor, cada situació de goigs ha de ser estudiada de manera individual. Tot i això, esbossaré unes idees generals sobre com intervenen els principals mecanismes implicats en cadascun dels tres tipus d'interlocució. Aquesta qüestió serà abordada amb major profunditat al capítol 3 de la tesi.

Tot sembla apuntar que el principal factor que determina amb quin tipus d'interlocució es canten els goigs és la qüestió de la participació, el grau de la qual ve marcat pels altres dos factors. Als goigs antics i orals es donen moltes de les premisses que diversos estudiosos atorguen a les músiques participatives (Turino, 2008: 30-48; Castéret, 2012; Macchiarella, 2012*a*). Les seues tonades uniformes i aparentment senzilles limiten el flux creatiu individual en benefici de la participació col·lectiva i permeten que tothom en forme part activament amb independència de les seues habilitats tècniques i així ningú no se'n sent exclòs (Turino,

2008: 46), reforçant un sentiment de pertinença al grup (Martí, 1990a: 373). A més, l'estructura estròfica, basada en una forma curta i repetitiva, facilita un aprenentatge de la tonada quasi instantani, i el tipus d'interlocució cantada en alternança on la intervenció del gros dels fidels es limita a la retronxa en fa possible la participació d'aquests recordant simplement dos versos de la melodia. Ens trobem així amb un fet musical la participació en el qual és *a numerus apertus* (Castéret, 2012: 349).

Ara bé, l'element participatiu no està regit únicament per l'estructura formal i interpretativa de la tonada. El tipus de ritual on es produeix la situació comunicativa de cant de goigs i les relacions entre individus definides pels rols que ocupen poden conduir a escenaris propicis o disruptius per a la participació activa dels congregats. Igualment, i de manera individual, el grau d'implicació i de significació de cadascun dels assistents a l'acte serà diferent d'acord amb diverses variables, com la proximitat ideològica amb el ritu, el nivell de comprensió dels codis rituals o el grau de pertinença grupal, identitària i territorial. En aquest sentit, un dels primers escalafons per aconseguir un alt grau de participació dels fidels és que el ritual, o concretament la situació comunicativa de cant de goigs, interpel·le a un alt nombre de congregats.

El cant dels goigs constitueix un dels moments més significatius i de major esplendor en qualsevol de les celebracions on es practica. Els fidels, a través del cant en comunitat, tracten d'establir una connexió mística i espiritual tant des de la col·lectivitat com des del recolliment individual amb el *numen*, representat en l'espai físic mitjançant el cos de poder, per a mostrar-li la seua veneració i aconseguir l'acció taumatúrgica amb les corresponents indulgències. Cantar els goigs esdevé, en efecte, una pràctica grupal i participativa on tothom està convidat a unir-se. De vegades, fins i tot, i com he observat en el treball de camp, la invitació a la participació per part d'un representant de la comunitat cap a un individu alié a aquesta adquireix un to plenament explícit que es tradueix, com sol ser habitual, amb l'oferiment del full amb el text dels goigs junt amb algun tipus d'indicació per a unir-se en el cant.¹³³ És un gest, aquest, que difícilment està sotmés a la negociació, i qualsevol intent per defugir podria no ser ben rebut pels locals, els quals no entendrien el per què de l'assistència d'algú que no participa del cant en el dia de l'efemèride religiosa.

¹³³ Tot i que es tracta d'una conducta que he observat freqüentment durant el treball de camp, cal destacar una situació concreta, ocorreguda el 17 de gener del 2014 en la celebració de sant Antoni Abat, al municipi de Fortaleny (València). Just abans de començar el cant dels goigs, Rosa Ferrando, una de les informants, em va entregar el full dels goigs mentre m'indicava amb to decidit: «esta és la lletra dels goigs, aixina és que vull sentir-te cantar-la ben forb».

Una vegada arriba el moment del cant, com deia, es pot produir de distintes maneres segons la relació cantada entre els assistents. D'acord amb els diversos testimonis, la pràctica més antiga és el tipus d'interlocució en alternança, on es diferencien dues masses sonores: el grup d'especialistes i el *poble*.¹³⁴ El grup d'especialistes s'encarrega d'entonar els dos primers versos del respost inicial i els versos de les cobles, i la resta d'assistents, el poble, limita la seua intervenció als versos de la retronxa. És en aquest procediment on la funció interpel·ladora del segment B cobra tot el sentit, sobretot en les tonades que segueixen el primer tipus d'estructura (TE1). La lògica discursiva en alternança, tan comuna al repertori religiós, permet a tothom sentir-se part activa del ritual, encara més en un tipus de cant que es dirigeix al ser celestial des de la veu de la col·lectivitat. No és necessari tenir el full amb el text en les mans, ja que solament cal recordar els dos versos de la retronxa. Una estratègia interpretativa que, a més, va demostrar en èpoques passades i amb taxes molt elevades d'analfabetisme la seua eficàcia absoluta en permetre participar del cant a qui no sabia llegir el contingut de full.

La pràctica cantada amb el tipus d'interlocució en alternança segueix els procediments amb què Turino va definir la *participatory performance* (Turino, 2008: 26). En ella no s'estableix una dicotomia artistes-audiència, i solament hi ha la diferenciació entre els participants –tots els assistents– i els participants potencials –els cantors especialistes–, desenvolupant-hi cadascun rols distintes. Tots són coneixedors dels codis interpretatius que regeixen el cant dels goigs i, en conseqüència, no romanen mai com a mers actors passius.

Les situacions de cant de goigs on tothom canta el text complet també s'adscriuen al tipus de *participatory performance*; tanmateix, s'hi observen lleugeres diferències. L'absència del discurs en alternança es pot deure a múltiples factors, alguns dels quals he pogut observar en el treball de camp. En alguns actes, la cada vegada menor concurrència de fidels a les misses no permet la interlocució entre masses sonores durant el cant dels goigs; en canvi, en altres l'assistència massiva de veïns en rituals considerats emblemàtics o *stars* per la seua alta càrrega simbòlica i identitària (Pelinski, 2000: 86) concentren als habituals parroquians, coneixedors dels codis interpretatius, amb altres d'ocasionals els quals són, en segons quin tipus d'acte, molt superior en nombre als primers. El desconeixement dels codis interpretatius, junt amb unes ganes desbordants per sentir-se part de la comunitat en una jornada de diada local, dinamita qualsevol intent de cant en alternança, abocant al cant del text íntegre. El full imprès

¹³⁴ L'ús del terme *poble* és emprat amb freqüència pels informants per a referir-se a la massa sonora formada per tots els assistents a l'acte.

dels goigs, entregat just abans del cant en un acte simbòlic d'invitació a la participació, és un element que involuntàriament afavoreix la pèrdua en la pràctica del cant en alternança, ja que ofereix als fidels la lletra completa dels goigs. Aquests poden, si així ho desitgen, intervenir durant tot el cant en disposar de tot el contingut textual, no veient limitada la seua participació exclusivament a la retronxa.

En ambdós tipus d'interlocució el grup d'especialistes pot tenir característiques socials semblants. Antigament, sembla ser, estava integrat únicament per homes, que intervenien en els distints cants litúrgics i religiosos que se succeïen al temple (Ayats, 2010a: 77; Ayats, Costal i Gayete, 2010: 14-16). Amb el temps, i davant la progressiva minva d'homes que assistien als actes religiosos, les esglésies s'anaren convertint en espais de socialització femenins –no així d'hegemonia femenina (Ferrando, 2016: 361). Les dones agafaren cada vegada un major protagonisme, no sense certa controvèrsia, en l'acte de cantar a les esglésies.¹³⁵ Els grups d'especialistes masculins passaren a ser mixtes o, el que és més habitual en l'actualitat, íntegrament femenins. La disposició espacial del grup d'especialistes també ha sofert distints canvis, adaptant-se a les noves realitats que dicten el dia a dia de la vida parroquial. Els estudis més exhaustius sobre la relació amb l'espai en els cants religiosos han estat els d'Ayats, Costal i Gayete (2010) i els d'Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015). Ens mostren l'església com un espai de relacions comunals, amb clares distincions entre individus per qüestions de classe, gènere i edat, i amb el cor elevat com a centre de poder de l'activitat cantada i performativa; però també es fan ressò de com es feia ús dels elements mobiliaris i arquitectònics per a buscar i produir determinats resultats sonors que intensificaven, més si cap, les poderoses veus dels cantors.

D'altra banda, hi ha les situacions goigs on únicament participen del cant els especialistes. El més habitual és una situació de cant de goigs on els especialistes, agrupats de manera més o menys compacta i recognoscible pels d'assistents, entonen ells sols tota la tonada. La resta de fidels romanen expectants i en silenci, sense prendre part en el cant. No es produeix una diferenciació voluntària entre actors i oients, de fet, tothom és lliure i està convidat a cantar. Ara bé, en aquestes situacions és freqüent que el cant dels goigs haja estat recuperat després d'un període d'interrupció en la pràctica, o bé que el grup de cantors l'haja inclòs com a material nou dins d'un ritual del qual, als ulls dels fidels, amb anterioritat no n'havia format

¹³⁵ Sobre la participació de la dona als cors parroquials de les primeres dècades del segle XX al territori valencià, podem consultar el treball de Frederic Oriola (2009).

part. S'evidencia, per tant, certa desafecció o meninfotisme cap a un cant, el dels goigs, que no és capaç de construir-se com un símbol d'identitat. El tipus de participació que es dona en aquesta situació de cant de goigs s'ajusta, amb matisos, al *sequential participatory music* (Turino, 2008: 48), on un grup menut –els cantors especialitzats– interpreta música per a altres –la resta de fidels. En aquest cas, però, el grup d'especialistes no és hermètic, i està obert a admetre la participació en el cant de qualsevol dels presents. A més, la finalitat tant dels uns com els altres no és assistir a un esdeveniment musical pròpiament –com un concert–, sinó que la performance està supeditada a la finalitat última del cant: venerar a l'advocació.

Cal assenyalar que, donat el caràcter dinàmic i canviant de les situacions de goigs, no hem d'esperar trobar-nos sempre amb el mateix tipus d'interlocució cantada en una determinada celebració. Els fidels són conscients de la mutabilitat de l'acte, i han estat diversos els informants que recordaven la pràctica antiga del cant en alternança, i la substitució d'aquesta per altres tipus d'interlocució cantada, adjudicant alguns dels motius al desconeixement per part de la feligresia dels antics codis interpretatius dels goigs.

Anteriorment he comentat els usos de l'espai i la disposició dels cantors dins del temple com a elements a analitzar per la seua relació amb la creació i producció sonora, però també com un reflex dels distints estrats socials de la comunitat en qüestió. En tot cas, l'activitat cantada se centra en un únic espai: l'interior de l'església. De fet, en l'actualitat la situació comuna de cant de goigs es realitza sempre dins de l'església o ermita. Antigament, però, sembla que també es cantava extramurs, en processons, peregrinacions o romeries. Un possible testimoni serien les pales de fusta on s'enganxaven els fulls de goigs (Ayats, 2010a: 84). Al País Valencià solament tinc constància d'una situació de goigs que se seguís celebrant pel carrer hui en dia. En Torre d'En Lloris, una pedania de Xàtiva (La Costera), se celebra l'1 de novembre la festa de les ànimes. A la vesprada, els veïns es reuneixen en l'església del Pópul, i en romeria es traslladen fins al cementeri per a recordar els difunts i pregar per les seues ànimes. Tot seguit, les dones –antigament també hi anaven homes, però ja no hi participen–, amb una creu al capdavant, recorren el poble i van detenint-se a les portes de cada casa, on col·loquen unes *animentes* –uns estels dins d'un recipient menut amb oli– i, a continuació, entonen els

Goigs de difunts que recorden els difunts de cada família. Aquests, just després del cant, entreguen una *voluntat* que serà destinada per al manteniment de l'església.¹³⁶

2.6. El mecanisme expressiu dels goigs

El cant col·lectiu dels goigs esdevé, en si mateix, un procés de creació i producció sonora, però també de negociació entre els distints agents implicats, els quals busquen d'aconseguir un resultat sonor prèviament imaginat per la comunitat: la sonoritat goigs. Els cantors i les cantores empren estratègies interpretatives basades en codis compartits que, segons ens comenten, han après per imitació d'allò que feien els més grans, d'acord amb un procés d'enculturació. Algunes d'aquestes estratègies interpretatives ja han estat assenyalades en apartats anteriors, en parlar dels diversos tipus d'estructuració segons el patró de combinació de segments musicals, o les dinàmiques sonores que es creen a partir del tipus d'interlocució cantada i l'espai on es realitzen. D'altres, però, semblen no estar tan lligades amb aspectes netament formals –tipus d'estructures– o discursius i espacials –dinàmiques sonores–, i sí amb una manera concreta d'entendre i buscar col·lectivament la sonoritat específica del cant dels goigs.

En el treball de camp propi, però també en l'anàlisi del material enregistrat, s'ha observat com els cantors i cantores fan un ús particular de diversos paràmetres musicals, com són el tipus d'emissió i el timbre de la veu, el to amb què s'inicia el cant, les variacions de tempo que es poden produir en el cant i la construcció de sonoritats polifòniques mitjançant el cant a diverses veus. La manera en què s'executen i combinen aquests paràmetres en la interpretació del cant dels goigs és el que denomine “mecanisme expressiu dels goigs”, i és, juntament amb les dinàmiques sonores, el que li atorga als goigs la seua sonoritat particular.

Segons he pogut comprovar, el característic mecanisme expressiu dels goigs s'utilitza per a cantar els goigs antics de transmissió oral, però també es fa servir en aquelles tonades de goigs més modernes, i fins i tot en algunes de les composicions gogístiques que segueixen el

¹³⁶ Podem consultar dos reportatges entorn aquesta celebració:

https://www.youtube.com/watch?v=nsInoF_Pve4 i

<https://www.facebook.com/APuntdirecte/videos/384104195463337/UzpfSTewMDAwMTMxODk4MzYxMzoxODcxNDc4NDkyOTA2MDk5/> (data de consulta: 05 Mai 2020).

paradigma de la música acadèmica occidental. En definitiva, sembla emprar-se en la majoria de situacions de goigs que es donen en l'actualitat al País Valencià. Els cantors i cantores, en el moment del cant, no fan distinció entre uns tipus de tonades i altres, doncs, això ho deixen en mans dels etnomusicòlegs, i empren el mecanisme expressiu dels goigs de manera indistinta en qualsevol tonada d'acord amb uns codis interpretatius compartits entre la comunitat. Es tracta, per tant, d'aplicar esquemes mentals concrets a un repertori que, des del punt de vista dels actants, és formalment uniforme i atén a una mateixa funció simbòlica, la d'establir un canal de comunicació amb la divinitat, representada en l'espai físic mitjançant el cos de poder.

Tanmateix, cal recordar que la pràctica cantada dels goigs està sotmesa a la variabilitat del ritual on esdevé i, en conseqüència, alguns dels paràmetres musicals implicats en el mecanisme expressiu dels goigs sofriran modificacions per tal d'adaptar-se a una realitat constantment canviant. En aquest sentit, no podem pretendre escoltar el mateix resultat sonor en diverses situacions de goigs, fins i tot si es tracta d'un ritual concret que observem en un únic poble, però en dates distintes, ja que la pràctica musical no és finita i està en un constant procés de transformació (Macchiarella, 2014: 8).

Per a entendre millor com funciona i en què consisteix el mecanisme expressiu dels goigs cal que ens endinsem en cadascun dels paràmetres musicals que hi intervenen. En primer lloc, hem de detenir-nos i analitzar l'instant precís en què s'inicia el cant. En el moment del cant dels goigs, siga just després de la missa o en acabar una processó, els cantors i cantores entonen els goigs en un acte col·lectiu i comunitari. Qui comença el cant, com s'inicia i en quin moment precís s'ha de fer són preguntes que no tenen una única resposta, i varien segons la situació de goigs en què ens trobem. Tot i això, i d'acord amb el que he observat durant el treball de camp, es poden fer alguns apunts al respecte. Com ja ha estat esmentat, el grup d'especialistes presenta fisonomies distintes, ja siga íntegrament format per homes, dones o mixt, i els seus membres poden estar agrupats en una formació clarament recognoscible i situada en un espai concret, o bé no presentar una estructura formal organitzada. En aquest últim cas, però, els especialistes no s'agrupen en un nucli compacte i delimitat, sinó que es troben dispersos arreu de l'església, principalment entre els bancs més pròxims al cos de poder a qui es va a cantar. Són els feligresos i feligreses, principalment feligreses, que viuen el dia a dia de la parròquia i participen activament del que allí esdevé, bé siga en l'organització de les distintes activitats parroquials o ajudant al sacerdot durant la

celebració de la missa. El rol que aquestes desenvolupen no gaudeix del prestigi social que té, o tenia, formar part del grup de *cantadors* (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 24), tot i que mantenen el reconeixement que els atorga la resta d'assistents com a grans coneixedores del ritual. És responsabilitat dels especialistes, tant si estan organitzats en grup com si no, iniciar el cant del goigs.

Quan hi ha un grup d'especialistes el més freqüent és iniciar el cant tots junts amb una indicació clara de qui actua de cap, que pot estar representat per la persona que dirigeix la coral, si es tracta d'una agrupació d'aquest tipus, o bé per un membre destacat entre els cantors i cantores. Si els especialistes no estan reunits en un grup compacte, l'inici del cant esdevé inconcret i quasi espontani. En aquest cas, quan els goigs es canten a continuació de la missa, el moment d'iniciar el cant, just després de les benediccions finals, sembla estar bastant clar i hi ha certa sincronia entre els especialistes. De vegades, també ajuda una indicació del capellà advertint als assistents que és el moment de cantar els goigs. En canvi, quan els goigs es canten en acabar una processó, l'inici del cant es dilueix entre un gran ventall de possibilitats. Quan entra el cos de poder a l'església, mentre discorre per la nau central cap al seu altar, durant la col·locació d'aquest a l'altar o una vegada guarda repòs, són diversos moments en què es pot iniciar el cant dels goigs. Per aquest motiu, els especialistes es busquen amb mirades ràpides i furtives per a tractar de coordinar l'inici del cant, tot i que el més habitual és escoltar una arrancada individual a la qual immediatament s'uneixen els altres membres. La resta de congregats en l'interior del temple s'afegiran al cant, o no, d'acord amb el tipus d'interlocució cantada en què ens trobem.

La responsabilitat de qui inicia el cant també està en marcar el to o registre amb què es canten els goigs. Tot i que de vegades es pot utilitzar algun instrument, com l'orgue o l'harmònim, que ajude a fixar el to del cant i realitze el farciment harmònic junt amb els cantors, en la pràctica més comuna es prescindeix de cap instrument i es tracta de cercar, conscientment o inconscient, un to que s'adeqüe a l'estil i estètica del cant dels goigs. Juanjo Escrig, d'Atzeneta del Maestrat, m'indicava com els antics cantors entonaven els goigs amb un «to brillant» que resultava més agut i penetrant, però que en l'actualitat es fa servir un to un poc més baix que s'adapta a molts més tipus de veus i permet que tothom pugui participar del cant. Sembla, però, aquesta una característica en certa manera comuna en el cant dels antics goigs, segons podem extreure de diverses investigacions al respecte. Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015) en

estudiar el tipus d'emissió de la veu dels antics cantadors de les Terres de Ponent, aporten diversos testimonis que recorden aquesta sonoritat més aguda:

Ramon Maurí descriu de manera ben precisa la impressió que li feren els cantadors d'Àger la primera vegada que, venint de Corçà, els va sentir: «cantaven amb un to més alt que ara, eren més cridaners, amb unes veus molt més d'abans. Un timbre de veu diferent». I afegeix: «abans es tenia una mica de temor a la cosa religiosa i, quan sentien els cants, creava impressió». Aquesta impressió de ser un cant més cridaner i potser més agut apareix en altres pobles: «la gent més que cantar xisclaven; hi havia alguna veu que per a lluir xisclava», recollim a la Floresta (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 98).

També se'n fan ressò Ayats, Roviró i Roviró (1996) en referència a l'estil de cant i a les construccions polifòniques emprades pels grups d'homes que canten els 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 ha 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'altres temps (Ayats, Roviró i Roviró, 1996: 10).

Aquest timbre punyent que ens indiquen els autors ha estat també identificat per Bàrbara Duran als cants de Pasqua de les Illes Balears, qui comenta que és «[...] 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» (Duran, 2019: 183). En aquesta cita, Duran ens assenyala altres característiques del tipus d'emissió de la veu emprada en cants relacionats amb la pràctica religiosa, com són una sonoritat plena, potent i d'una forta intensitat, que causava en els oients un gran impacte sensitiu al punt d'afirmar com «les parets de l'església retronaven!» (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 48). Aquesta força i intensitat del cant també la documenten Atmetlló, G. Llop i Ayats lligada, sobretot, als cants en llatí de la litúrgia. Josep Novell de cal Macià, en recordar el cant de les completes, els comentava el següent:

El que tenia veu li fotia fort. A lluir! No amb *tono*, sinó amb fortalesa! Tenien la veu molt forta. Feien tremolar les parets. No era música fina, dibuixada, sinó que era a *xorro*, a potència, treien tota la fortalesa (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 97).

Junt amb la intensitat de les veus, el timbre que s'emprava en els cants religiosos sembla un dels elements estètics més recordats, també de manera nostàlgica, entre els veïns (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 49). La veu dels cantors era penetrant, ronca, profunda, atorgant-li al cant un intens dramatisme i expressivitat:

Aquestes “bones veus” anaven lligades a la idea de “veus gruixudes” i a cantar a poc a poc enmig del silenci, sobretot a les processons de carrer. Els homes de Penelles, des del cor, “cantaven de forma potent, amb veus gruixudes; eren homes vells” (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 97).

Aquest ideal estètic que devia tenir la veu en els cants religiosos estava lligada amb un tipus de veu eminentment masculina i que, tal vegada, evoqués les sonoritats d'antigues comunitats de monjos; en conseqüència, les dones quedaven excloses de participar-hi: «Lo miserere no és cant de dones, és de veu forta i grossa. Abans no hi havia cap dona» (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 97-98). En aquest sentit, és summament il·lustratiu el que em comentava en una comunicació personal Lluís Alba, membre del grup d'aurores de la Vall d'Uixó, a propòsit del tipus de veu que cal tenir per a cantar les aurores:

La veu de dona és més aguda i clara. La veu de l'aurorer ha de ser més aspra, més trencà. A més, a mosatros en l'aurora sempre se'ns ha definit com una panda de borratxos amb veu trencà que necessitem un trago de cassalla per a poder cantar en l'aurora. «Vos falta el trago de cassalla», eixa era l'expressió que utilitzàvem per a fer eixa veu trencà, que és la que fa falta; no és la veu fina d'un cor (Lluís Alba, La Vall d'Uixó).

S'observa com es fa ús un d'un criteri aparentment estètic per a discriminar la participació femenina en un tipus de cant que al·ludeix a tota la comunitat. Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015: 82) ens assenyalen que en la pràctica antiga dels cants religiosos, els homes i dones mai cantaven junts, a excepció dels goigs i alguns cants processionals. Com ja ha estat comentat amb anterioritat, en la pràctica tradicional del cant dels goigs es realitzava una alternança entre els cantors, que cantaven els versos de la cobla, i la resta d'assistents a la cerimònia, principalment dones, que intervenien únicament a la retronxa amb un timbre un

tant més prim i agut. Aquest tipus d'interlocució permetia, a més, escoltar diversos timbres i registres entre les distintes masses que cantaven en cada moment, construint així un teixit de gran riquesa sonora.

En l'actualitat, i amb un rol hegemònic de les dones en el cant dels goigs fins al punt que aquest és considerat com un cant eminentment femení, la sonoritat dels goigs ha anat canviant d'acord amb els nous temps. Sovint, veus espontànies d'algun veí o veïna ens recorda amb nostàlgia el cant dels vells, dels antics cantors, possiblement idealitzat a través del record d'un temps passat i de l'època de la joventut, i els compara amb l'actual manera de cantar els goigs, que als seus oïts resulta menys grata. Cal recordar, però, que ha estat gràcies a la participació activa de les dones en molts d'aquests cants que nombroses pràctiques han seguit realitzant-se fins al dia de hui, moltes vegades amb una forta vigència social, com és el cas dels goigs. Juanjo Escrig, cap de la colla d'auroreres i aurorers d'Atzeneta del Maestrat, assenyala la importància de la inclusió de les dones en diverses pràctiques cantades, com en el cant de les aurores, i l'important paper que desenvolupen en el manteniment i pervivència d'aquests cants:

Als anys setanta la gent no venia, entonces començaren a vindre dones. Per què no podien vindre? Si no venen s'haguera acabat, s'haguera acabat [...]. Tot per la necessitat i que no s'acabe la tradició. La gent es fa major, joves no van. La gent major quan es fan vella més dificultat per a tot. Donem-li visibilitat per a que vaja la gent. Sort que vingueren les dones (Juanjo Escrig, Atzeneta del Maestrat).

Com hem pogut observar, el tipus d'emissió de la veu amb què es canten els goigs és ben semblant al d'altres cants religiosos. En el context de la música tradicional valenciana, aquesta similitud es dona amb gèneres musicals com el cant de les aurores i el rosari de l'aurora, els cants penitencials i de rogativa o les albaides d'església, per citar alguns dels exemples que he presenciat durant el treball de camp. Es tracten, tots ells, de cants col·lectius de caràcter religiós i on, generalment, un mateix grup de cantores i cantors es fa càrrec de la seua interpretació. Per tant, ens duu a pensar que davant de situacions comunicatives semblants un mateix grup de cantores i cantors mantenen una manera de *ficar la veu* que és comuna entre gèneres musicals que comparteixen funcions i finalitats rituals semblants.

Cal assenyalar, però, com d'uns anys ençà es pot escoltar en algunes situacions de goigs l'ús de la veu de les dones en el mecanisme dos (M2) de fonació (Ayats,2010*b*), o siga, el tipus de

veu que sovint es descriu com ‘veu de cap’ i que utilitzen les dones a gairebé totes les coral. És un tipus d'emissió vocal aliena als gèneres de la música tradicional (Reig, 2011: 91), que en la nostra àrea cultural es canten gairebé sempre amb el M1, el registre habitual de la llengua parlada, però el M2 utilitzat per dones s’ha introduït a conseqüència de la hibridació en el repertori religiós de gèneres tradicionals amb peces de la música acadèmica occidental, i la participació en els cors parroquials de membres procedents d’altres agrupacions més familiaritzades amb la sonoritat expressiva d’aquest repertori. A més de l’ús d’aquesta tessitura més aguda del que es consideraria habitual –que sovint trasllada l’entonació a una quarta més aguda, cosa que obliga els homes a cantar amb M1 a una octava més greu–, també observem una tendència a la unificació tímbrica del cant, homogeneïtzant la individualitat tímbrica i vocal que cada cantor tracta d’aportar al cant col·lectiu (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 50).

Intervenien també en la construcció d’aquesta manera de *ficar la veu* en el cant dels goigs altres factors, com són el tipus d’afinació que s’utilitza en l’entonació de les tonades o l’ús que es fa de diversos recursos expressius vocals, com les ornamentacions i els portaments. Segons he pogut observar, els cantors de goigs fan servir sobretot els models d’escala en què es mou la composició i interpretació de la música acadèmica occidental. Tanmateix, sistemes distints de distribució dels graus de l’escala no són aliens a la tradició musical valenciana, i podem escoltar-los en gèneres com els cants de batre i les cançons de bressol, l’*u*, l’*u i dos* i l’*u i dotze* del cant d’estil, així com en distints tocs de dolçaina (Reig, 2011: 98-103). Cal tenir present, però, que l’ús dels models acadèmics que es fa en el cant dels goigs s’escapa en alguns moments de l’estabilitat d’una escala heptatònica de referència, i permet certes llicències interpretatives en la utilització de moviments com són alguns ornaments com el floreig i el mordent, o als portaments melòdics.

L’ornamentació, però, no és un recurs generalitzat en el cant dels goigs, i es limita més bé a síl·labes o punts estructurals molt concrets. Ja he comentat anteriorment que els goigs són cants sil·làbics, tot i que podem escoltar amb freqüència l’emissió del que notem com dues notes per síl·laba, o siga, un moviment en una sola direcció que encara no es pot considerar melismàtic. De manera molt excepcional podem trobar un moviment en més d’una direcció, amb el que notem com tres, quatre o fins a cinc sons en una síl·laba. No obstant això, en aquests últims casos es tracta de sonoritats efímeres donada la seua brevetat i, en conseqüència, no alteren la lògica sil·làbica del cant, que podem considerar estricta. Quan es

canten, els ornaments s'escolten normalment a la síl·laba anterior a la cadència dels segments melòdics, sent en la majoria dels casos la primera de les notes del grupet la de durada més llarga. En canvi, el portament melòdic, entés aquest com un moviment de relliscar en una sola direcció entre dues altures –grafiat en dues notes més o menys distants intervàl·licament– que produeix un efecte d'arrossegament sonor, es practica i s'escolta amb més freqüència. Si bé a les notacions s'han assenyalat alguns dels casos més cridaners, he decidit, en tractar-se d'una característica bastant habitual, no indicar el seu ús en la gran majoria de les variants, donat que dificultaria la visualització sinòptica.

Un altre paràmetre musical que intervé en el mecanisme expressiu dels goigs és la utilització que es fa del tempo i les seues possibles variacions durant el cant. Els goigs es canten sobre la regularitat i uniformitat d'un sistema de tempo *giusto* que s'articula d'acord amb una pulsació constant i invariable, i on no tenen cabuda procediments de gradació temporal que es realitzen de manera conscient, més propis d'un tempo *rubato*. No obstant això, no és gens estranya la variació del tempo en seccions distintes del cant. Una pràctica freqüent en el cant dels goigs, per exemple, és que a la retronxa el tempo siga més lent que a les cobles. Es tracta, aquest, d'un recurs que s'empra de manera conscient i que aporta al discurs musical una major gravetat i càrrega emotiva, ja que, com recordem, en la retronxa s'uneix el poble per a cantar, tots junts, els dos versos que de manera més clara i directa interpel·len a l'advocació. És, en definitiva, un procediment expressiu que atribueix més èmfasi al moment més important de l'enunciació, i això encara es fa més perceptible quan s'arriba al final del cant. La diferència de tempo entre les cobles i la retronxa pot ser subtil, com s'escolta als *Gozos de la Virgen de los Dolores* que es canten en Casas Altas (Racó d'Ademús),¹³⁷ on les cobles s'entonen amb un tempo de corxera de 175-185 pulsacions per minut (p.p.m.) i la retronxa a 150-160 p.p.m.; o bé es realitza un canvi de tempo summament evident i remarcant, com s'aprecia als *Gozos al Cristo del Consuelo* de Fortaleny (Ribera Baixa),¹³⁸ amb un tempo de corxera a les cobles de 150-160 p.p.m. i a la retronxa de 50-65 p.p.m., o siga, a menys de la meitat de velocitat.

Dins l'estudi del mecanisme expressiu dels goigs, ens queda per tractar la construcció col·lectiva del cant a diverses veus i la producció de la densitat de sonoritats polifòniques. Aquesta qüestió, degut a l'interés que crec que té, la desenvoluparé d'una manera més àmplia

¹³⁷ *Gozos de la Virgen de los Dolores*. Casas Altas. FSS-C.027.B(1).

¹³⁸ *Gozos al Cristo del Consuelo*. Fortaleny. FJF-001.

a l'apartat següent, on realitzaré una aproximació des de la proposta metodològica de la *multipart music* que formula Ignazio Macchiarella, junt amb altres autors (Macchiarella, 2012a).

2.7. El cant a veus

L'estudi del cant a veus en la música tradicional ha adquirit en els darrers anys un interès creixent al tractar aquest fet no solament des de la seua vessant netament musical —les diverses textures polifòniques possibles—, sinó també des de l'aproximació als processos de concepció, creació i reflexió col·lectives que intervenen en qualsevol música d'aquest tipus. Investigadors com Ignazio Macchiarella, Ardian Ahmedaja, Bernard Lortat-Jacob o Jaume Ayats, projectes com FABRICA (Faux-Bourdon Improvisation et Contrepoint Mental) de la Universitat de Toulouse-Le Mirail, o el grup de recerca Study Group on Multipart Music, de l'International Council for Traditional Music (ICTM) han estat capdavaners en la proposta de nous paradigmes que ens ajuden a entendre millor i d'una manera més àmplia els mecanismes i les lògiques que operen en el cant a veus.

Precisament, des de l'Study Group on Multipart Music de l'ICTM s'ha estat treballant a través de simposis, seminaris i publicacions per a desenvolupar propostes epistemològiques i metodològiques sòlides que permeten centrar la seua anàlisi en com els individus pensen, produeixen, senten i viuen el cant a veus, i no tant en el resultat sonor *per se* com a producte d'aquest procés. En el si del debat ha estat l'assimilació i ús del terme *multipart music*,¹³⁹ el qual, segons diversos estudiosos, permet aproximar-se al fenomen des d'una perspectiva més àmplia i holística, en substitució del terme *polifonia*,¹⁴⁰ que plantejaria limitacions conceptuals a conseqüència de l'ambigüitat amb què s'ha usat el mot, així com de les diverses connotacions adquirides en el temps (Macchiarella, 2016: 9-10).¹⁴¹ Per tant, el fet d'adoptar un nou terme lliure de càrrega semàntica està relacionat amb el sorgiment de noves

¹³⁹ El terme *multipart music*, o *multi-part*, ja havia estat utilitzat en el passat per escriptors i folkloristes com James Cowan o Percy Grainger per a descriure les músiques de diverses comunitats ètniques, així com etnomusicòlegs com Jaap Kunst o Bruno Nettl (Ahmedaja, 2016: 33-34). Més recentment, el seu ús ha anat intensificant-se d'acord amb les diverses possibilitats operatives que permet.

¹⁴⁰ Algunes veus es mostren contràries a substituir el terme *polifonia* per *multipart music*. Un d'ells és Joseph Jordania (2012), qui reivindica l'ús de *polifonia* al ser aquest un terme àmpliament conegut i utilitzat, i substituir-lo per un de nou ens podria dur a confusió. Tanmateix, adverteix que cal recuperar el factor humà i social en l'estudi de la polifonia, i no quedar-nos merament en l'estudi de la construcció textural del producte sonor.

¹⁴¹ Per a veure els diversos usos que s'han fet del mot *polifonia* en l'àmbit de la musicologia i l'etnomusicologia, podem consultar els treballs de Maurizio Agamennone (1996), Ardian Ahmedaja (2016) i Enrique Cámara (2016).

perspectives d'investigació i la necessitat d'aquestes per a definir conceptes clau d'acord amb un tipus d'aproximació concreta a l'objecte estudiat. Però, què és i en què consisteix la *multipart music* o, derivadament, *multipart singing*?

Segons apareix al web de l'Study Group on Multipart Music, entenem per *multipart music* «a specific mode of music making and expressive behaviour based on the intentionally distinct and coordinated participation in the performing act by sharing knowledge and shaping values». ¹⁴² Aquesta breu descripció ens serveix com una primera aproximació al concepte, però és necessari aprofundir en l'aparell conceptual. Ignazio Macchiarella, un dels etnomusicòlegs que més ha contribuït en el desenvolupament teòric del concepte *multipart music* i la seua aplicació en estudis de cas, ens aporta en diversos treballs les claus per a entendre'l (Macchiarella, 2012a; 2012b; 2014; 2016). Segons ens comenta l'autor, en qualsevol situació comunicativa de *multipart music* és necessària, com a mínim, la interacció de dues persones que, de manera conscient, produeixen sons distints d'acord amb codis culturals compartits: «[...] the will to produce differentiated sound emissions is the basic pre-requisite of any multipart music beyond any type of music materials» (Macchiarella, 2012a: 10). Ha d'haver-hi, per tant, la voluntat de fer música amb els altres i de sentir-se part del grup, expressant així les diverses identitats individuals al temps que es reforça una identitat col·lectiva. Per aquest motiu, aquelles pràctiques musicals on una única persona produeix sons quedarien fora de la *multipart music*. ¹⁴³

The intentional and organized co-presence distinguishes the concept of multipart music as specific human combined activity with peculiar symbolic contents and values. It means that every multipart practice could be interpreted as a conscious interaction between different individual sound identities since, in a literal sense, during the performance the music coincides with the people who give life to it. In fact, music is not a disembodied product but grants the manifestation of individual existence; since it is achieved by human bodies, music has a 'bodily dimension' whose traits lie in the absolutely distinctive way of moving the body in order to make music. [...] so, after all, any multipart music is an interaction between sound bodies" (Macchiarella, 2012a: 11).

¹⁴² <http://www.multipartmusic.eu/> (data de consulta: 22 Gen 2020).

¹⁴³ Macchiarella (2016: 15-16) ens assenyala que no haurien de considerar-se *multipart music* els cants monòdics a una sola veu, la pràctica d'instruments monofònics sense acompanyament, aquelles situacions on un únic intèrpret toca un instrument polifònic, o fins i tot quan un intèrpret canta i s'acompanya a ell mateix, ja que, en tots els casos, el resultat sonor depèn d'un únic individu. Cámara (2012), en canvi, indica que hi ha situacions comunicatives (p. e.x la música per a veu i rabel de Cantàbria i el nord de Castella) on un intèrpret canta i s'acompanya amb un instrument que podrien ser tractades de *multipart music* al considerar que hi ha una intenció conscient per part de l'intèrpret en realitzar dues seqüències sonores.

L'estudi de la interacció de diverses persones produint sons distints no es redueix a l'anàlisi dels elements netament texturals (*layers* o línies melòdiques), sinó que necessita aprofundir en la dimensió corporal del fenomen musical, amb individus que s'expressen, es relacionen, senten, es mouen i viuen en comú la música, i com aquests comprenen el fenomen sonor. En aquest sentit, el terme *part* ens permet detectar aquells elements sonors i corporals que els individus utilitzen de manera conscient i intencionada durant la interpretació per a diferenciar les intervencions de cadascun dels membres implicats, o de diversos grups de membres en les situacions on una part és cantada per més d'un individu. Segons ens diu Macchiarella:

The basic concept of 'part' could be defined as an intentionally distinct and coordinated participation in a collective musical production. [...] every part displays a specific sound identity that keeps its independence within context of more or less dense interactions and and complex plural interdependence (2012a: 11-12).

Són molts els elements musicals que podem considerar com a part sempre i quan evidencien una intenció diferenciadora amb les parts restants: un tipus de timbre particular, determinades fórmules rítmiques, creació de línies melòdiques distintes, l'ús de diverses veus que creen textures polifòniques variades o, fins i tot, tipus concrets d'interlocució cantada que segueixen una lògica d'alternança coordinada entre els cantants.¹⁴⁴ A més, com bé ens diu Susanne Fürniss (2016), és fonamental una aproximació èmica que ens ajude a cercar el que els actants identifiquen com a part i el que no, ja que el criteri d'aquests amb el de l'investigador pot ser distint.¹⁴⁵

Igualment, la *multipart music* necessita d'una aproximació a l'estudi de la *performance* per tal de cercar les lògiques subjacents que determinen el tipus de participació que assumiran els actants, els diversos rols que aquests adquireixen durant la situació comunicativa i com estan reconeguts entre la comunitat, la construcció i reafirmació d'identitats individuals i col·lectives en el cant en comú o el tipus de comportaments dels individus en la interpretació.

¹⁴⁴ Alguns exemples d'aquest últim tipus els podem localitzar en pràctiques musicals on s'escenifiquen duels entre els participants, com les disputes en el *freestyle rap*, per citar-ne un dels més àmpliament coneguts. També ho podem observar en gèneres de la tradició valenciana com les versaes o les albaes, així com la glosa mallorquina. I podem identificar una lògica similar en altres gèneres de tipus responsorial, com les albaes d'església i, per descomptat, als goigs, amb l'alternança en el cant de les cobles i la retronxa.

¹⁴⁵ Fürniss indica que els aka, una comunitat de pigmeus de la República Centreafricana, conceptualitzen les parts com les seccions successives dels cants, on es produeixen distints jocs d'interlocució cantada i participativa; en canvi, no perceben parts diferenciades en les distintes línies melòdiques simultànies que es canten, sobretot, en la secció de la resposta (Fürniss, 2016: 76-77).

Es tracten, tots ells, d'elements que ens ajuden a entendre i analitzar els mecanismes performatius que esdevenen en qualsevol situació de *multipart music*, i que mai es mantenen invariables, ja que canvien per a adaptar-se a les diverses situacions comunicatives:

To study this phenomenon [multipart music] means to focus on what individuals do when they sing/play together in organized ways. In fact, every performance is interpretable as the result of shared knowhows regulating interactions between individuals (real men and women in their uniqueness), which give rise to different music outcomes every time (Macchiarella, 2016: 12).

Cal recordar que, per sobre, amb el concepte *multipart music* estem definint una manera concreta, un posicionament com a investigadors, per a aproximar-nos a l'estudi de moltes i diverses músiques pensades, creades i viscudes des de la col·lectivitat dels individus: «In short, multipart music is more likely to be used to indicate a particular approach to the study of coordinated organized making music» (Macchiarella, 2016: 10).

Tot i que el plantejament paradigmàtic de la *multipart music* és relativament recent —poc més d'una dècada—, ja ha estat aplicat per diversos investigadors i investigadores en les seues respectives recerques. En aquest sentit, als territoris de parla catalana cal destacar els treballs escrits per Ayats i Martínez (2008, 2013), Ayats (2010a, 2012, 2013), Ayats, Costal, Gayete i Rabaseda (2011), Gayete (2012), o els llibres publicats per Ayats, Costal i Gayete (2010), Atmetlló, G. Llop i Ayats (2015) o Duran (2019). Si ens centrem al País Valencià, solament la publicació de Ferrando (2018) se situa des de la *multipart music*. Altres publicacions s'han endinsat en l'estudi de la construcció polifònica als distints gèneres de la música tradicional valenciana, però des de perspectives distintes. Destaquen, sobretot, els treballs de Reig (2001; 2011), qui planteja una aproximació de tipus formalista que se situa, segons l'autor, propera als postulats de Simha Aron, i on tracta de sistematitzar els mecanismes del llenguatge musical de la tradició valenciana des d'una perspectiva etnomusicològica. Publicacions com les de Gomis (1993; 1995; 1996) o Oller (2009), tot i centrar-se en els goigs, realitzen una aproximació a l'estudi del fenomen des d'una perspectiva netament situada en l'anàlisi musical habitual en els conservatoris del segle XX.

D'acord amb els diversos estudis publicats en els darrers anys, dels quals ja he assenyalat anteriorment alguns dels més importants, sembla haver una manera compartida d'entendre i produir el cant a veus a la zona de la mediterrània occidental. Així ens ho comenten els autors

de *Cantadors del Pallars*, qui ens indiquen la relació entre els distints cants a veus d'aquesta entitat geogràfica:

Els cants que trobareu tot seguit tenen relació directa amb els cants del Pirineu occità, especialment amb els gascons, i amb els cants de tot l'arc mediterrani, des dels Auroros de Múrcia i els cants de l'aurora o dels Pelegrins de les Useres al País Valencià, fins als cants processionals de la Ligúria i, sobretot, de l'illa de Còrsega. Però també amb altres cants de la península Italiana, de Sardenya, de Sicília i Portugal. Probablement tots són una transformació adaptada a cada indret de les litúrgies populars cantades almenys des dels segles XV i XVI, que amb el nom de fabordó són estudiades en els darrers anys (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 10).

Es tracta d'un tipus de *fer música* (Macchiarella, 2010: 92) que no es limita a l'àmbit de la religiositat, sinó que abraça gèneres de caràcter profà com les cançons de taverna i reunió. Algun dels exemples valencians més cridaners els trobem amb el cant de Curruca a la Vall d'Uixó, interpretat per membres del grup d'aurorers en l'ambient d'esbarjo i comensalia que es genera entorn de les activitats cinegètiques, o cançons de taverna com *Els festers de sant Joan*, que ha estat enregistrada en diversos pobles de Castelló (Reig, 2011: 355-356).¹⁴⁶ Es duu a terme, per tant, un mecanisme de creació a veus que s'estructura d'acord amb lògiques compartides entre els distints membres de la comunitat, i que aquests apliquen quasi indistintament a repertoris tant sacres com profans, i on l'aparent dicotomia entre els gèneres es dilueix en l'aparell netament musical en pertànyer tots ells a una mateixa realitat social (Macchiarella, 2012b: 10). Ayats ens parla de com el mecanisme del cant a veus transcendeix l'ús exclusiu als cants religiosos per a aplicar-se en situacions musicals sorgides arran els nous contextos socials:

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; Macchiarella, 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 treball [...] (Ayats, 2008: 23).

¹⁴⁶ El grup valencià *Al Tall* va registrar una versió a veus al seu disc "Posa vi, posa vi, posa vi..." titulada "Els festers de sant Joan" (A-2).

La construcció polifònica dels cants a veus d'aquestes zones segueixen una lògica comuna basada en la superposició de línies melòdiques que creen textures homofòniques a partir de la juxtaposició paral·lela d'acords de tercera, quinta o sexta. És el que es coneix amb el terme «polifonies mediterrànies» (Reig, 2011: 160-162, 308-309). Es tracta d'una tècnica que se situa molt pròxima al *faux-bourdon* renaixentista, i és per aquest motiu que diversos investigadors tracten de cercar relacions entre aquesta antiga pràctica i les manifestacions actuals que ens trobem en l'àmbit de la música tradicional (Macchiarella, 1995; Lortat-Jacob, 1998; Castéret, 2012, 2013). Com ocorre al *faux-bourdon*, les harmonies que es generen són el resultat de la combinació de les línies melòdiques que cada cantor o grup de cantors interpreta seguint una conceptualització horitzontal de la música. Les diverses veus sorgeixen arran del desdoblament d'una línia melòdica principal, produint-se la polivocalitat des de l'inici del cant, en determinades seccions d'aquest, o bé únicament en punts molt concrets, com en les síl·labes finals de frase, el que Alan Lomax denominava «isolated chords» (Lomax, 1968).

Cal assenyalar, però, que la construcció de les veus complementàries per part dels cantors pot seguir dos mecanismes conceptuals distints de producció de veus, però complementaris, segons la complexitat interpretativa d'un cant concret. En aquells cants on la veu principal i les veus complementàries es desplacen paral·lelament i mantenen una distància intervàl·lica constant, generalment de tercera diatònica, els cantors no necessiten aprendre's de memòria cadascuna de les veus. Aquests coneixen la veu principal, i les veus complementàries es generen «a partir de la sensació harmònica que transmet l'efecte de les veus» (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 101). Podem observar aquest procediment per a la producció de veus complementàries en cants de rogativa com l'*O Vere Deus*, a les parts de la resposta de les *albades* d'església, en el Rosari de l'Aurora i en la gran majoria dels goigs antics i de tradició oral que escoltem al País Valencià, entre altres. Es tracta de cants participatius, tot i que requereixen d'un coneixement previ dels codis interpretatius, estètics i estilístics per a la correcta elaboració de les veus.

En altres cants, en canvi, hi ha una elaboració més complexa i exigent en la construcció de les distintes veus que requereix de cantors especialitzats. Cada veu és interpretada per un o més cantors, però tots ells constitueixen un grup reduït, i on la participació del cant està restringida als especialistes. Al País Valencià observem aquest procediment de cant a veus en alguns cants de rogativa o a les aurores de la Vall d'Uixó. Aquests últims, precisament, s'han convertit per la seua riquesa i particularitat sonora, amb polifonies de fins a cinc veus –tot i

que algunes resultat d'un desdoblament en octaves, de tal manera que s'ha de considerar format de tres parts constitutives—, en el paradigma del cant a veus en la tradició valenciana.¹⁴⁷ Cada cantor s'especialitza en una veu determinada segons les seues condicions vocals, especialment de registre, i la majoria d'ells no sabrien cantar les altres distintes veus. Així m'ho indicava Lluís Alba, membre del grup d'aurors de la Vall d'Uixó: «A mi em toca la veu dels baixos, jo te parle de la meua veu perquè les altres no sé fer-les, si te la fera seria un desastre». Hi ha altres cantors que poden recordar les veus restants i són capaços, si es donés el cas, d'entonar-les en situació per a suplir la baixa d'algun company; tanmateix, es tracta de casos molt concrets perquè cada cantor es limita a entonar la seua veu.

Qualsevol cantor, encara que desconega o tinga dificultats per a cantar una veu diferent de la seua, sap quin ha de ser l'efecte harmònic que cal aconseguir en cada moment del cant. La cerca de tal efecte suposa un procés de creació constant i col·lectiva durant el cant perquè, si bé cada membre coneix la veu que ha de cantar, requereix la conjunció amb les altres veus per a refermar el seu propi rol com a individu, però també com a part del grup. La relació i interdependència entre les distintes veus és tal que s'han observat casos on un cantor és incapaç d'entonar la seua veu en absència de les veus restants (Macchiarella, 2012a: 21). Ens trobem així davant una pràctica, la de cantar a veus, on les diverses parts poden haver estat prèviament apreses o sorgeixen de manera *espontània* durant el cant, però, en tot cas, segueixen una lògica constructiva estricta basada en la recerca col·lectiva de la sonoritat harmònica desitjada.

Si ens centrem en les mostres de goigs antics i de transmissió oral del País Valencià, observarem que únicament el 32,24% de les mostres que he obtingut es canten a veus.¹⁴⁸ Aquesta dada, però, cal prendre-la amb molta cautela per estar extreta de mostres la majoria de les quals es realitzaren i enregistraren fora de la situació comunicativa del cant de goigs, fet que provoca que diversos paràmetres musicals, en aquest cas la construcció polifònica, es vegen del tot alterats i es falsege així l'anàlisi del conjunt del corpus. Ayats indica com el

¹⁴⁷ Els treballs de Reig (2001; 2011) s'endinsen en profunditat en l'estudi de la construcció polifònica del repertori de cants de les aurores i del Rosari de l'Aurora d'algunes de les agrupacions més icòniques del País Valencià, com els aurors de la Vall d'Uixó, Albalat dels Sorells, Corbera o la Vilavella, entre altres.

¹⁴⁸ De les cinc-centes quaranta-nou mostres totals, observem que es canten a veus cent setanta-set mostres. Si fem el buidatge per patrons de tonada, els percentatges de mostres amb cants a veus és el següent: del PTA, vint-i-tres mostres a veus d'un total de cent catorze: 20,18%; del PTB, cinc mostres a veus d'un total de quaranta-una: 12,2%; del PTC, noranta-sis mostres a veus d'un total de dos-centes huit: 46,15%; del PTD, vint-i-set mostres a veus d'un total de noranta-cinc: 28,42%; del PTE, deu mostres a veus d'un total de vint-i-quatre: 41,67%; del PTF, tretze mostres a veus d'un total de quaranta-dues: 30,95%; del PTG, tres mostres a veus d'un total de vint-i-cinc: 12%.

mètode seguit en les entrevistes per molts dels recopiladors que feren treball de camp durant el segle XX limitava la participació a un sol informant,¹⁴⁹ el que impossibilitava, com és prou evident, enregistrar bona part dels cants a veus que trobem, o trobàvem, als territoris de parla catalana:

En els reculls i cançoners són molt escasses o pràcticament inexistent 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 portants 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 es manté una vigència comprovable (Ayats, 2001: 61).

En algunes mostres podem escoltar diversos comentaris de l'informant, qui indica al recopilador de l'existència d'una altra veu que es canta de manera simultània amb aquella que acaba d'interpretar. Un exemple el podem escoltar en els comentaris previs a l'enregistrament dels *Gozos a san Antonio Abad* de Genovés,¹⁵⁰ on la informant indica que cantarà la veu baixa, evidenciant l'existència d'una veu aguda que ningú interpreta al trobar-se ella sola durant l'entrevista.

Amb tot i això, i d'acord amb els estudis dels quals disposem, no ens és possible aportar un percentatge que indique de manera aproximada quants goigs segueixen realitzant-se a veus en l'actualitat. Sembla, però, que durant els darrers anys s'està produït una minva constant en la pràctica del cant a veus i no solament als goigs –de fet, és el gènere on més es practica encara–, també en altres cants anteriorment assenyalats, com les aurores, rosaris, cants de rogativa o cançons de taverna, que han anat perdent de manera progressiva la seua vigència social fins a pràcticament desaparèixer. Algunes de les causes de la disminució del cant a veus podem identificar-les en la falta de relleu generacional, la desaparició o modificació de les

¹⁴⁹ Segons em comentava Maria Teresa Oller, qui va realitzar una intensa activitat de recopilació de música tradicional valenciana durant més de trenta anys, reunien als informants en algun lloc concret i allí els feien cantar el repertori que coneixien. Es tractava de grups bastant reduïts que, en moltes ocasions, es limitaven a un únic individu. Si en el moment d'enregistrar un cant a veus solament hi havia un únic cantor o cantora que el coneixia, la mostra recollia una veu sola, falsejant-se d'aquesta manera la realitat sonora perquè el recopilador no ens oferia cap context que ens ajudés a situar-nos més enllà de la mera nota musical 'l'objecte'.

¹⁵⁰ *Gozos a san Antonio Abad*. Genovés. FSS-C.067.A(1).

pràctiques rituals en què s'escoltaven aquests cants, la substitució del repertori tradicional per altres amb lògiques distintes i interpretats per grups corals amb codis interpretatius de la música acadèmica occidental, o una pèrdua en el gust estètic d'aquestes pràctiques musical per part d'individus que les consideren alienes i amb les quals no s'identifiquen, ja que han crescut i s'han relacionat en una realitat cultural distinta. Tanmateix, propostes que sorgeixen des del moviment de *musical revival* s'han interessat pels cants a veus i tracten de recuperar i difondre les diverses pràctiques des de posicions més pròximes a la tradició, o amb propostes performatives innovadores que repensen i adapten el repertori tradicional als nous contextos socials.

L'aparent simplicitat de les tonades de goigs permet als assistents recordar sense gaire dificultat la veu principal, i sobre aquesta poden construir-se veus complementàries segons el mecanisme conceptual anteriorment descrit on les cantores i cantors tracten de cercar la sensació harmònica desitjada en el moment immediat del cant, sense tenir la necessitat d'aprendre's prèviament i de memòria la veu resultant. Aquest procediment de construcció polifònica guarda l'aparença d'una ingènua improvisació espontània. Així ens ho han deixat veure alguns estudiosos que s'han aproximat a l'estudi del gènere gogístic —o a altres amb lògiques semblants—, qui des de les seues altives poltrones no eren capaços de comprendre les malifetes musicals que succeeixen en les músiques de transmissió oral. Res més lluny de la realitat. El procés de construcció de veus als goigs, com en qualsevol altre tipus de *multipart music*, no és un fet lliure o aleatori sinó que hi ha de manera conscient o inconscient una reflexió prèvia a la situació de cant, durant el cant i també després d'aquest (Macchiarella, 2014: 4). Així, les intervencions de les cantores i cantors estan regides per codis interpretatius compartits entre la comunitat que atorguen a cada gènere unes característiques morfològiques i performatives inequívokes, alhora que permeten una certa plasticitat i dinamisme per a adaptar-se a contextos i situacions canviants, un fet habitual en el repertori tradicional.

En conseqüència, el cant a veus ens ofereix construccions polifòniques efímeres i conjunturals que varien d'acord amb la situació de cant de goigs en què ens trobem i les persones que hi participen. Mentre que la veu principal és entonada per la majoria dels assistents, les veus complementàries són cantades per especialistes familiaritzats amb l'estètica sonora i amb la suficient habilitat per a cantar a veus. En absència dels especialistes, les veus complementàries deixen de cantar-se i solament s'escolta la veu principal, aquella

que coneix i canta tothom. Podem observar el caràcter efímer del cant a veus dels goigs i la seua fragilitat davant les distintes circumstàncies canviant que es donen en les situacions comunicatives si comparem un mateix cant de goigs en un únic poble, però en dues situacions de goigs distintes separades en el temps. En la mostra dels *Gozos a la Virgen de los Dolores* de Fortaleny enregistrada a finals de la dècada del anys huitanta,¹⁵¹ podem escoltar dues veus clarament diferenciades, una veu greu cantada per un únic home i una aguda cantada conjuntament per dones i homes; un altre home busca de fer una tercera veu però sense èxit. En aquest enregistrament, segons em comentaren dècades després algunes de les persones que hi participaren, cantaven membres del grup d'aurors del poble, encarregats com a especialistes de realitzar les veus complementàries o de reforçar la veu principal, segons convingueren. En canvi, quan vaig registrar aquesta mateixa tonada durant el treball de camp l'any 2014,¹⁵² solament es cantava la veu aguda, considerada com la principal; la veu greu o complementària havia deixat de cantar-se donat que els aurors pararen de cantar i ningú més assumí l'entonació d'aquesta part.

Quan hi ha dues o més veus en el cant podem tractar d'identificar quina és la principal i quines les complementàries, el que requerirà d'un estudi comparatiu de les distintes variants dels patrons de tonada, però també d'una aproximació èmica que ens permeta entendre com els cantors conceptualitzen les diverses veus i amb quins criteris s'estableix la importància o subordinació d'una veu amb l'altra. Alguns treballs que s'han endinsat en l'estudi del cant a veus als territoris de parla catalana han tractat aquest tema. Atmetlló, G. Llop i Ayats, en estudiar els cants religiosos de tradició oral a les Terres de Ponent, i basant-se en els comentaris dels informants, ens indiquen que «quan el cant és a dues veus, la principal acostuma a ser la veu inferior i l'optativa, la superior» (Atmetlló, G. Llop i Ayats, 2015: 102). Reig, en canvi, atribueix el rol de veu principal a aquella que presente una major elaboració i riquesa melòdica, independentment del registre en què s'ubique (2011: 334-347).

Si partim d'una aproximació únicament basada en l'estudi sistemàtic dels patrons de tonada i les seues variants, observarem que en la majoria de casos on es produeix el cant a veus és la de baix aquella que podem considerar com la veu principal; en canvi, al PTA aquest rol és assumit per la veu superior. En PTE sembla haver-hi una dualitat entre una i l'altra, el que no ens deixa veure de manera clara quin rol ocupa cadascuna de les veus. Un indicador que,

¹⁵¹ *Gozos a la Virgen de los Dolores*. Fortaleny. FSS-C.101.B(2).

¹⁵² *Gozos a la Virgen de los Dolores*. Fortaleny. FJF-002.

tal vegada, ens ajudaria en aquests casos per a determinar quina és la veu principal seria observar aquella que segueix cantant-se encara a l'actualitat amb major profusió, doncs, suposaríem que la veu que ha deixat d'utilitzar-se seria la complementària. Aquest plantejament ens pot servir en estudis de cas centrats en una variant de tonada concreta, tot i que caldrà completar els arguments extrets de l'anàlisi de dades amb els comentaris i indicacions de les cantores i cantors, donat que els processos pels quals una veu es manté i l'altra desapareix són complexos i poden tenir diverses causes segons el context on esdevé. Tanmateix, les conclusions a les quals arribem en un cas concret no poden ser aplicades de manera general a un patró de tonada, amb múltiples variants d'aquest que es canten en situacions de goigs distintes.

En aquelles situacions de goigs on el cant a veus ha deixat de practicar-se hem de pensar que, des d'una perspectiva èmica, l'única veu que es conserva és la principal. El rol d'aquesta veu pot coincidir, o no, amb el que atribueixen els cantors d'una altra situació de goigs. Si ens fixem en les variants del PTC, observarem que en uns pobles es canta únicament la veu de dalt mentre en altres és la veu de baix la que es manté. En ambdós casos es considera que la veu emprada és la principal, doncs no entonen l'altra. Per tant, tot i que com a *outsiders* podem determinar quina és la veu principal basant-nos en els resultats de l'anàlisi musical sistemàtica –i així ho faré en l'apartat on s'analitzen les variants de cada patró de tonada–, aquests resultats poden no coincidir amb la percepció dels *insiders*, els quals atribuiran aquest rol a aquella que és identificada com a tal per la comunitat.

Pel que fa a la distribució de les veus altes i baixes segons el gènere de les cantores i cantors, no he detectat cap criteri estandarditzat i rotund. Quan el cant a veus el realitzen únicament homes o dones, la distribució de les veus no suposa grans conflictes; la majoria canta la veu principal mentre uns pocs o unes poques especialistes entonen la veu complementària. En canvi, quan el cant és mixt en la seua totalitat la distribució de les veus és bastant diversa i no sembla haver-hi un criteri unificat. La veu aguda la fan indistintament homes i dones, de manera conjunta o separada, i el mateix ocorre amb la veu greu. I ho canten a voltes en octaves desdoblades –jugant les dones amb el M1 i M2. Açò pot provocar que escoltem més aguda la veu de baix que la de dalt si la primera està cantada per dones i la segon per homes, el que ens portaria a percebre en realitat un paral·lelisme de sextes diatòniques, tot i que la sensació acústica seria igualment de terceres.

Com he comentat anteriorment, el mecanisme de construcció polifònica dels goigs segueix la lògica de les «polifonies mediterrànies». El cant a veus en els goigs es construeix sobre el paral·lelisme d'interval·ls de tercera segons la successió diatònica, o siga, tant majors com menors, amb algunes inflexions puntuals a altres interval·ls a conseqüència de la utilització de moviments directes, oblics i contraris. En alguns casos, com veurem, es produeixen acords de tres veus, realitzant un acord tríada pel desdoblament d'una de les línies melòdiques, tot i que es tracta d'un procediment que s'escolta cada vegada menys per la progressiva minva en què es troba aquesta pràctica. Ara bé, la superposició de girs melòdics de diverses variants d'un patró melòdic ens permet aportar hipòtesis de com es podrien haver produït un sistema acordal en els punts cadencials. El caràcter efímer i conjuntural del cant a veus en els goigs contribueix a no haver-hi, en principi, normes estrictes sobre quan i on s'ha de realitzar la polifonia. Així, segons la situació de goigs en què ens trobem, el cant a veus es farà en un moment, en un altre o no es produirà. Un moment bastant comú on s'escolta el cant a veus és a la retronxa, quan el poble s'uneix als cantors i cantores per a entonar tots justs els versos que interpel·len d'una manera directa a l'advocació lloada. Donat el simbolisme i emotivitat que destil·la aquest instant, els especialistes aprofiten per a cantar les veus complementàries, en un èmfasi afegit a la velocitat més lenta que he descrit, atorgant-li una major amplitud i efecte sonor al cant:

Entrada = ABCD Cobles = ADADABCD Gozos a la Virgen del Rosario. Massanassa. FSS-C.091.A

Vir-gen Ro-sa ce-les-tial, de fra-gan-ti-si mo-o-lor. Vos sois la Ro-sa me-jor que des-tie-rra nues-tro mal.

En aquest cas, queda clar que la veu principal és la inferior i la complementària, la superior.

Una altra pràctica bastant comuna és començar el cant a veus just després de l'inici d'aquest. Ja he parlat de com l'inici del cant dels goigs esdevé, en molts dels casos, un instant d'incertesa durant les primeres síl·labes fins que s'hi uneixen tots els congregats. El cant a veus, per tant, trigarà unes poques síl·labes a produir-se, tot i que després es realitzarà de manera ininterrompuda durant tot el cant. En l'exemple que mostre a continuació, FSS-C.134.B(3), escoltem el tipus de procediment que acaba de descriure, tot i que per una qüestió simplement pragmàtica el note enterament a dues veus:

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB

Gozos a la Virgen del Losar (II). Vilafranca. FSS-C.134.B(3)

♩ = 140-150

Pues por fa - vor sin - gu - lar, no os nie - ga co - sa, el Se - ñor.

En patrons de tonada com el PTA és habitual escoltar aquest procediment de cant a veus, independentment que l'inici el realitzen unes poques persones a les quals s'uniran immediatament després la resta, o bé es tracte d'una entrada coordinada amb la intervenció dels especialistes des del principi. Les primeres notes del segment melòdic A, generalment, es canten a una sola veu. De fet, de les vint-i-tres mostres del PTA que es canten a veus, solament en tres d'elles l'escoltem des de l'inici de la tonada.¹⁵³

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD

Gozos de ánimas. Alfarp. FSS-C.061.A(1)

♩ = 105-110

Por las po - bre - ci - tas al - mas, to - dos de - be - mos ro - gar, que Dios las sa - que de pe - na, y las lle - ve a des - can - sar.

Menys comú és que el cant a veus es realitze estrictament des d'un primer moment. Quan així ocorre és perquè hi ha una entrada coordinada del grup de cantores i cantors, amb una assignació prèvia de les veus que entonaran cadascú i una emissió conjunta des de les primeres síl·labes:

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB

Gozos al Santo Cristo del Monte Calvario. Alcúdia de Crespins. FSS-C.102.B(1)

♩ = 65-70

Pues por mí cru - ci - fi - ca - do, os mí - ro, en e - se ma - de - ro.

A més de l'instant en què comença a produir-se el cant a veus, interessa observar també com es conjuguen ambdues parts i quines són les sonoritats, més enllà de les terceres paral·leles, que podem escoltar a partir de la combinació de les dues línies melòdiques horitzontals. Amb certa freqüència, sobretot al PTA, ambdues veus es fonen en un uníson al final de la tonada, al qual s'arriba mitjançant un moviment contrari.

¹⁵³ Les tonades del PTA que es canten íntegrament a veus són FSS-C.023.A(2), FSS-C.099.B(2) i FSS-C.057.B(1).

Entrada = ABCD Cobia = ABCDABCD Gozos a la Virgen de la Cueva Santa. Alcubias. FSS-C.011.A(1)



Pues que vues-tras glo-rias can-ta, la de-vo-ción fer-vo-ro-sa, sed nues-tra Ma-dre pia-do-sa, Vir-gen de la Cue-va San-ta.

Aquest exemple ens permet escoltar, també, sonoritats que ens recorden a les antigues pràctiques polifòniques, com l'*organum* medieval, per l'ús de quintes justes paral·leles en l'inici del segment melòdic C. Únicament he trobat un altre exemple on s'aprecia aquest tipus de sonoritat, el FSS-C.092.B(7), el qual utilitza també una variant del PTA. Per tant, es tractaria de dos casos puntuals en el cant dels goigs valencians. Ara bé, si la comparem amb altres variants també podríem dir que a la part C hi falta una veu intermèdia que dibuixaria l'acord tríada –**fa-la-do'** i **mi-sol-do'**. Més sorprenent és el que escoltem en FSS-C.089.B(2) amb un paral·lelisme estricte de quartes justes durant tota la tonada, únicament interromput per l'interval de sexta que es crea en la segona síl·laba del segment melòdic A.

Entrada = ABAB Cobia = ABABABAB Gozos al Santo Cristo de las Agonias. Quart de les Valls. FSS-C.089.B(2)



Pues tu,a-mor mi Dios tan fuer-te, fue co-mo la muer-te du-ra.

Jordi Reig (2011: 323) ja observava l'ús de quartes justes paral·leles al final del cant de *Les mongetes* de Benimuslem, FM-CD.28(20), i també en la introducció instrumental de la *Desperta de la Divina Aurora* de Quatretonda, FM-CD.29(6). En aquest últim cas, però, l'efecte sonor es produïa a conseqüència «d'una confusió humana: el saxo tenor està llegint el paper de saxo alt» (Reig, 2011: 323). El paral·lelisme de quartes que s'escolta en la mostra FSS-C.089.B(2) no sabem si es deu a un error d'alguna de les dues cantants, que no aconsegueixen agafar el to desitjat, o bé hi ha una intenció manifesta en buscar aquesta sonoritat; tanmateix, el resultat sonor és únic donat que no hi ha cap altra mostra semblant. Ayats (2013) tracta el paral·lelisme estricte de quintes i/o de quartes durant tota una melodia cantada com una de les sonoritats més cercades en la densitat *multipart* del cant en els països mediterranis llatins, i troba exemples de quartes paral·leles en un cant de dues dones de Sardenya molt proper als goigs –*Santu Giuanne*, a Austis— i en dones cantant balades narratives a Bunyola, a Mallorca, a més d'alguns moments dels *Pastorales* de Nadal a pobles de Màlaga. Les dones de Mallorca no tenien la concepció d'estar cantant veus distintes, sinó solament una densificació o ornamentació de la melodia, amb una sensació propera al cant en octaves paral·leles. Segons

Ayats, la sonoritat de quinta és el fonament sonor dels harmònics que cerquen estèticament molts dels cants polifònics de la Mediterrània nord-occidental.

El paral·lelisme de terceres es complementa en els goigs valencians amb la utilització de moviments contraris, oblics i directes que permeten construir sonoritats distintes de les fins ara analitzades, i que aporten una major riquesa al discurs musical, i que els cantors gaudeixen d'interpretar i escoltar per l'efecte acústic que provoquen. En la mostra FSS-C.011.A(1), anteriorment citada, s'observa com al final del segment melòdic C es produeix un acord de sexta menor a conseqüència del moviment contrari de les veus, que parteixen d'una sonoritat de tercera major. Sonoritats semblants les trobem en FSS-C.017.A(2), amb les seqüències d'interval de tercera menor–sexta major–tercera menor que s'escolta al final del segment melòdic A, amb una conducció per moviment contrari de les veus; o el segment melòdic B, on el flux de les veus per moviments oblics i directe en les dues primeres parelles de síl·labes crea la seqüència d'interval quarta justa–tercera menor–quinta disminuïda–sexta menor, que enllaça amb la seqüència de sexta major–quarta justa–tercera menor–octava justa que ambdues veus generen per moviments contraris, i amb què finalitza el segment melòdic B. Vist no des dels intervals sinó des del paral·lelisme, alterna el moviment de terceres diatòniques amb un cert moment de bordó al **mi** i al **si** (inici del segment B). L'obertura en sexta a la cadència d'A fa imaginar la possibilitat d'un acord tríada en aquest punt; igualment apunta a moments amb tres veus en la tercera síl·laba de B i també en la cinquena si les sobreposem amb equivalència sintagmàtica amb els llocs equivalents de D. Són antigues possibilitats d'acords tríades, ara ja abandonades, en moments precisos? Serà la comparativa sinòptica qui ens ajudarà a formular o no una hipòtesi en aquest sentit.

Entrada = AB4D Coblà = ABABABAD Goigs a la Immaculada Concepció. Xeresa. FSS-C.017.A(2)


♩ = 50-55

Pa-ra dar luz in-mor-tal, sien-do Vos Al-ba del dí-a, sois con-ce-bi-da, Ma-ri-a, sin pe-ca-dolo-ri-gi-nal.

La conducció de les veus per moviment directe que s'observa en les tres síl·labes de l'inici del segment melòdic A de FSS-C.105.A(1), les quals formen la seqüència d'interval verticals tercera major–quinta justa–tercera major, és un tret bastant habitual en moltes de les variants cantades a veus del PTC. No així la sonoritat de quarta justa amb què finalitza aquest segment, i que no escoltem en altres tonades a excepció de la FSS-C.089.B(2). Com deia just a sobre, en tots dos casos podria ser un indicatiu d'una antiga possibilitat d'un acord tríada, tal i

com veurem tot seguit amb altres mostres d'aquest patró –i com podeu sentir en un enregistrament d'aquesta melodia amb el text llatí *Cruce fidelis* cantat a tres veus pels homes de Gerri de la Sal, Pallars Sobirà (Ayats, Costal i Gayete, 2010).


Entrada = ABAB Coblà = ABABABAB Gozos a san Antonio de Padua. Real. FSS-C.105.A(1)



Pues vues-tro, a-man-te fer - vor, lle-go, a to - car los ex - tre-mos.

Un dels efectes més cridaners que provoca el moviment contrari és l'amplitud sonora que es crea quan ambdues veus se separen i es generen intervals distants. Anteriorment ja n'hem vist alguns exemples, com l'octava justa de la cadència del segment melòdic B del FSS-C.017.A(2). En FSS-C.111.B(2), a més, podem escoltar en la sisena síl·laba del segment melòdic A un interval de sèptima menor, emmarcat entre dues terceres majors, i al qual s'arriba i se surt per moviments contraris. I en la cadència del segment melòdic C s'escolta una octava justa, de nou aconseguida pel moviment contrari que surt de la sonoritat de tercera major precedent. L'amplitud sonora d'aquest instant contrasta amb el final de la tonada, on les dues veus es conjuguen en l'uníson final. Ací caldrà tenir-hi en compte l'alternança entre el moviment de terceres paral·leles diatòniques sempre a les cinc primeres síl·labes de cada segment –encara no al segment A, a l'uníson– per contrast amb el joc cadencial ja de la síl·laba cinc a la vuit, on intervenen el **fa** i el **do** –segments A, B i C– per a acabar –en el D– amb el **re**, nota final del mode. Una combinació força habitual en cants religiosos valencians. Altra vegada s'obre la hipòtesi d'acords tríades.

Entrada = ABCD Coblà = ABCDABCD Gozos a la Virgen de la Luz. Navaixes. FSS-C.111.B(2)(



Pues sois el Nor - te que gui - a en las ti - nie - blas ma - yo - res; a - lum - brad - los pe - ca - do - res, Ma - dre de la Luz, Ma - ri - a.

De fet, aquest procediment contrastant entre cadències el podem escoltar en altres tonades de goigs. Les cantores i cantors busquen sonoritats àmplies en les cadències intermèdies mitjançant la conducció de les veus per moviments contraris, en canvi, a les cadències finals es prefereixen les sonoritats compactades, amb acords de tercera o uníson. L'efecte de contrast sonor entre les diverses cadències d'una tonada s'intensifica més en aquelles mostres on apareix una tercera veu. L'ús d'una tercera veu en el cant actual dels goigs valencians no

és gens habitual, i solament n'he detectat la seua clara utilització en cinc tonades. En tots els casos la tercera veu es crea per un desdoblament puntual d'una de les dues veus, i sempre sobre l'última síl·laba de les cadències intermèdies. No he escoltat cap mostra on la tercera veu es mantinga més enllà d'aquests acords aïllats i esporàdics. El procediment habitual de la nova veu és doblar a l'octava una de les notes que canta altra veu, o bé cantar una nota distinta i així construir un acord de tríada. En FSS-C.033.A(2) escoltem a dues dones i un home cantar la veu de baix, mentre un altre home canta la veu de dalt, en una flexibilitat de creuaments i d'octavacions típica del comportament *multipart* de les terres valencianes, catalanes i occitanes. En la cadència del segment melòdic A, l'home que canta junt amb les dones entona la nota més greu de l'acord, el que permet escoltar un acord d'octava justa amb tercera major.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Sebastián. La Pobla de Vallbona. FSS-C.033.A(2)



Már-tir de_in-vic-to va - lor, pues go - zais de Dios la_e-sen-cia.

Un procés semblant s'escolta en FSS-C.110.B(4), però amb el desdoblament de la veu de dalt. En aquest cas, el cant està interpretat per dones, una de les quals realitza la veu més aguda en l'acord final del segment melòdic A, creant-se una sonoritat acordal d'octava justa amb sexta menor.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Antonio de Padua. Sot de Ferrer. FSS-C.110.B(4)



Pues vues-tro_a-man-te fer - vor, lle-go_a to - car los ex - tre-mos.

En FSS-C.096.A(3) podem escoltar la tercera veu en dos moments distints de la tonada, però sempre en el segment melòdic A. En l'enregistrament intervenen unes poques dones que canten la veu de dalt, mentre la veu de baix la interpreten tant dones com homes. En la segona síl·laba del segment melòdic A, un únic home canta la nota més greu de l'acord i es crea la sonoritat d'una tríada perfecta major en estat fonamental. El mateix home canta la veu greu en l'últim acord d'aquest segment que dobla a l'octava la nota de la veu de dalt, el que provoca una sonoritat d'octava justa amb tercera major.

Entrada = AB,AB Cobla = ABABAB,AB

Gozos a la Virgen de Loreto. Betxi. FSS-C.096.A(3)

♩ = 65-70

Pues por e - ter - no de - cre - to, fuis-teis de Dios en - la - za - da.

A les tonades FSS-C.139.B(9) i FSS-C.097.A(2) podem escoltar com les veus generen sonoritats de triada en l'últim acord del segment melòdic A. En el primer cas, la veu de baix es desdobra i per moviment paral·lel entre les dues parts agudes i moviment directe amb la part greu es construeix un acord triada en estat fonamental. En FSS-C.097.A(2) també és la veu de baix la que es desdobra, en canvi, es produeix una conducció per moviment contrari entre les veus extremes que dona com a resultat un efecte sonor de triada perfecta major en primera inversió.

Entrada = AB,AB Cobla = ABABAB,AB

Gozos a sant Domingo de Guzmán. Albocàsser. FSS-C.139.B(9)

♩ = 130-135

De Do - min - go de Guz - mán, es la ma - yor de - vo - ción.

Entrada = AB,AB Cobla = ABABAB,AB

Gozos al Santo Cristo de la Sangre (II). Soneixa. FSS-C.097.A(2)

♩ = 50-55

Pues mo - ris Pa - dre,y Se - ñor, en u - na Cruz a - fren - to - sa.

La lògica de construcció a veus que hem observat en el cant dels goigs antics i de transmissió oral també s'empra en el cant d'altres goigs amb tonades més modernes construïdes d'acord amb lògiques distintes d'aquests. Com he comentat en parlar del mecanisme expressiu dels goigs, i on la lògica del cant a veus en forma part, els cantors i cantores interpreten les tonades basant-se en esquemes mentals concrets i segons uns codis interpretatius compartits entre la comunitat. Per aquest motiu, escoltem procediments interpretatius propis de la tradició en tonades amb paràmetres distintes dels observats en aquelles antigues i de transmissió oral. Podem comprovar-ho en la mostra FJF-031. Es tracta dels *Gozos a san Juan Bautista*, que vaig enregistrar en Atzeneta del Maestrat durant la Festa del Castell d'Estiu, el 9 d'abril del 2016. La tonada amb què es canten aquests goigs no segueix els paràmetres dels patrons de tonada dels goigs valencians; no obstant això, els cantors i cantores realitzen el cant a veus en tercetes paral·leles estrictes, on la veu de dalt és considerada la principal i la veu de baix la complementària.

Entrada = ABAB Coba = ABCDEFAB

Gozos a san Juan Bautista. Atzeneta del Maestrat. FJF-031

The image shows a musical score for a piece titled 'Gozos a san Juan Bautista'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of '♩ = 70-75' and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of traditional Valencian folk songs, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The score is divided into six sections, each marked with a circled letter from A to F. Section A is the first measure, B is the second, C is the third, D is the fourth, E is the fifth, and F is the sixth. The lyrics are: 'Sien - do pre - cur - sor que - ri - do, del Me - si - as so - be - ra - no. te lle - no de san - ti - dad, con su res - plan - dor e - ter - no, co - bras - te, el ri - co ves - ti - do, que per - dio, el li - na - je, hu - ma - no.'

2.8. Lògiques estructurals dels patrons de tonada

En aquest apartat s'analitzen de manera sistemàtica els set patrons de tonada amb què es canten la gran majoria de goigs al País Valencià, i que he situat més amunt. En cadascun dels patrons aborde els paràmetres musicals relacionats amb la construcció melòdica de les tonades i la relació que manté amb el text. Així, s'analitza el tipus d'estructura amb què es combinen els segments melòdics en cada patró d'acord amb les distintes possibilitats que podem observar en les seues variants, el perfil melòdic que presenta cadascun dels patrons, l'àmbit melòdic del patró complet i dels segments melòdics que el formen, els processos cadencials de cada segment i l'estructura de les cadències que ens presenta el patró, el batiment melòdic amb què sembla construir-se la melodia, les distintes lògiques rítmiques emprades i el nombre de variants presents en cada patró. També s'aborden qüestions relacionades amb la construcció del cant a veus, tot i que ja han estat analitzades amb profunditat en l'apartat corresponent; tot i això, ens poden ajudar a determinar en aquelles variants que es canten a veus quina de les dues ha de ser considerada com la veu principal, de la qual se'n derivarà l'altra, la veu complementària. Aquesta afirmació, però, pot no coincidir amb la percepció èmica actual dels cantors i cantores.

L'anàlisi es complementa amb la notació paradigmàtica de les tonades, en una disposició sinòptica,¹⁵⁴ la qual ens mostra les distintes variacions que presenta cadascuna de les tonades que integren un patró respecte d'una tonada model, però també les diferències que es donen entre totes elles. Fer a facilitar la comparació entre variants, aquestes han estat notades a una mateixa altura, indicant-se a l'inici de cada mostra i entre parèntesis el so d'altura real amb

¹⁵⁴ La notació paradigmàtica de les variants dels patrons de tonada en una disposició sinòptica podeu consultar-la en l'annex III.

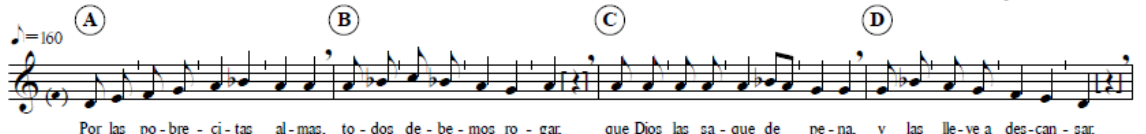
què s'entona la primera síl·laba en l'enregistrament. La disposició successiva de les variants en la notació paradigmàtica no correspon a cap jerarquització d'aquestes, sinó que s'ordenen segons si mostren major similitud amb la tonada model. De fet, l'elecció de la tonada model, extreta del corpus d'estudi per només exemplificar al conjunt del patró, ha estat realitzada, precisament, per presentar un major grau de semblança amb la resta de tonades del patró, el que facilita l'exercici comparatiu entre variants. En cap cas s'ha de considerar aquesta tonada a la manera d'un presumpte *original* del qual se'n derivarien la resta.

Finalment, s'inclou una recapitulació que té com a objectiu posar en comú les dades obtingudes durant l'anàlisi dels distints patrons per tal de buscar les possibles relacions que puguen existir entre les lògiques estructurals i constructives d'uns i altres.

2.8.1. Patró de tonada A (PTA)

D'acord amb el corpus d'estudi, el PTA és el segon patró més utilitzat al País Valencià per a entonar els textos de goigs, amb un total de cent catorze variants que representen un 20,77% de les mostres de tonades de goigs antigues i orals, i un 12% de les tonades del corpus. Han estat notades cinquanta-quatre variants que ens permeten observar els trets principals, així com les excepcions i l'àmbit de dispersió de variants que s'escolten en aquest patró.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos de las almas. Losa del Obispo. FSS-C.005.A(1)



Por las po-bre-ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar, que Dios las sa-que de pe-na, y las lle-ve a des-can-sar.

De totes les mostres del PTA, solament en vint-i-tres escoltem el cant a veus, el que suposa el 20,18% del conjunt. Les noranta-una tonades restants (79,82%) es canten amb una sola veu. En la construcció polifònica intervenen dues parts paral·leles disposades, generalment, a una distància intervàl·lica de tercera major o menor. No obstant això, podem distingir característiques pròpies de la veu de dalt o la veu de baix, com són girs melòdics, salts intervàl·lics, processos cadencials o les seqüències intervàl·liques entre les notes. Aquestes característiques ens permeten diferenciar l'ús d'una o l'altra veu en aquelles mostres on solament ha estat enregistrada una línia melòdica i, per tant, no hi ha cant a veus. Així, en les noranta-una tonades que es canten a una veu, he identificat l'ús de la veu de dalt en huitanta-

quatre (92,31%), mentre que la veu de baix s'empra només en set ocasions (7,69%). Aquesta dada, junt amb altres aspectes de tipus constructius que desenvoluparé seguidament, em permet establir la veu de dalt com la principal, aquella que amb més freqüència escoltem i que és identificada com a tal pels actants. La veu de baix es crearia a partir de la veu de dalt d'acord amb els mecanismes de construcció del cant a veus anteriorment explicats i, per aquest motiu, la considere com una veu complementària. En aquesta melodia no sembla defensable –com ha estat observat per Ayats en altres melodies– que una transformació en la concepció èmica dels cantors haja traslladat el sentiment de melodia principal de la veu de baix a la de dalt.

La configuració estructural del PTA ve marcada per la utilització de quatre segments melòdics que es canten seguint el TE2, o siga, l'encadenament circular de quartetes melòdiques tant al respost d'inici i final com a les cobles (ABCD). De fet, totes les variants del patró segueixen aquest mateix esquema. La repetició de la seqüència de segments melòdics implica que el perfil melòdic del PTA, així com l'esquema de cadències, no varie, mantenint-se de manera continuada durant el cant. Tanmateix, i com veurem a continuació, el discurs lineal sense alternança entre segments melòdics dilueix el caràcter interpel·latiu de la cadència del segment B, un dels trets distintius de les antigues tonades de goigs i que explicaria, des de paràmetres estrictament formals i de construcció del material musical, el tipus d'interlocució cantada en alternança.

L'adequació del text a la tonada és sil·làbica, una característica bàsica en les tonades antigues i orals amb què es canten els textos gogístics als territoris de parla catalana. Els pocs ornaments que escoltem són puntuals i estan formats per dos sons que es canten amb la mateixa síl·laba, mantenint sempre una sola direcció de moviment. Aquest fet ens permet parlar de sil·labisme estricte, que exclou la idea de melismes que aportarien les síl·labes que tingueren almenys dues direccions de moviment. Els ornaments en cap cas interrompen la clara comprensió del text i la dicció del cant, i encaixen sense problemes en la lògica del *giusto* sil·làbic que descriuré a continuació.

La lògica rítmica amb què s'organitza el PTA utilitza de manera clara el mecanisme *giusto* sil·làbic. De fet, de les cent catorze variants del patró, en cent una (88,6%) es detecta un disseny clar d'acord amb el mecanisme; en canvi, set mostres (6,14%), tot i mantenir-se dins del *giusto* sil·làbic, empenen en algun grup rítmic elemental concret dissenys que els situen en

els límits del mecanisme. Les sis mostres restants (5,26%) s'allunyen ja del *giusto* sil·làbic per a adaptar-se a un encaix evident en la lògica dels compassos acadèmics.

Em fixaré ara en les cent huit variants on s'ha detectat la utilització del *giusto* sil·làbic, tant en aquelles que en fan un ús inequívoc com en les mostres on es llisquen els límits del mecanisme, detenint-me en l'anàlisi del disseny rítmic emprat en cadascun dels segments melòdics. Cal assenyalar, però, que s'aprecia amb bastant facilitat com el disseny que més s'utilitza al PTA és, de tros, el g.s. 1144. Al segment A observem aquest disseny en cent tres mostres (95,37%), i són quasi residuals els exemples que empren altres dissenys; tanmateix, escoltem tres variants (2,77%) amb el disseny g.s. 1112, una tonada (0,93%) que fa ús del g.s. 1142, i també una única mostra (0,93%) el disseny rítmic del qual segueix l'esquema g.s. 1114. L'ús del g.s. 1144 al segment melòdic B és igualment aclaparador, i el podem escoltar en cent dues mostres (94,44%); dues variants (1,85%) utilitzen el g.s. 1112, el mateix nombre que trobem amb el g.s. 1412; amb el disseny g.s. 1142 solament he localitzat una tonada (0,93%), i també en una tonada (0,93%) s'empra el g.s. 1114.

El segment melòdic C ens presenta un poc més de variació en el disseny rítmic, tot i que, de nou, l'ús del g.s. 1144 és àmpliament majoritari; de fet, aquest s'empra en huitanta-sis variants (79,63%). En nou tonades detectem el g.s. 1214 (8,34%), un disseny que emfatitza amb el so llarg del segon grup rítmic elemental la nota més aguda del segment. Amb dues mostres (1,85%) hi ha tres dissenys del *giusto* sil·làbic distints, el g.s. 1114, el g.s. 1112 i el g.s. 1111; en aquest últim, però, no hi ha pausa cadencial entre la transició del segment C al segment D, un fet habitual també en el PTB. Ens queda per parlar de les set mostres restants (6,48%),¹⁵⁵ les quals, com he comentat, segueixen el *giusto* sil·làbic, però amb modificacions en algun dels seus valors que les situa als límits del mecanisme. Així i tot, aquestes modificacions solament es produeixen al segment C. Consisteixen en una prolongació del valor del primer so del tercer grup rítmic elemental, que el converteix en una negra en puntet i li resta part del valor del segon so, el qual es canta com una corxera. En tots els casos on escoltem la citada modificació, el valor llarg coincideix amb la nota més aguda del segment, siga aquesta un **sib** o un **do**, un tret que ja he comentat amb anterioritat en tractat el g.s. 1214. Al segment D, en canvi, observem la tendència plantejada als segments A i B, amb la utilització majoritària del g.s. 1144, que és present en cent dues mostres (94,44%); el g.s. 1112

¹⁵⁵ Les set mostres que presenten alguna alteració del mecanisme *giusto* sil·làbic al segment C són FSS-C.056.B(3), FSS-C.057.A(1), FFP-C.321.A(9), FFP-C.039.A(2), FFP-C.205.A(4), FFP-C.321.A(5) i FFP-C.321.B(7)

l'escoltem en tres variants (2,77%), i solament s'empra una vegada (0,93%) cadascun dels dissenys g.s. 1212, g.s. 1214 i g.s. 1142. La claredat del g.s. 1144 és percentualment molt alta, i més tenint en compte que en el cant de goigs fora de situació, amb els cantors fixats més en els versos que en la melodia i un cant que acostuma a ser més ràpid i menys curós, una de les primeres característiques que es modifiquen és l'exactitud dels ritmes g.s., tal i com he pogut observar en els treballs de camp propis.

En aquelles sis variants que es basen en la lògica rítmica dels compassos,¹⁵⁶ cal assenyalar que la ruptura evident amb el mecanisme del *giusto* sil·làbic es dona al segment C. Als segments A, B i D mostren una estructura i configuració rítmica pràcticament idèntica a les variants que empen el *giusto* sil·làbic. Al segment C, els grups rítmics elementals del *giusto* es desintegren i donen pas a tres compassos binaris de subdivisió simple, al primer dels quals es canten tres síl·labes amb els valors negra-corxera-corxera; el mateix esquema rítmic es repeteix al segon compàs; al tercer compàs es canten dues síl·labes llargues als versos octosil·làbics, o una síl·laba llarga seguida d'un silenci de negra si els versos són heptasil·làbics. Com observem, el disseny rítmic és el mateix en tots els casos. A més, aquestes variants es donen en una àrea geogràfica ben concreta que respon a les comarques castellonenques de l'Alt Palància i la Plana Baixa, situades al sud de la província. Algunes d'elles estan dedicades a una mateixa advocació, la Verge de la Cova Santa, que es troba al santuari d'Altura i esdevé un dels símbols religiosos més significatius de la diòcesi de Sogorb-Castelló, fins a la qual acudeixen els veïns de nombrosos pobles en romeria. Precisament, a la Verge de la Cova Santa trobem dues composicions que harmonitzen la variant del PTA que empra la lògica dels compassos.¹⁵⁷ La primera d'elles (il·lustració 6), anònima, realitza un farciment harmònic senzill; la segona composició (il·lustració 7) fou creada per José Perpiñán i Artíguez,¹⁵⁸ i en ella podem observar una construcció harmònica més elaborada.

¹⁵⁶ Les tonades que empen la lògica dels compassos són: FSS-C.027.B(1), FSS-C.106.B(1), FSS-C.107.A(3), FSS-C.110.B(7), FSS-C.111.B(2) i FSS-C.152.B(1).

¹⁵⁷ Les imatges d'ambdues composicions m'han estat facilitades per Vicent Ros, qui guarda una còpia de cadascuna d'elles en la seua biblioteca particular.

¹⁵⁸ José Perpiñán i Artíguez (1863-1928) fou un director, musicòleg i mestre de capella de la catedral de Sogorb, el catàleg del qual se centra, principalment, en la composició de música religiosa (Climent, 2006: 270).



Il·lustració 6. *Gozos a Nuestra Señora de la Cueva Santa*. Anònim
(Biblioteca particular de Vicent Ros).

Gozos a Nra. Sra. de la Cueva Santa.

Canto: Que que vistes gloria canta la devocion ferros - rosa. Sed nostra madre pia.

Amplio: dona virgine de la Cueva Santa. Nuestra imagen muste - riosa de yero blan

co for - mada cerca de Alora fue hallada en una cueva espa - cio - sa.

cuatro siglos pro - di - giosa la humildad no la quebranta

Vista Quinto

Fin

Campana

Il·lustració 7. *Gozos a Nuestra Señora de la Cueva Santa*, José Perpiñán i Artigues
(Biblioteca particular de Vicent Ros).

La particularitat geogràfica i d'intervenció escrita d'aquestes sis variants que s'aparten del g.s. encara reforça més la coherència de la resta del corpus, que empra gairebé homogèniament el g.s. 1144. La seua estructura, formada per la successió de quatre síl·labes breus que es canten amb valor de corxera i quatre síl·labes llargues que es canten amb un valor de negra, ens recorda motlles rítmics que es podrien adaptar amb facilitat a la lògica dels compassos,

el que ha donat lloc a interpretacions distintes en el tipus de lògica rítmica amb què s'organitza. De fet, el més comú és transcriure-la en un compàs binari de subdivisió simple, com s'observa en distints cançoners o reculls de tonades de goigs on se'ns mostren variants del patró. Fins i tot, hi ha mostres que es transcriuen fent ús de compassos de set subdivisions, un intent forçat d'encaixar la tonada davant la dificultat que planteja ajustar algunes de les estructures de *giusto* sil·làbic als motlles dels compassos. Així i tot, la utilització del *giusto* sil·làbic al PTA és molt clara.

En l'últim grup rítmic elemental de tots els segments de tonada del PTA es canten dues síl·labes llargues amb valor de negra que repeteixen la nota de cadència. Quan el vers està format per huit síl·labes, el darrer grup rítmic elemental el configuren dos sons llargs i d'igual valor; en canvi, si el vers té set síl·labes es produeix la catalexi, on l'últim so és substituït per un silenci de durada equivalent. Així i tot, en aquest cas el grup rítmic elemental el seguirem considerant del tipus 4 (— —).

El perfil melòdic del PTA és estrictament conjunt, i es manté impertèrrit durant tot el cant. La veu de dalt dibuixa una línia que, d'acord amb la terminologia emprada per alguns teòrics (Crivillé, 1983: 331),¹⁵⁹ ens recorda la silueta d'un arc, amb els sons més greus situats als extrems de la tonada. La veu de baix segueix el mateix dibuix, però amb algunes alteracions a conseqüència de l'ús del moviment contrari, generalment en la tercera o quarta síl·laba del segment A i en la penúltima nota del segment D. És justament en aquest so on la veu de baix assoleix el seu registre més greu (**do#**), amb un gir melòdic descendent just abans de la nota final de la tonada.¹⁶⁰ El moviment contrari en l'inici i final de la veu de baix s'explica perquè ambdues veus comencen, generalment, en uníson, i poques síl·labes després es construeix l'homofonia per terceres paral·leles. El mateix procediment es repeteix en el procés cadencial del final de la tonada, on ambdues veus busquen el so conclusiu en la mateixa nota. És sorprenent que en un nombre tan alt de variants d'una melodia oral el perfil melòdic mantinga un nivell de semblança tan estable: en altres gèneres cantats s'hauria difós des de modes i girs notablement més diversos. Açò podria indicar o la força centrípeta dels rituals i llocs on es canta, o un grau d'antiguitat no gaire gran.

¹⁵⁹ Aquest perfil melòdic coincideix amb el «grupo primero» que descrivia Martínez Torner (1920).

¹⁶⁰ El perfil melòdic de la veu de baix, una melodia en forma d'arc amb un gir descendent just abans de la cadència final, s'adequa al «grupo segundo» de Martínez Torner (1920).

En quasi la totalitat de les variants del PTA el cant s'inicia tant en la veu principal com en la complementària en la nota **re**,¹⁶¹ que és a la vegada la nota amb què finalitza la tonada. Si observem les dades extretes sobre la nota d'inici i la nota final ens adonem de la rotunda regularitat d'aquesta simetria. De les cent catorze variants, cent huit comencen des de **re**, el que suposa un 94,74% de la mostra. Les altres sis variants, el 5,26%, ho fan des de la nota **fa**. D'aquestes, en tres la veu inferior canta un **re**, formant-se a l'inici de la tonada un desdoblament de les veus que genera un interval de tercera menor, i en les altres tres solament escoltem el **fa** que canta la veu principal, l'única que hi participa.

Una cosa semblant ocorre amb la nota final del cant. Cent tres mostres (90,34%) realitzen la cadència en **re**; altres cinc ho fan en **fa** (4,39%), però en aquest cas la nota **re** és cantada per la veu de baix, i on el **fa** és un desdoblament pel cant a veus, que genera al final de la tonada un interval de tercera menor. En altres quatre mostres (3,51%) la nota final és també un **fa**, però no hi ha cap altra veu que cante el **re**, el que ens pot dur a pensar en la possibilitat que la veu complementària, aquella que realitzaria la cadència en **re**, deixà de cantar-se, o bé la persona o persones encarregades d'entonar-la no pogueren assistir a la sessió d'enregistrament. Solament he trobat una mostra la cadència final de la qual és sobre la nota **la** (0,88%), i també en una única ocasió (0,88%) escoltem el **fa#** com la nota final de la tonada; en ambdós casos, únicament s'entona la veu principal i, per tant, la sonoritat de **re** al final de la mostra ens l'hem d'imaginar acústicament pel context sonor de la tonada. Aquests detalls ens aporten indicis valuosos del comportament *multipart*, on es percep la creació en diatonisme de terceres paral·leles, a voltes inferiors i a voltes superiors. En definitiva, una summa de totes les possibilitats de nota final ens dona dues possibilitats d'acord tríada, el menor corresponent al mode de la melodia (re-fa-la) o la seua variant major just per acabar, terminació prou típica de diversos cants religiosos valencians -com la *Salve de l'auia* de Petrés (Seguí *et al.*, 1980: 948).

Si ens detenim en analitzar el perfil melòdic dels quatre segments que constitueixen el PTA observarem que en cadascun d'ells hi ha trets morfològics clarament diferenciats, i que atenen a funcions específiques en el desenvolupament musical de la tonada. La veu principal del segment A descriu una línia melòdica que ascendeix per graus conjunts des de la nota d'inici **re** fins a la cadència en **la**, amb una inflexió al **sib** a manera de floreig just abans de la cadència,

¹⁶¹ Les referències a les distintes notes, modes, tonalitats, acords o intervals es formulen d'acord amb l'altura establerta per la comparació paradigmàtica a què han estat notades les tonades.

i que crea el disseny **re-la-sib-la** –deixant de banda les notes intermèdies. La rotunditat sonora del **la** a la cadència és aclaparadora. L’escoltem com a nota cadencial en cent set mostres (93,86%), altres sis variants (5,26%) realitzen la cadència en **fa**, i solament una ho fa en la nota **re** (0,88%). Tanmateix, aquestes últimes set mostres corresponen a les tonades que empren per a entonar els texts gogístics únicament la veu de baix. Per tant, en aquelles mostres que empren ambdues veus, la sonoritat de la cadència la formen la superposició intervà·lica de les notes **fa** i **la** –el **re** que apareix en una sola mostra, en completaria l’acord.

El gir melòdic **re-la-sib-la** que escoltem al segment A ha estat descrit com un arquetip melòdic propi del mode de **re**, o *protus* autèntic, en la teoria gregoriana (González-Barrionuevo, 1998: 237; Asensio, 2008: 322), i el podem observar en un gran nombre de cants religiosos (*Liber Usualis*, 1951: 329, 334, 356, 645; *Graduale Triplex*, 1998: 19, 21, 34, 37).¹⁶² Als cànctics gregorians, però, es produeix un salt intervà·lic entre el **re** i el **la**. El disseny melòdic del segment A que es desenvolupa per graus conjunts l’escoltem amb certa freqüència, tot i que amb lleugeres variacions, en obres de grans polifonistes (Ros, 2012: 194). Així ocorre amb composicions d’Antonio de Cabezón,¹⁶³ Tomás Luís de Victoria,¹⁶⁴ Francisco Guerrero,¹⁶⁵ Luís de Narváez¹⁶⁶ Joan Baptista Cabanilles¹⁶⁷ o el mateix Johann Sebastian Bach.¹⁶⁸ I també s’escolta en cançons de tipus popular, com en l’inici de la cançó catalana *A l’hostal de la Peira*.¹⁶⁹ És, doncs, una fórmula altament habitual en repertoris i segles molt variats. Els exemples citats segueixen, en la majoria dels casos, la lògica de la construcció melòdica del mode de **re**, aportant-nos així els primers senyals per a tractar de detectar i interpretar correctament quin és el tipus de bastiment modal o tonal emprat en el PTA. Tanmateix, aquest és un paràmetre altament esmunyedís que desenvoluparé al final de l’apartat, ja que abans cal exposar i analitzar altres component que intervenen en la construcció de la tonada, els quals m’ajudaran a reforçar el meu argument.

¹⁶² Cite alguns dels molts exemples que apareixen en ambdues publicacions i on podem escoltar aquest gir melòdic.

¹⁶³ Tiento XII sobre “*Cum Sancto Spiritu*”. Antonio de Cabezón (Anglés, 1966: 25, cc. 33-36).

¹⁶⁴ *Alma Redemptoris Mater. Sabbato in Adventu Domini*. Tomás Luís de Victoria (Anglés, 1965: 68-69, cc. 46-69).

¹⁶⁵ *Gloria* de la missa *Rex Virginum*. Francisco Guerrero (Llorens. 1986: 159, cc. 129-131).

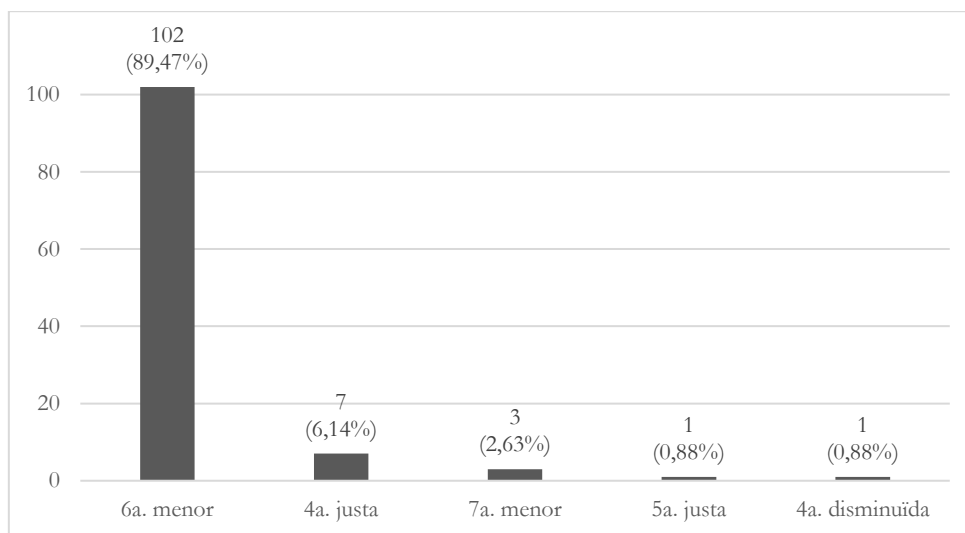
¹⁶⁶ Fantasia del quarto tono, *Los seys libros del Delphin* (segundo libro). Luís de Narváez. <https://www.youtube.com/watch?v=63L4TGM-p5w> (data de consulta: 27 Abr 2020).

¹⁶⁷ Tiento XIX de falsas. Joan Baptista Cabanilles (Anglés, 1927: 122, cc. 10-13).

¹⁶⁸ Toccata en fa sostingut menor (BWV 910). Johann Sebastian Bach. https://www.youtube.com/watch?v=6oyFuepFX_0&t=6s (data de consulta: 27 Abr 2020).

¹⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XyPjyVASSpw> (data de consulta: 27 Abr 2020).

Donat el perfil ascendent del segment A, és ací on hi ha l'àmbit melòdic més ampli. En cent dos variants (89,47%) l'àmbit és d'una sexta menor (**re-sib**); set mostres (6,14%) tenen un àmbit de quarta justa (**fa-sib**); en tres variants (2,63%) es dona un àmbit de sèptima menor (**re-do'**), i solament he obtingut una mostra (0,88%) amb un àmbit de quinta justa (**do-sol**) i altra (0,88%) amb una amplitud melòdica de quarta disminuïda (**do#-fa**). La veu de baix, en iniciar-se en uníson amb la veu de dalt i construir-se per homofonia paral·lela una tercera descendent, té un àmbit més reduït que es limita a l'interval de quarta justa (**re-sol**), tot i que podem escoltar algunes variants amb un àmbit una mica més ampli, de quinta justa (**do-sol**).

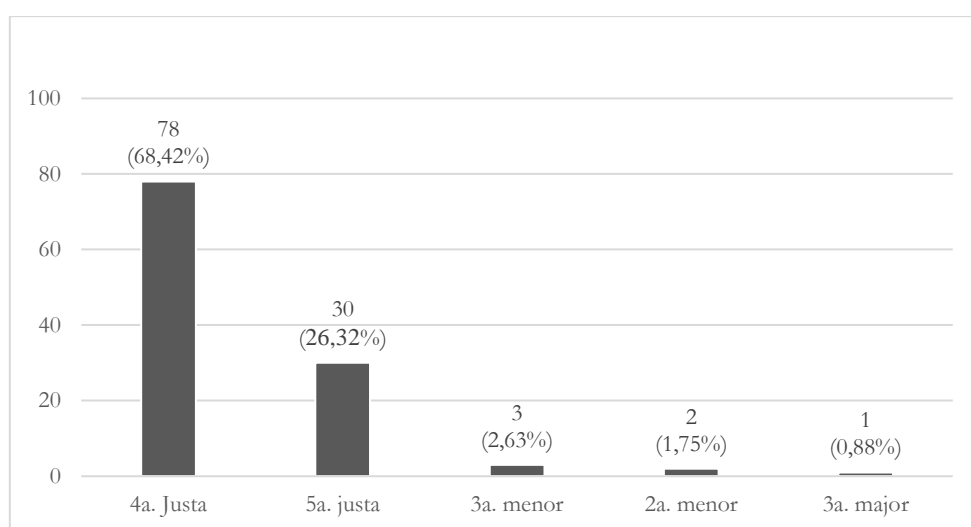


Gràfic 1. Àmbit melòdic del segment A (veu de dalt o veu única).

El perfil melòdic del segment B abandona la corba ascendent anteriorment dibuixada per la tonada, descrivint una ona ascendent i descendent subtilment sinuosa que parteix i finalitza, generalment, en la nota **la**, la sonoritat amb què concloïa el segment A. De fet, amb aquesta nota comencen els segments B de noranta-huit variants (85,96%), altres dotze (10,53%) ho fan des de **do**, tres s'inicien des del **fa** (2,63%) —torna a emmarcar un acord tríada, ara sobre el relatiu major del mode—, i solament una mostra (0,88%) comença amb la nota **re**. En aquelles tonades on es canta la veu complementària, aquesta sempre s'inicia en una tercera inferior. El procés cadencial del segment conclou amb un gir ascendent de to (**sol-la**), que busca la nota **la** en cent huit de les mostres (94,74%). Les altres sis restants (5,26%) ho fan amb el gir típic de la veu de baix, que realitza un moviment ascendent de semitò per a finalitzar en **fa** (**mi-fa**).

L'àmbit melòdic del segment B és més reduït que al segment anterior; tanmateix, és ací on els cantors i cantores arriben fins al so més agut de la tonada. Si ens detenim en observar la

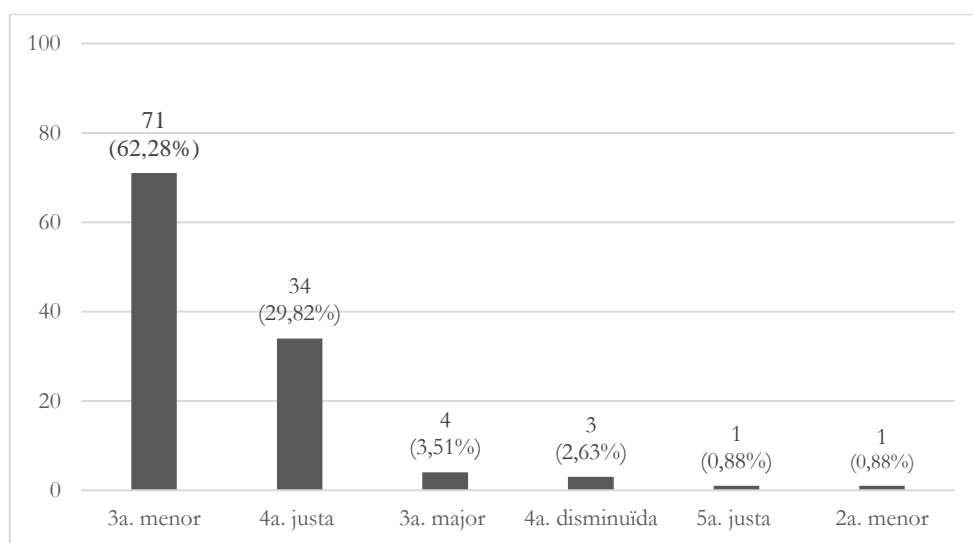
veu principal, escoltarem que en setanta-huit mostres (68,42%) l'àmbit assoleix un interval de quarta justa (**sol-do'**; **fa-sib**; **re-sol**; **la-re'**), mentre que en trenta variants (26,32%) és de quinta justa (**sol-re**). En altres tres variants (2,63%) és de tercera menor (**la-do**), dues mostres (1,75%) desenvolupen un àmbit summament reduït de segona menor (**mi-fa**), com si dibuixessin un simple bordó o recitatiu, i en solament una tonada (0,88%) podem escoltar un àmbit de tercera major (**fa-la**). La veu de baix desenvolupa l'àmbit melòdic una tercera inferior al de la veu de dalt.



Gràfic 2. Àmbit melòdic del segment B (veu de dalt o veu única).

Al segment C ens trobem amb un perfil d'arc subtil que comença a marcar una tendència cap al descens melòdic, sobretot en el procés cadencial, tot i mantenir-se dins d'un àmbit summament reduït. La nota d'inici amb què en la majoria de casos s'entona el segment és un **la**, enllaçant amb la mateixa sonoritat que havíem deixat en el segment anterior. Així ho escoltem en cent huit variants (94,74%); tot i això, hi ha quatre mostres (3,51%) que comencen en un **fa**, i altres dues (1,75%) que ho fan des d'un **do** —que dibuixen el mateix acord tríada previ. Una majoria aclaparadora de mostres, cent tres (el 90,35%), tenen com a nota final el **sol**. Quan així ocorre, el procés cadencial es resol amb un moviment d'un to descendent (**la-sol**). En huit variants (7,02%) la cadència es produeix sobre el **do**, sonoritat a la qual arribem després d'un salt ascendent de tercera menor (**la-do'**) o quarta justa (**sol-do'**). Únicament dues tonades (1,75%) realitzen el repòs en **mi**, precedit d'un moviment de semitò descendent (**fa-mi**). Es tracta, aquest, del procediment cadencial habitual de la segona veu. Tan sols escoltem una cadència (0,88%) en el **sib**, que es formula després d'una clàusula cadencial de to descendent (**do'-sib**). L'acord tríada que hi queda enquadrat és **mi-sol-do'**, amb la variant única **mi-sol-sib** que, sobre el segon grau, fa una funció acordal equivalent.

El rang melòdic del segment C és el més estret si el comparem amb el dels altres segments. Així, en setanta-una variants (62,28%) discorre entorn d'un interval de tercera menor (**sol-sib**; **la-do'**; **mi-sol**; **fa#-la**), mentre que en altres trenta-quatre mostres (29,82%) l'àmbit és de quarta justa (**sol-do'**); igualment, trobem algunes mostres amb àmbits melòdics distints, com el de tercera major (**fa-la**) observat en quatre tonades (3,51%), el de quarta disminuïda (**fa#-sib**) que escoltem en tres ocasions (2,63%), o els de quinta justa (**fa-do'**) i segona menor (**sib-do'**) que es donen en una ocasió cadascun (0,88%). Novament, en aquelles tonades on es canta la veu de baix, aquesta segueix el mateix esquema intervàlic que marca la veu de dalt.

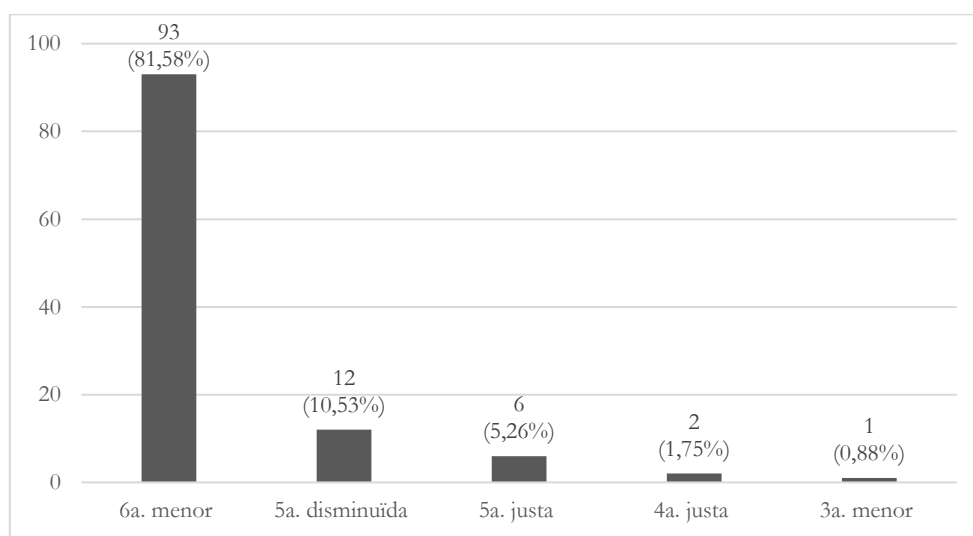


Gràfic 3. Àmbit melòdic del segment C (veu de dalt o veu única).

El segment D ens ofereix un perfil melòdic amb un salt de tercera menor ascendent per a, tot seguit, dibuixar una línia descendent fins a la nota final de la tonada. Aquest disseny melòdic actua a manera de palíndrom junt amb el segment A, i deixa tancat l'arc melòdic que he descrit amb anterioritat. A l'inici del segment D, i com ja és habitual en aquest patró, reprén la sonoritat que ha deixat la cadència anterior; així, amb la nota **sol** comencen cent deu variants (96,49%), mentre que solament quatre (3,51%) ho fan des del **mi**. Anteriorment ja he parlat de la nota final del PTA; tanmateix, cal detenir-nos en el procés cadencial. Si bé ambdues veus tendeixen a finalitzar en la nota **re**, cadascuna utilitza procediments distints donada la necessitat d'emprar el moviment contrari per a trencar la sonoritat homofònica i buscar l'uníson final. En la veu de dalt el procés cadencial es realitza amb un moviment descendent de to per a buscar el **re** (**mi-re**). En aquelles poques variants on la veu de dalt finalitza en **fa**, **fa#** o **la**, aquest gir serà ascendent, i dibuixarà un moviment paral·lel o directe

amb el procés cadencial de la veu greu (**mi-fa**; **mi-fa#**; **sol-la**). En totes les mostres observades la veu de baix realitza la cadència en la nota **re**. La clàusula conclusiva en la majoria de les variants és d'un semitò descendent seguida d'un semitò ascendent (**re-do#-re**); tot i això, podem escoltar com en alguns exemples aquest gir agafa una major amplitud intervàlica en realitzar un salt descendent i ascendent de quarta justa (**re-la,-re**). Tots dos dissenys, però, consoliden la sensació conclusiva sobre la sonoritat de **re** reforçat per alguna de les notes del corresponent acord tríada.

Donat el dibuix melòdic del segment D, l'àmbit que ens descriu és molt semblant al que observàvem a l'inici de la tonada. En noranta-tres mostres (81,58%) el rang melòdic se situa entorn l'interval de sexta menor (**re-sib**), en dotze tonades (10,53%) la distància intervàlica entre els extrems sonors és de quinta disminuïda (**mi-sib**; **do#-sol**), altres sis variants (5,26%) adquireixen un àmbit melòdic de quinta justa (**re-la**), dues (1,75%) un àmbit de quarta justa (**re-sol**), i solament en una ocasió (0,88%) escoltem un rang de tercera menor (**sol-sib**).



Gràfic 4. Àmbit melòdic del segment D (veu de dalt o veu única).

Una vegada tractats els àmbits melòdics en cadascun dels quatre segments de la tonada cal analitzar-ne el conjunt, i així establir el rang intervàlic del PTA. En observar aquest paràmetre no solament en un segment determinat, sinó en tota la tonada, detectem diferències subtils entre la veu de dalt i la veu de baix. Centrant-me en la veu de dalt, he extret les dades de cent set mostres, que corresponen a la diferència entre les cent catorze variants del patró menys les set variants que es canten emprant únicament la veu de baix. Així, en cinquanta-set tonades (53, 27%) escoltem un àmbit melòdic de sèptima menor (**re-do'**; **mi-**

re'); en altres quaranta-cinc (42,06%) s'assoleix un rang intervàl·lic d'octava justa (**re-re'**). Tan sols en tres mostres (2,81%) la distància màxima entre els sons és de sexta menor (**mi-do'**; **re-sib**), i en una única ocasió escoltem una mostra (0,93%) amb un àmbit melòdic de quinta disminuïda (**mi-sib**) i una altra (0,93%) amb un àmbit de sexta major (**fa-re'**).

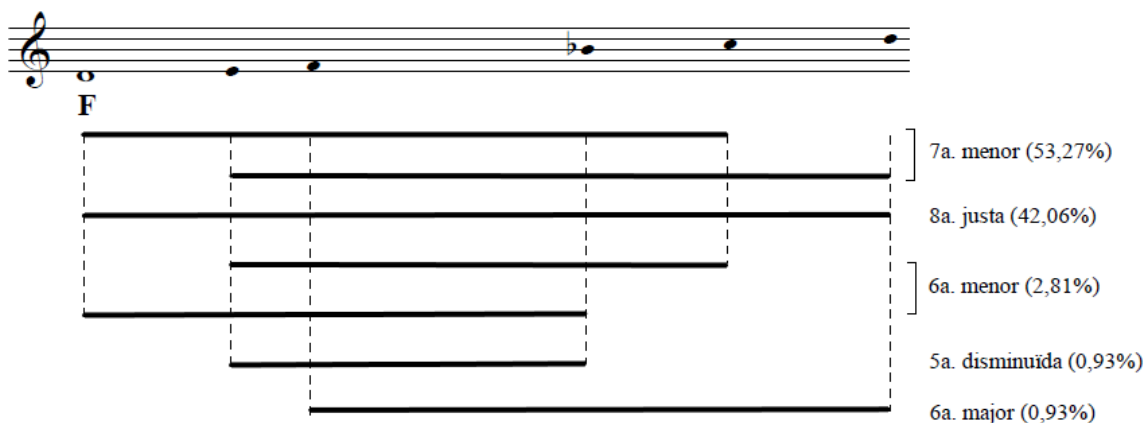


Figura 1. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

Per a la veu de baix he extret les dades de trenta mostres, les vint-i-tres variants que es canten a veus i aquelles set on solament es fa ús de la veu de baix. Aquest conjunt ens permet observar que set de les variants (23,33%) tenen un àmbit de sèptima disminuïda (**do#-sib**); en altres cinc (16,67%) l'àmbit és de sexta major (**do-la**), un nombre que es repeteix en les variants amb un rang intervàl·lic de sexta menor (**do#-la**); en quatre mostres (13,33%) la veu de baix assolix un àmbit de quinta justa (**do-sol**; **re-la**), i en altres tres (10%) s'observa un rang de sèptima menor (**do-sib**). Tres mostres (10%) ens presenten un rang de novena menor (**la,-sib**; **do#-re'**), el més ampli que s'escolta en aquest patró. Finalment, he localitzat dues mostres (6,67%) amb un àmbit de quinta disminuïda (**do#-sol**), i solament una mostra (3,33%) amb una distància intervàl·lica d'octava justa (**la,-la**).

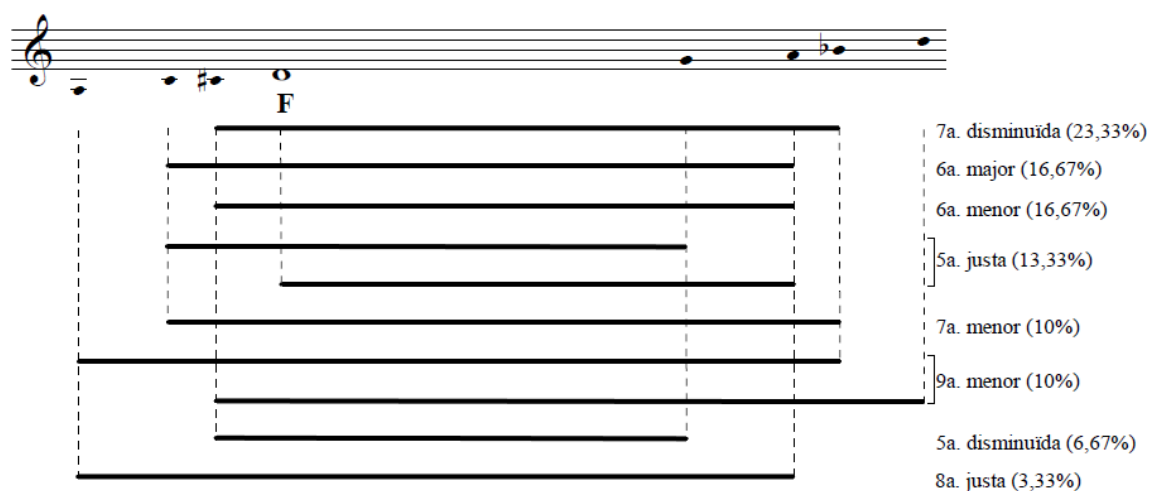


Figura 2. Àmbit melòdic de la veu de baix.

Com s'aprecia en ambdues figures, la melodia en la veu principal del PTA evoluciona majoritàriament en l'espectre agut de la nota final **re**, d'acord amb el perfil en forma d'arc que descriu aquest patró. Les comptades inflexions que es fan a sons més greus les realitza únicament la veu de baix, en la majoria dels casos seguint un disseny melòdic que dibuixa un moviment contrari amb la veu aguda, i que es localitzen en punts molt concrets de la tonada com són el segon o tercer grup rítmic elemental del segment A (**do**), o el tercer grup rítmic elemental del segment D (**la**, **do#**). Així les coses, el PTA ens presenta un rang melòdic considerablement ampli en ambdues veus.

D'acord amb les dades obtingudes sobre les notes amb què finalitza cada segment melòdic, l'esquema de les cadències ens mostra la seqüència **la-la-sol-re**. Dins del context sonor de la nota **re**, que marca l'inici i el final de la tonada, la sonoritat de **la** que escoltem a la cadència dels segments A i B provoca en la nostra oïda una sensació de tensió deixant el discurs musical obert, a l'espera d'una sonoritat que ens provoqe l'efecte contrari, la relaxació. Qualsevol intent, però, de cercar una dominant en el sentit del llenguatge harmònic tonal és dissolt per l'acció del cant a veus, amb el **fa** que es canta amb el **la** superposat una tercera ascendent en la cadència. Una sonoritat aquesta que no dilueix, en canvi, la sensació auditiva de tensió o inestabilitat sonora que el cant ens produeix, i que busca d'un moment auditiu de repòs. Aquest moment de repòs és ajornat al segment C, la cadència del qual, ara en la nota **sol**, deixa de nou el discurs sonor obert i reforça la cerca de la sonoritat conclusiva. L'efecte de conclusió arriba amb el so final del segment D, la nota **re**, que, d'acord amb el discurs melòdic que ha anat construint-se durant tota la tonada, esdevé una cadència tancada. La seqüència de les cadències i l'efecte que en els cantors i oients ens provoca es repeteix de manera invariable durant tot el cant de la tonada d'acord amb el TE2.

Una vegada analitzats paràmetres com l'esquema de cadències i els processos cadencials, l'àmbit melòdic de la tonada, alguns girs melòdics arquetípics i la nota amb què finalitza el cant, podem determinar que, de manera molt clara, el PTA empra en el seu bastiment melòdic l'esquema del mode de **re**. L'ús del mode de **re** en la música tradicional valenciana ja fou assenyalat per Reig. L'autor identifica aquest mode al cant d'estil, tot indicar-nos que no ha estat localitzat en cap altre gènere (Reig, 2011: 82-83), afirmació sorprenent si atenem que, per exemple, l'esmentada *Salve de l'ania* en fa un ús ben proper de PTA. D'altra banda, Gomis considera que el PTA estaria construït amb el mode de **la** (Gomis, 1995: 410; 1996: 484). Aquest autor basa el seu argument en l'ús del semitò entre les notes **mi** i **fa** (en mode de **la**), i com aquest interval no podria succeir si la tonada fora interpretada d'acord amb l'esquema del mode de **re** (**la-sib**). No obstant això, i com ja he comentat, la utilització del **sib** al mode de **re** no solament està prevista en la teoria dels modes gregorians, sinó que, fins i tot, intervé en un dels girs característics dels cants construïts en aquest mode. Igualment, les sonoritats de **la** i **sol** sobre les que es realitzen les cadències són, a la vegada, les cordes principals de composició del mode de **re** (Asensio, 2008: 322). D'altra banda, el **do#** en la veu de baix es justifica per les regles de la *semitonia subintelecta* i el seu ús en la polifonia vocal renaixentista, de la qual el mecanisme de cant a veus emprat en els goigs sembla deutor.

2.8.2. Patró de tonada B (PTB)

Amb el PTB he localitzat quaranta-una variants, que comprén el 7,47% de les tonades antigues i orals amb què es canten els goigs al País Valencià, i el 4,32% de tot el corpus. La seua distribució al llarg del territori és bastant homogènia, i és emprada habitualment per a entonar els textos gogístics dedicats a la Verge del Roser. Cal assenyalar, a més, que presenta característiques constructives que ens recorden aspectes sonors del PTF, si bé ambdós patrons són clarament diferenciables i han desenvolupat un seguit de variants que els atorguen trets distintius propis. En la notació sinòptica es mostren trenta variants que ens permetran entendre i visualitzar les característiques principals i aquelles rareses que defineixen el patró. Recordem la melodia que he proposat com a model:

Entrada = ABCD Coblà = ADADABCD Gozos de la Virgen del Rosario. Benaguasil. FSS-C.037.B(1)

Vir-gen ro-sa ce-les-tial, de fra-gan-ti-si-mo-lor. Vos sois la ro-sa me-jor que des-tie-rra nues-tro mal.

Solament localitzem cinc variants que es canten a dues veus, el que suposa un 12,2% del total. En aquelles tonades amb polifonia podem diferenciar dues veus que es construeixen paral·lelament i de manera homofònica a distància d'un interval de tercera diatònica. Quan al cant únicament s'escolta una de les veus, les particularitats d'una o altra fan possible identificar fàcilment quina de les dues estan utilitzant els cantors per a entonar el text. En aquest sentit, trobem que de les trenta-sis variants on intervé una única veu, en trenta-cinc (97,22%) es canta amb la veu de baix, i tan sols en una mostra (2,78%) s'escolta la veu de dalt. La diferència tan notòria entre l'ús d'una veu o l'altra permet identificar sense gaire risc la veu de baix com la principal, de la qual se'n deriva la veu de dalt o complementària. Tanmateix, aquesta afirmació no solament està justificada per criteris quantitius, o per aspectes concrets de la construcció del discurs musical, tots ells observables des d'una aproximació ètica; també ho és per consideracions èmiques, ja que els cantors i cantores identifiquen sense dubtes la veu de baix com la tonada amb què es canten les variants del PTB.

Si ens fixem en la construcció del discurs musical a partir de la juxtaposició dels segments melòdics que formen el PTB observarem que no hi ha una única possibilitat combinatòria, el que atorga una major variació al patró. Un gran nombre de mostres utilitzen la lògica de l'alternança dels segments melòdics. Així, podem escoltar com vint-i-nou variants (70,73%) empenen el TE1. D'aquestes, vint-i-tres (56,1%) fan ús de la primera possibilitat en estar constituïdes per quatre segments melòdics, i les altres sis (14,63%) s'estructuren d'acord amb la segona possibilitat, ja que empenen tres segments melòdics. Les dotze variants restants (29,27%) construeixen el discurs musical segons l'esquema de TE2, on quartetes melòdiques es repeteixen de manera circular. La proporció de 70/30 més el fet que la repetició circular de quartetes pot entendre's com una simplificació del sistema més sofisticat de TE1, ens permet hipotetitzar que la construcció de referència per a PTB és la TE1.

D'acord amb els paràmetres establerts per als patrons de tonada, al PTB hi ha una relació de tipus sil·làbic estricta entre el text i la música. Són ben poques les ornamentacions que es realitzen, i la majoria de les vegades succeeixen dos únics sons, creant una sola direcció de moviment, en una síl·laba. A més, aquestes les trobem en punts molt específics de la tonada, com al procés cadencial del segment A' i C, o al segon i tercer grups rítmics elementals del segment D, principalment. Cal assenyalar, però, que de vegades el gir melòdic **la-sol#-la** (— ◡) format per tres sons, i en moviment en dues direccions, es canta sobre una única

síl·laba; en tot cas, es tracta d'una variant produïda per la catalexi que s'escolta als versos de set síl·labes. També, a conseqüència de la catalexi es canten els dos sons finals del segment A (**la-sol#**) en una mateixa síl·laba. En canvi, quan es produeix la catalexi als segments B i D, on els dos últims sons corresponen a una repetició de la nota de cadència, ambdues notes finals són substituïdes per un so llarg (—) seguit d'una pausa. En tot cas, la catalexi no modifica el disseny rítmic del *giusto* sil·làbic que veurem emprat en cada tonada.

La lògica rítmica emprada majoritàriament al PTB és el *giusto* sil·làbic, que l'escoltem en trenta-huit de les mostres (92,68%). Les altres tres (7,32%) segueixen una ordenació d'acord amb la lògica dels compassos, tot i que hi podem percebre algunes rareses mètriques que no s'ajusten completament al motlle compàs, fet que ens fan pensar en reminiscències d'un possible ús del *giusto* en procés de transformació.

Centrant-me en les mostres que empen el *giusto* sil·làbic, al segment A podem apreciar un ús majoritari del disseny g.s. 1232, que és present en vint-i-dos variants (57,89%); en onze tonades (28,96%) el model rítmic s'estructura amb el g.s. 1234; cinc variants (5,26%) segueixen el g.s. 1212, i altres cinc (5,26%) el g.s. 3232; i solament en una variant (2,63%) s'ha detectat el disseny g.s. 3234. En aquelles variants que empen el segment A' al primer i tercer vers de les cobles, l'últim grup rítmic elemental 2 (curta-llarga), o 4 (llarga-llarga), és substituït aparentment pel grup rítmic 3 (llarga-curta). No obstant això, considere aquesta mutació com una variant del disseny *giusto* sil·làbic originalment emprat i, per tant, no modifica la seua estructura dins la lògica del mecanisme. Cal recordar, clar està, que el segment A' amb el grup rítmic elemental 3 situat al seu final actua d'enllaç amb el segment D, i que guarda una estreta relació amb el procés cadencial del segment melòdic C.

Al segment B escoltem el disseny rítmic g.s. 1232 en dènou mostres (50%); en canvi, en altres onze (28,96%) se segueix el g.s. 1212. El g.s. 1214 es constitueix com el disseny emprat en dues mostres (5,26%), i també en dues variants (5,26%) s'escolta el g.s. 1242. Hi ha diversos dissenys dels quals únicament s'ha detectat una única mostra (2,63%); així ocorre amb el g.s. 3222, g.s. 3212, g.s. 1234 i el g.s. 1213.

Com ha estat assenyalat amb anterioritat, el segment C solament intervé en trenta-dues tonades. D'aquestes, vint-i-dos (68,75%) s'estructuren amb el disseny g.s. 1233; en dues tonades (6,25%) el patró rítmic és g.s. 1232, i també en altres dues (6,25%) aquest segueix el

g.s. 1231. Amb una sola mostra (3,125%) podem escoltar diversos dissenys de *giusto* sil·làbic, com el g.s. 1213, g.s. 3233, g.s. 3212, g.s. 3232, g.s. 1234 i g.s. 1243. S'observa com l'últim grup rítmic elemental del segment C és majoritàriament un número imparell (1 o 3), que ens assenyalava, seguint la codificació d'Ayats (1994), que el valor de l'última síl·laba és curt (corxera), tal com s'ha descrit en parlar del procés cadencial d'aquest segment. El segment D s'estructura majoritàriament amb el disseny g.s. 3412, el qual s'escolta en setze mostres (42,12%). Nou variants (23,69%) segueixen el g.s. 3332. En tres tonades (7,89%) podem detectar la utilització del g.s. 3432, i al mateix nombre de tonades (7,89%) es fa ús del g.s. 1332. S'ha identificat en dues mostres (5,26%) el disseny g.s. 3414; i en cinc ocasions ens trobem amb dissenys de *giusto* sil·làbic que solament es localitzen en una única tonada (2,63%), com són el g.s. 3424, g.s. 3312, g.s. 2212, g.s. 3232 i g.s. 1212.

L'estudi del *giusto* sil·làbic al PTB ens permet observar que hi ha un ús majoritari del disseny g.s. 1232 als segments A i B, i que podríem considerar-lo també al segment C. Tot i que el disseny rítmic més comú del segment C és el g.s. 1233, aquest pot interpretar-se com una derivació del g.s. 1232 en ser substituït l'últim grup rítmic elemental 2 (curta-llarga) pel grup rítmic elemental 3 (llarga-curta); una característica, aquesta, que ja ha estat observada al segment A' quan realitza l'enllaç amb el segment D, i que esdevé un tret distintiu en el procés cadencial previ al segment D en les tonades que es canten amb el TE1.

En les tres mostres que abandonen el *giusto* sil·làbic es detecta l'ús de la lògica dels compassos, tot i que, com assenyalava anteriorment, sembla haver-hi algunes reminiscències d'una més que probable anterior pràctica del *giusto*. En FSS-C.027.B(3) la lògica rítmica s'estructura d'acord amb un compàs binari de subdivisió simple. A més, la utilització recurrent de la fórmula corxera en puntet - semicorxera dissipa cap mena de dubte arran d'un possible *giusto*. No sembla tan clar, en canvi, en FM-CD.29(28) i FJF-017. En principi, ambdues mostres permetrien l'agrupació de les unitats rítmiques i sil·làbiques en parelles per a formar els grups rítmics elementals del mecanisme del *giusto*; això no obstant, en escoltar totes dues mostres es percep com l'accentuació textual que realitzen els cantors trenca amb la lògica del mecanisme, i es mostra més propera a una estructura d'un compàs binari de subdivisió simple. Tanmateix, hi ha determinats moments, com les dues darreres síl·labes de cada vers, o el segment melòdic D, on el marc del compàs binari trontolla, i s'empren dissenys que, si bé es poden justificar en un compàs ternari amb pulsació de corxera, també ens recorden a determinades configuracions rítmiques que han estat observades en variants que segueixen

el *giusto*. Ens trobem, per tant, amb dues mostres que semblen haver abandonat el mecanisme del *giusto* per adaptar-se a la lògica dels compassos, tot i que, com es veu, els cantors no acaben de cenyir-se a la rigidesa del motlle mètric dels compassos.

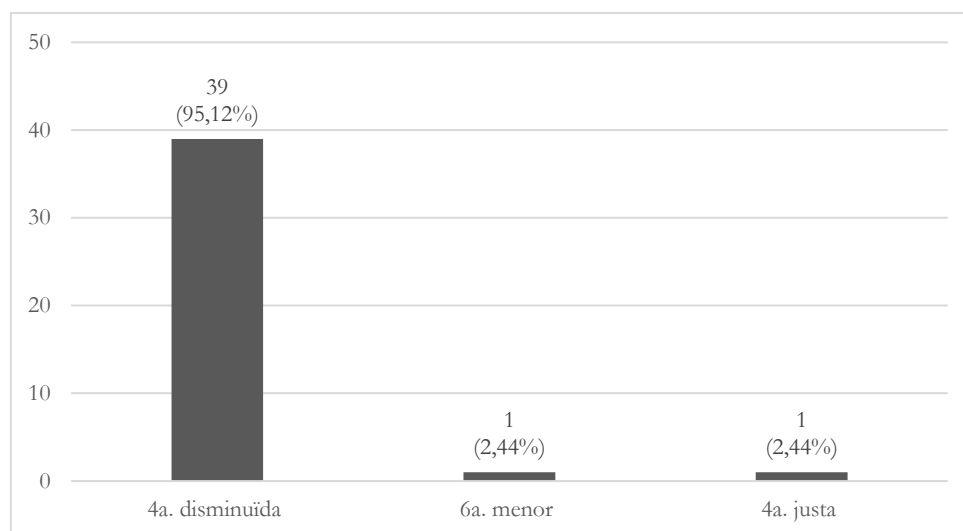
Detenint-nos en l'anàlisi del perfil melòdic del PTB podem percebre que dibuixa un contorn que ens recorda una línia ondulant d'amplitud ben reduïda. Crivillé es referia a les tonades amb aquesta morfologia com «melodias cerradas o estrechas», amb un àmbit menor i que, segons l'autor, gaudirien de certa antigor (Crivillé, 1983: 330). L'inici i final de la tonada és en la majoria de les vegades en **la**, nota al voltant de la qual serpenteja contínuament la melodia i que, a més, sembla ser la modalitat en què està construït el PTB. En les variants que es canten a veus, el perfil melòdic no es veu modificat. Així, la nota d'inici i final del cant en la veu de dalt és el **do'**. Són poques les tonades que presenten modificacions en aquest sentit. Si ens detenim en analitzar la nota d'inici del patró, observem que en trenta-sis variants (87,8%) el cant comença amb el **la**, mentre que en altres cinc (12,2%) ho fa des del **do'**, que correspon simplement a la tercera superior. D'aquestes últimes, quatre corresponen a variants on solament es canta la veu de baix, i la quinta és la tonada on únicament intervé la veu de dalt. La nota final de la tonada és clarament el **la**, i així ho escoltem en quaranta mostres (97,56%); en una única mostra (2,44%) es finalitza en la nota **do'** i correspon, novament, a la variant que es canta amb la veu de dalt.

En centrar-nos en el perfil melòdic de cadascun dels segments observem que tots formulen un contorn molt semblant. El segment A dibuixa una línia descendent i ascendent en les quatre primeres síl·labes, i a continuació una línia descendent que busca la cadència. La cadència es formula en la sonoritat de **sol#** en trenta-nou mostres (95,12%), i ve precedida de la nota **la**, creant-se un procés cadencial amb un moviment de la veu de segona menor descendent (**la-sol#**). En aquelles variants que empren el TE1 és habitual escoltar com al primer i tercer vers de les cobles hi ha una lleugera modificació en el procés cadencial (segment A'). Quan així ocorre, la seqüència final **la-sol#** se substitueix pel gir **la-sol#-la**, tots tres sons de valor breu, els dos primers dels quals es canten en una mateixa síl·laba. Aquest gir cadencial coincideix amb el del segment C, i serveix d'enllaç amb el segment D. Quan el segment A va seguit del B es realitza un lleuger repòs en la nota de cadència (**sol#**), atorgant-li un valor una mica més llarg; en canvi, si el segment A enllaça amb el D, la cadència té una funció estructural en tant que delimita la forma interna de la tonada, però no aporta una mínima pausa al discurs musical. De fet, els cantors acostumen a fer una breu pausa per

a respirar després de la primera nota del segment D, el **si**, la qual sembla exercir de cadència del segment C i inici del segment D (**la-sol#-la[si]**). En tot cas, el procés cadencial d'A' deixa el discurs musical obert a l'espera d'un repòs sonor.

A més del **sol#**, podem escoltar una mostra (2,44%) on el segment A finalitza amb la nota **mi**, amb un procés cadencial que ve determinat pel salt de quarta justa descendent entre la nota precedent **la** i la nota de cadència **mi**. El **mi** correspon al cinqué grau del mode de **la** i emfatitza el punt cadencial, alhora que formula amb la solució habitual i la tercera superior un acord tríada sobre el cinqué grau (**mi-sol#-si**). I també en una única mostra (2,44%) observem la cadència en el **si**, amb una clàusula de segona menor descendent (**do'-si**): es tracta, però, de la mostra on intervé únicament la veu de dalt. De fet, en aquelles mostres que es canten a veus, la cadència es realitza una tercera menor ascendent amb el **sol#** de la veu de baix (**si**) dissenyant l'acord que acabe de dir. Solament he escoltat en una ocasió una fórmula diferent, i ha estat per l'ús del moviment contrari entre ambdues veus al procés cadencial. S'escolta en FSS-C.001.A(2), on la veu de baix realitza un moviment descendent de segona menor (**la-sol#**) i, en canvi, a la veu de dalt es produeix un gir ascendent de tercera major (**do-mi**), que dona com a resultat en la cadència una sonoritat vertical de sexta menor, o siga, la duplicació a l'agut del cinqué grau del mode que he descrit poc més amunt, en aquesta llibertat de desdoblament a l'octava aguda o greu de qualsevol de les tres parts constitutives que és tan habitual en el cant polifònic de les terres valencianes, catalanes i occitanes.

Amb tot i això, l'àmbit melòdic del segment A és molt reduït. Trenta-nou variants (95,12%) es construeixen en un registre de quarta disminuïda (**sol#-do'**), una tonada (2,44%) adquireix una amplitud intervàlica de sexta menor (**mi-do'**), i solament en una mostra (2,44%) escoltem un àmbit melòdic de quarta justa (**si-mi'**). Aquesta última, de nou, es tracta de la tonada que empra solament la veu de dalt.

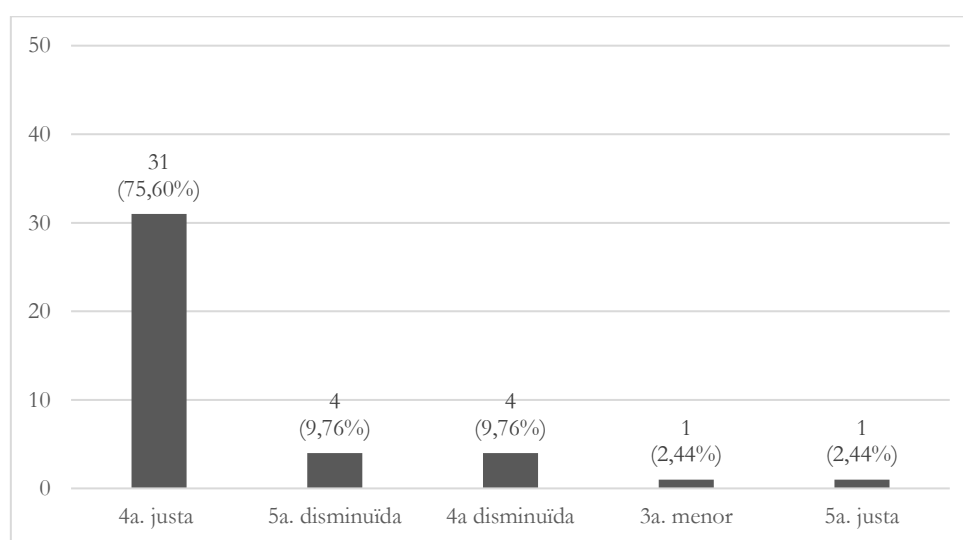


Gràfic 5. Àmbit melòdic del segment A (veu de baix o única).

Al segment B podem identificar grans similituds amb el segment anterior. Els quatre primers sons, que corresponen amb els que es canten les quatre primeres síl·labes del vers corresponent, coincideixen amb els quatre primers sons del segment A. Per tant, hi ha una repetició del disseny inicial en ambdós segments. En canvi, al segment B es produeix un gir bruscat en la línia melòdica en realitzar-se un salt intervàlic de quarta justa descendent entre el quart i el quint so (**do'-sol**), després del qual la melodia ascendeix amb una seqüència de graus conjunts per a finalitzar en la nota de cadència, el **si**. És summent interessant assenyalar aquest fragment de la tonada. Quan el moviment inferior al **la** actua a la manera de floreig o inflexió inferior d'aquest **la**, el moviment se situa aproximadament en **sol#**; quan no és tracta d'una simple inflexió a l'entorn del **la**, sinó d'un veritable grau constitutiu on s'arriba per salt disjunt, el grau s'afina més o menys en **sol**. Cal assenyalar, però, que en la pràctica comuna s'escolta en diverses mostres com els cantors no realitzen una afinació estricta d'un **sol** "natural", quedant-se l'afinació d'aquest un poc més alta, una disposició del sèptim grau que ha estat observada en diversos repertoris tradicionals cantats i instrumentals, com són en balades d'Osona,¹⁷⁰ repertoris de flabiol com els de Josep Verdaguer "Roviretes" o tonades de xeremies i flabiol de Mallorca. En tot cas, hi ha una clara diferència en l'afinació dels sons emprats sota el primer grau segons el lloc melòdic que els correspon, i es poden considerar dos graus ben distints. Ara bé, mai trobarem una mostra on es produïska un cromatisme, és a dir, la successió del **sol** i el **sol#**, o viceversa.

¹⁷⁰ Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (1994). *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona*. Barcelona: CPCPTC, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. (Track 1).

Quant al procés cadencial del segment B, són trenta-nou (95,12%) les variants on escoltem la nota **si** a la cadència, a la qual s'arriba per un moviment ascendent de segona major des del **la**; en un únic cas (2,44%) escoltem una cadència en **do'**, precedida d'un gir ascendent de segona menor des del **si**; i també en una mostra (2,44%) es realitza la cadència en la nota **mi'**, amb un salt de tercera major des de la nota anterior **do'**. D'altra banda, la nota d'inici del segment B és en quaranta de les variants (97,56%) el **la**, i solament en aquella mostra on únicament intervé la veu de dalt, la tonada comença en **do**. L'àmbit melòdic del segment B ens presenta unes característiques semblants al segment A, i que també observarem en la resta de segments. Així, l'amplitud intervàlica més comuna és de quarta justa (**sol-do'**), que escoltem en trenta-una variants (75,60%); en altres quatre mostres (9,76%) l'àmbit melòdic és de quinta disminuïda (**sol#-re'**; **si-fa'**), i amb el mateix nombre de variants (9,76%) ens trobem un àmbit de quarta disminuïda (**sol#-do'**). En una variant (2,44%) la distància intervàlica és de tercera menor (**sol#-si**), i en altra mostra (2,44%) aquesta distància és quinta justa (**sol-re'**).



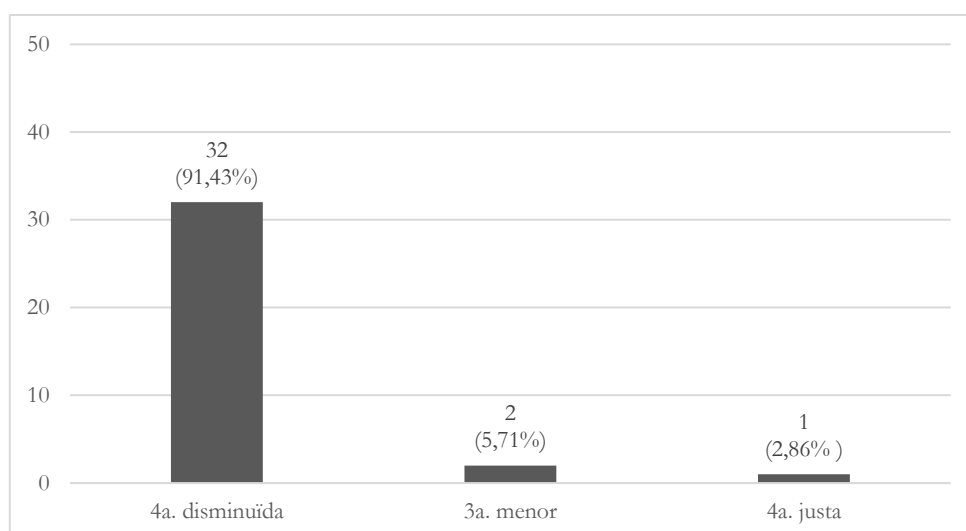
Gràfic 6. Àmbit melòdic del segment B (veu de baix o única).

La construcció sonora del segment B, amb el salt de quarta justa entre la quarta i la quinta síl·laba, l'aparent dualitat de la nota **sol** i la cadència en **si**, té una funció concreta dins del discurs musical de la tonada. Crea un contrast o disrupció sonora amb el que prèviament s'ha escoltat, intensificant la seua acció d'interpel·lació sonora, i crida a la unió de tots els fidels per al cant de la retronxa amb els segments C i D, d'acord amb l'estructura del TE1 i la lògica de l'alternança en la interlocució cantada. Si en el segment A podíem hipotetitzar un

acabament amb l'acord tríada **mi-sol#-si** (cinqué grau de **la**), el segment B acabaria amb un **si-re'** que crea aquest contrast o disrupció sonora.

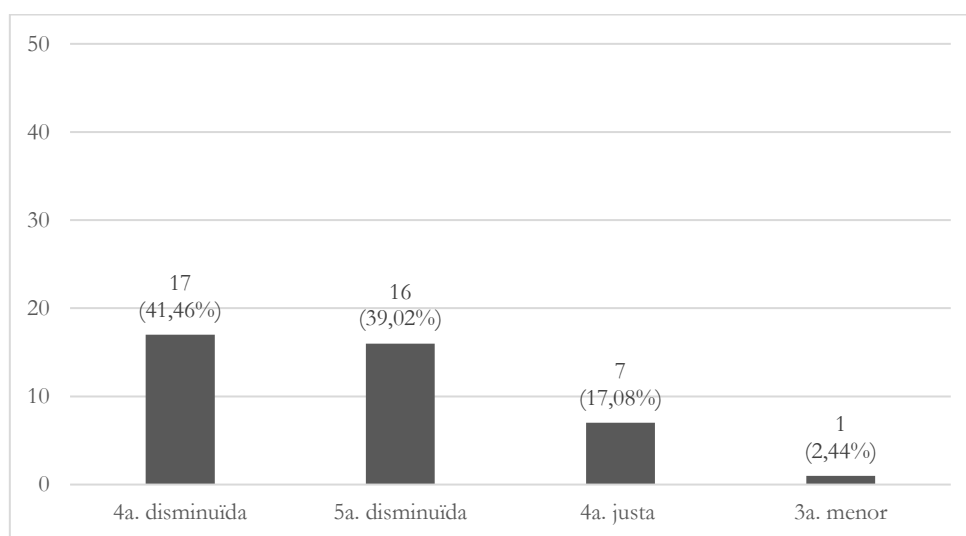
Solament trenta-cinc variants empren el segment melòdic C, ja que sis d'elles fan ús de la segona possibilitat del TE1, la qual prescindeix de la seua utilització. Per tant, els percentatges que mostre a continuació es formulen sobre un total de trenta-cinc mostres. El perfil melòdic del segment C dibuixa una línia subtilment descendent, amb un lleuger gir melòdic ascendent en el procés cadencial (**la-sol#-la[si]**). L'inici del cant esdevé en trenta-tres variants (94,28%) en la nota **do'**; en una única ocasió (2,86%) el segment comença en **la**, i també escoltem una sola mostra (2,86%) on la nota d'inici és el **mi'**; en aquesta última, però, es tracta de la variant on intervé solament la veu de dalt: el dibuix tríada subjacent seria **la-do'-mi'**. El procés cadencial del segment C és igual al ja exposat per al segment A'. De fet, les quatre últimes síl·labes d'ambdós segments són idèntiques, el que implica que l'enllaç amb el segment D siga el mateix. Així, amb el gir **la-sol#-la**, i l'absència d'una pausa en l'últim **la**, escoltem vint-i-sis variants (74,29%); recorden com, en aquest procés cadencial, la sensació de cadència sembla estar en el **si** de l'inici del segment D. En les nou mostres restants (25,71%), la cadència es produeix en la nota **sol#**, després d'un gir descendent de segona menor des del **la**. En aquest cas, sí es produeix una breu pausa amb la prolongació sonora del **sol#**, després del qual els cantors aprofiten per a respirar, evitant així fer-ho a continuació del **si** de l'inici del segment D, com ja he comentat anteriorment. Ara bé, qualsevol dels dos procediments cadencial deixa el discurs musical clarament obert, el qual precisa d'una cadència que ens aporte la sensació sonora de repòs i conclusió del discurs.

En trenta-dos variants on es canta el segment C (91,43%), l'àmbit melòdic es limita a una distància intervàlica de quarta disminuïda (**sol#-do'**). En dues tonades (5,71%) s'emmarca dins d'una tercera menor (**la-do'**), i únicament és a la mostra que es canta amb la veu de dalt (2,86%) on s'observa un àmbit de quarta justa (**si-mi'**).



Gràfic 7. Àmbit melòdic del segment C (veu de baix o única).

El segment melòdic D dibuixa un perfil que, tot i de manera subtil, planteja un disseny oposat al del segment A. Així, el seu contorn en forma de línia ondulant parteix de la nota **si** per a realitzar un salt ascendent al **do'** o el **re'** –segons la variant–, descendeix fins al **sol#**, amb una inflexió intermèdia a la nota **si** en la quinta síl·laba, i finalitza en la cadència en **la**, amb un procediment cadencial que, la majoria de les vegades, es formula amb el gir de semitò ascendent **sol#-la**. L'àmbit melòdic del segment D és el que ens planteja més grau de variació, tot i mantenir-se en un registre estret. En dèsset mostres (41,46%) es limita a una quarta disminuïda (**sol#-do'**); setze (39,02%) presenten un àmbit de quinta disminuïda (**sol#-re'**; **si-fa'**); en set variants (17,08%) el segment D es construeix d'acord amb una distància intervàlica de quarta justa (**la-re'**), i solament en una variant (2,44%) se'ns presenta un àmbit de tercera menor (**la-do'**).



Gràfic 8. Àmbit melòdic del segment D (veu de baix o única).

En analitzar l'àmbit melòdic del PTB en el seu conjunt podem apreciar la seua estretor intervàl·lica, tant en la veu de dalt com en la de baix. La veu de baix l'escoltem en quaranta mostres. D'aquestes, en dènou (47,5%) l'àmbit és d'una quinta justa (**sol-re'**); en deu variants (25%) es limita a un interval de quarta justa (**sol-do'**); cinc tonades (12,5%) ens presenten un àmbit melòdic de quinta disminuïda (**sol#-re'**), i altres cinc (12,5%) discorren dins d'un interval de quarta disminuïda (**sol#-do'**). Finalment, una única mostra (2,5%) adquireix un àmbit major, de sèptima menor (**mi-re'**).

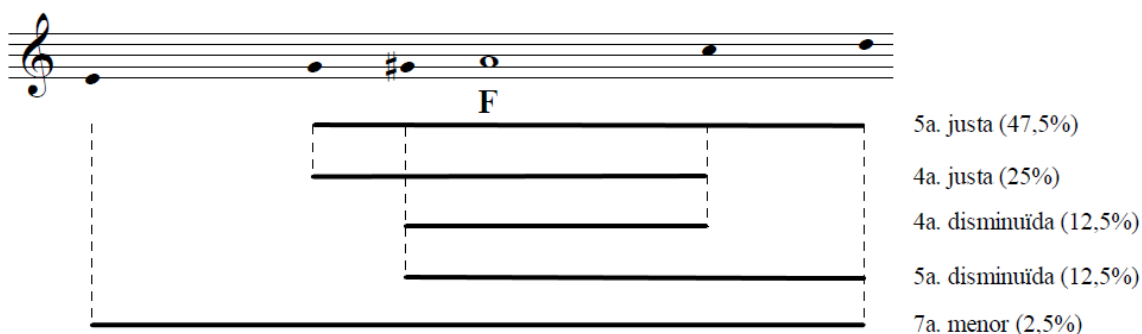


Figura 3. Àmbit melòdic de la veu de baix.

La veu de dalt, en canvi, solament l'escoltem en sis tonades; les cinc tonades que es canten a veus i la tonada on intervé únicament la veu de dalt. L'àmbit melòdic d'aquesta veu és igualment reduït, i ens mostra dues possibilitats. La veu de dalt l'escoltem amb un àmbit de quinta disminuïda (**si-fa'**) en quatre ocasions (66,67%); en les altres dues mostres (33,33%), aquest es limita a una distància intervàl·lica de quarta justa (**si-mi'**).

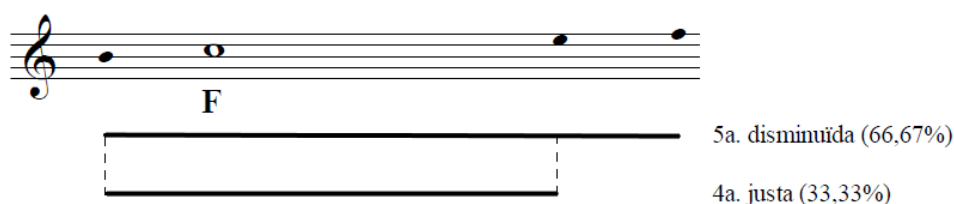


Figura 4. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

En ambdues figures s'aprecia com la melodia evoluciona al voltant de la nota final **la-do'** en la veu superior—, si bé el joc sonor esdevé majoritàriament en l'espectre agut i no tant en el greu. Així i tot, són els sons que es mantenen en el registre greu de la nota final aquelles que intervenen principalment en els processos cadencials, i els quals ajuden a construir una sonoritat específica al voltant de la nota **la**.

Donada la utilització en aquest patró del TE1, l'esquema de cadències no es manté fix durant tot el cant. Al respost inicial, però també a la tornada final, l'esquema de cadències en la veu de baix segueix la seqüència **sol#-si-la[si]-la**. Aquesta seqüència crea una sensació sonora on les cadències dels tres primers segments queden obertes, generant-nos certa tensió en el discurs musical que no es veu alleujada fins la cadència en **la** del segment D (oberta-oberta-oberta-tancada). En les mostres del PTB que segueixen el TE2, aquesta seqüència es repeteix de manera continuada durant tot el cant. No ocorre així a les tonades que empen el TE1. D'acord amb la lògica de l'alternança dels segments melòdics, l'esquema de cadències a les cobles de les tonades del TE1 és **la[si]-la-la[si]-la-sol#-si-la[si]-la**. Com veiem, als quatre primers versos de la cobla el discurs musical crea una sensació acústica amb cadències oberta-tancada-oberta-tancada, en canvi, als quatre versos següents es repeteix la seqüència de cadències anteriorment descrita.

Com s'ha anat observant, el discurs musical del PTB es construeix al voltant de la sonoritat del **la**. Si bé és cert que l'ordenació dels sons que intervenen en el patró coincideixen amb els d'un mode menor amb el **la** com a tònica, el tipus de bastiment melòdic sembla distint del de la tonalitat, i l'especial afinació del grau **sol** hi contribueix. En la melodia no s'empren els graus de l'escala segons la relació jeràrquica que estableix el mecanisme de la tonalitat i, en conseqüència, no es percep l'ús dels graus de subdominant i dominat en relació amb la suposada tònica. A més, també hi ha l'absència de modulacions o la inflexió a sonoritats distintes del **la**. Per aquests motius, considere que el PTB està construït segons el mode de **la** i, per tant, seguint un bastiment modal. El mode de **la**, però, resultaria de la transposició del mode de **re** amb l'hexacord del **si** becaire al to de **la** (Pérez-Jorge, 1959: 60, citat en Reig, 2011: 79). L'aparent dualitat del **sol**, amb la utilització del **sol#** als processos cadencials, pot semblar que segueix les regles de la *semitonia subintelecta* que s'apliquen a les polifonies vocals renaixentistes; ara bé, això no presenta cap conflicte amb el caràcter modal del cant. En el mateix sentit operaria la hipòtesi tríada que he anat descrivint, típica del joc d'acords i de relatius modals de les polifonies del Renaixement.

2.8.3. Patró de tonada C (PTC)

Resulta sumament interessant observar l'homogeneïtat amb què s'ha expandit el PTC arreu del País Valencià i la gran quantitat de mostres que podem trobar-nos als diferents pobles, tot

i que les variacions que ens presenten unes tonades i altres són tan subtils que, fins i tot, poden passar desapercebudes per a l'oïda forana. D'acord amb les fonts sonores i audiovisuals consultades, s'han detectat dos-cents huit mostres del PTC, el 37,89% del corpus, de les quals faig notació sinòptica de cent cinc variants, i una representació dins del corpus total del 21,89%. Es tracta, per tant, del patró de tonades antigues i orals amb què es canten més quantitat de goigs al territori valencià i, en conseqüència, roman en bona part de l'imaginari col·lectiu valencià lligat a aquest repertori.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Roque. Sinarcas. FSS-C.042.B(2)

Ro-que que con dul-ce.a-mor, ser-vi-te al des-va-li-do,

He pogut identificar noranta-sis variants del PTC que es canten a veus, una dada que representa el 46,15% de les tonades del patró, i que podria ser superior en la situació de cant real si tenim en compte el procés d'enregistrament amb què es van dur a terme bona part de les gravacions de les mostres sonores, on era habitual la intervenció d'una única persona en el cant. El percentatge tant elevat de variants cantades a veus ens indica com el cant polifònic ha estat, i encara ho és en l'actualitat, un recurs emprat comunament en el cant dels goigs que s'entonen amb el PTC. La construcció polifònica és bastant regular dins dels paràmetres ja descrits per al cant dels goigs, amb la utilització de l'homofonia per terceres paral·leles. Tanmateix, s'observen girs peculiars que, de manera bastant regular, succeeixen en punts concrets de la tonada i ens ofereixen acords que van més enllà de la tercera, i que són el resultat de la cerca de sonoritats verticals desitjades per part dels cantors mitjançant la utilització de moviments directes i contraris entre les dues veus. En el cant a veus, però, podem identificar i aïllar per a l'estudi cadascuna de les veus que hi participen, i així detectar quina d'elles intervé en les mostres on solament s'entona una d'aquestes.

Són cent dotze (53,85%) les variants que es canten amb una sola veu. D'aquestes, la veu de baix l'escoltem en huitanta-cinc tonades (75,89%) i la veu de dalt en vint-i-set (24,11%). Si bé és cert que la veu de baix s'entona sola de manera majoritària, resulta cridanera la freqüència amb què s'escolta la veu de dalt sola, sobretot si ho comparem amb el que observem en altres patrons de tonada. En aquest sentit, qualsevol intent de discernir des d'una aproximació èmica quina de les dues veus seria la principal i quina la complementària corre el risc de despertar un clar rebuig entre bona part dels actants, donat que cadascun

d'ells identifica com a veu principal aquella amb què està familiaritzat i sobre la qual ha construït cert grau d'identitat. En canvi, si ens basem en les dades obtingudes, s'ha de considerar la veu de baix com la principal, de la qual deriva la veu de dalt a partir del mecanisme de creació del cant a veus. Tanmateix, aquesta afirmació no està fonamentada únicament en criteris quantitius d'acord amb el nombre de mostres d'una veu o l'altra que han arribat fins als nostres dies. Com veurem, l'estructura i construcció sonora als processos cadencials, així com el tipus de bastiment que segueix el patró, ens indiquen que la tonada gira al voltant de la sonoritat de **sol**, nota amb què finalitza la melodia en la veu de baix.

En l'anàlisi he considerat pertinent mostrar els paràmetres que regeixen una i altra veu de manera separada, el que ens ajudarà a comprendre millor com actua cada part i, el que és més interessant, quins resultats sonors creen quan es canten conjuntament. Així, la veu de baix s'escolta sola o junt amb la veu de dalt en cent vuitanta-una mostres, mentre que la veu de dalt s'empra en cent vint-i-tres variants. Un nombre de mostres tan elevat que permet fàcilment observar-ne les característiques i l'àmbit de dispersió.

El PTC està format per dos segments melòdics que es combinen d'acord amb l'estructura del TE3. Així i tot, en algunes tonades escoltem variacions provocades per la inclusió de nou material musical. Les onze variants amb què es canta el text dels *Primeros Gozos a la Virgen de los Remedios*¹⁷¹ introdueixen un tercer segment (segment C) per a entonar la retronxa, el qual s'adapta a la seua singularitat mètrica. L'esquema de combinació dels segments melòdics als *Primeros Gozos* és ABABCC o ABABABCC, segons la cobla estiga formada per huit o deu versos. La incorporació del segment C no modifica la lògica combinatòria dels segments A i B, ja que no altera la seua seqüenciació i manté l'esquema discursiu de les cadències; tanmateix, i com veurem, el material musical del segment C ens ofereix un contrast clar en l'àmbit melòdic i rítmic amb allò que s'escolta als segments A i B.

Al PTC podem escoltar una major ornamentació de les síl·labes del text que en altres patrons antics i orals, tot i mantenir en gran mesura la relació sil·làbica entre el text i la música. És summament característica la utilització de dos sons en la primera síl·laba del segon i tercer grup rítmic elemental, tant al segment A com el B; i també es dona amb bastant freqüència el gir **fa#-sol** en la veu de baix, i **la-si** en la de dalt, en la segona síl·laba del tercer grup rítmic

¹⁷¹ Aquestes variants són FSS-C.056.A(2), FSS-C.057.A(2), FSS-C.085.B(1), FSS-C.086.B(1), FFP-C.316.B(4), FFP-C.321.A(1), FFP-C.321.A(3), FFP-C.321.A(10), FFP-C.321.A(13), FFP-C.321.A(16) i FJF-019.

elemental del segment B, gir que elimina el salt ascendent de tercera amb el primer so del quart grup rítmic elemental.¹⁷² Quan hi ha la catalexi, els dos últims sons de cadascun dels segments melòdics es canten amb la mateixa síl·laba, un procediment comú en aquells segments melòdics on els sons finals dels processos cadencial corresponen amb altures distintes.

Aquest patró s'estructura amb un disseny de *giusto* sil·làbic clarament definit i estable, el qual segueix el model g.s. 3332 en ambdós segments melòdics. Per la seua configuració, amb grups rítmics elementals formats per un so llarg seguit d'un curt (— ◡), ha estat transcrit habitualment en un compàs ternari de subdivisió simple, tot i que presenta tots els trets característics per a considerar la seua lògica rítmica pròpia del *giusto* sil·làbic. En estudiar els cants religiosos que s'entonen al Pirineu català, Ayats identifica que un gran nombre dels que es canten durant les processons de Setmana Santa segueixen un patró rítmic format per la successió d'una nota llarga i una nota curta (Ayats, 2012: 374). Aquest disseny semblaria adequar-se a l'acte de caminar, tot i que no necessàriament la pulsació del cant vindria remarcada amb cada pas dels cantors. Entre els diversos cants que observa l'autor, hi ha el *Cruix fidelis* i les *Set paraules*, tots dos entonats a Catalunya amb la mateixa melodia que denomine PTC (Ayats, Costal i Gayete, 2010; Ametlló, G. Llop i Ayats, 2015). No tinc constància que a Catalunya s'empri el PTC en el cant dels goigs; tanmateix, la seua utilització en un ritu extramurs de l'església i lligat a una acció corporal concreta com és el mateix acte de caminar es podria connectar amb l'antiga pràctica de cantar els goigs al carrer, ja desapareguda en l'actualitat, llevat de raríssimes excepcions.¹⁷³ Ayats (2012) distingeix l'estricta ritme processional de successió de parelles de síl·labes sempre en la disposició llarga + breu (el que seria un g.s. 3333) del mecanisme *giusto* sil·làbic, que per a ser útil necessita que almenys una de les parelles sigui diferent. Però en el PTC això ja succeeix en la darrera parella i ho fa en totes les mostres analitzades, per tant justifica del tot que ho analitzem des del mecanisme *giusto* sil·làbic.

¹⁷² Ambdós sons els escriu com dues semicorxeres, i podem observar el seu ús, per exemple, al FSS.C.005.B(1), així com a tants altres.

¹⁷³ Actualment, al País Valencià encara podem escoltar el cant dels goigs al carrer en Torres d'En Lloris, una pedania de Xàtiva (La Costera). L'1 de novembre un grup de dones es reuneix i recorre els carrers del poble, detenint-se a la porta de cada casa on entonen una de les cobles dels *Gozos de las almas*. La finalitat del cant és recordar ens antics veïns de la comunitat i, al mateix temps, arreplegar uns pocs diners que destinen per al manteniment de l'església.

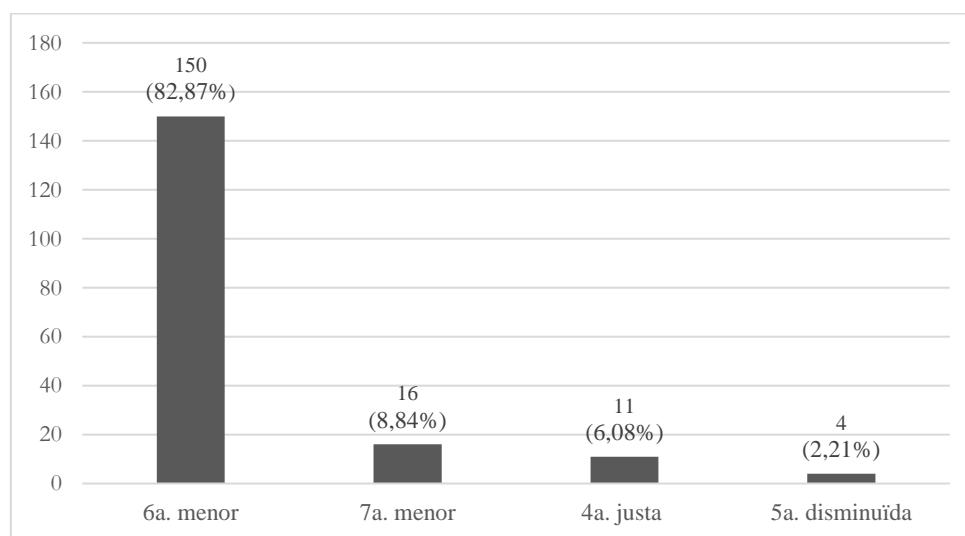
Hi ha onze variants del PTC, totes elles vinculades a l'advocació de la Virgen del Remedio d'Utiel, que empren un disseny rítmic i melòdic particular. La Virgen del Remedio d'Utiel es venera a l'ermita del Remedio, situada en la Sierra de Negrete, i fins allí acudien en romeria els veïns dels diversos pobles circumdants per a retre-li lloes i venerar la seua imatge. D'entre les distintes lletres gogístiques dedicades a l'advocació hi ha els *Primeros Gozos a la virgen de los Remedios*. Aquest text presenta una retronxa formada per quatre versos hexasil·làbics, un tret summament particular dins del repertori de goigs que dificulta el seu cant en qualsevol de les tonades antigues i orals que ací tracte. D'acord amb les mostres estudiades, la manera habitual d'entonar aquest text és emprant el PTC per als versos de les cobles i un segment C singular amb què es canten els versos de la retronxa. Aquest segment C està format per dotze sons, per tant, en cadascuna de les seues intervencions es canten dos versos de la cobla. No hi ha cap pausa que separe els dos versos que es canten en aquest segment, tot i que l'última síl·laba del primer vers tendeix a prolongar-se lleugerament, el que ens pot permetre dividir el segment en dos hemistiquis.

En analitzar el segment C s'aprecia com el seu perfil melòdic planteja un disseny que ens recorda a la melodia en terrasses que comentava anteriorment. Sembla utilitzar una cèl·lula motívica que es repeteix, amb lleugeres mutacions, cada quatre sons, i on s'escolta la seqüència **do'-si-la-sol**, la qual ens condueixen de manera descendent cap a la cadència en **sol**. Es tracta d'un disseny marcadament escolàstic, el qual presenta un contrast evident amb la sonoritat del patró. El caràcter clarament ternari del segment C dilueix, és clar, la lògica del *giusto* sil·làbic d'aquestes onze tonades, situant-les més clarament en la lògica dels compassos. El mateix ocorre amb el bastiment melòdic. Qualsevol mena d'ambigüitat modal/tonal que tenia el patró queda anul·lada pel marcat caràcter tonal del segment C, clarament construït en un mode major.

El contorn melòdic del patró dibuixa una línia ondulant d'àmbit relativament reduït que gira constantment al voltant de la sonoritat de **sol**, nota amb què comença i finalitza la tonada en la veu de baix. Aquest dibuix és bastant clar al segment A, reforçat amb el salt inicial **sol-re-sol** –el lloc melòdicament menys conjunt del patró– i la cerca ascendent del **si**, seguida d'un descens progressiu que ens duu cap a una cadència amb sonoritat oberta, generalment en el so de **fa#**. El segment melòdic B, en canvi, presenta una fisonomia distinta, acusada per la diferència en l'altura del so final del segment A i la nota d'inici del segment B. Així, la melodia segueix un descens progressiu i escalonat cap a la nota final **sol**, amb girs ascendents puntuals

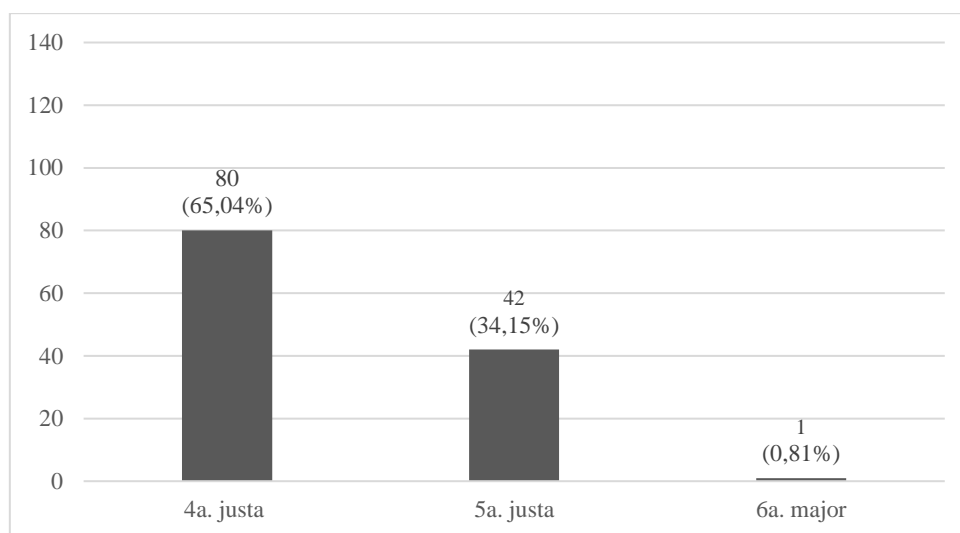
que ens poden recordar, tot i que subtilment, el procediment de les melodies en terrasses descrit per Crivillé (1983: 331). La veu de dalt segueix el mateix contorn melòdic que la veu de baix, amb algunes particularitats als processos cadencials dels quals en parlaré seguidament.

En analitzar més acuradament el segment A s'observa que el gir inicial **sol-re-sol** en la veu de baix és un tret que es repeteix constantment en quasi la totalitat de les variants on escoltem aquesta veu. En algunes tonades, els cantors juguen amb la possibilitat de cantar el **re** o el **fa#** que, junt amb el **la** que simultàniament sona en la veu de dalt, ens provoquen en la nostra oïda acostumada a la tonalitat una sensació propera a la d'una suposada dominant; un efecte que es repetirà a la cadència d'aquest segment. L'acord tríada que dibuixa, però, no l'hem d'entendre com a 'tonal, sinó com a procediment acordal. Solament he localitzat quinze variants (8,29%) on es prescindeix del gir inicial a la nota **re**, entonant-se únicament el **fa#**, el que ens deixa de manifest el seu caràcter arquetip en el cant de la tonada. És interessant, però, l'acord tríada que dibuixen les variants d'aquest punt, en un dels comportaments de les polifonies mediterrànies, especialment present en les gascones (Castéret, 2013). L'àmbit melòdic de la veu de baix al segment A ve determinada, en bona part, pel gir **sol-re-sol** de l'inici. Cent cinquanta mostres (82,87%) se situen dins un registre intervàlic de sexta major (**re-si**), i setze (8,84%) amplien lleugerament el seu àmbit fins a la sèptima menor (**re-do'**); tanmateix, la nota **do'** actua com a ornament del **si** a la quarta síl·laba del text. En les mostres on el **re** de la segona síl·laba no es canta, i es substitueix pel **fa#**, l'àmbit melòdic es veu sensiblement reduït. Onze variants (6,08%) es limiten a un àmbit de quarta justa (**fa#-si**), i altres quatre (2,21%) s'emmarquen dins una distància intervàlica de quinta disminuïda (**fa#-do'**).



Gràfica 9. Àmbit melòdic del segment A (veu de baix).

La veu de dalt es desplaça paral·lelament junt amb la de baix i evita la utilització d'interval·ls disjunts, llevat del procés cadencial. El seu àmbit melòdic es manté entre una quarta justa (**la-re'**), que observem en huitanta mostres (65,04%), i una quinta justa (**la-mi'**), amb el **mi'** que funciona com un ornament del **re'**, i que podem escoltar en quaranta-dues variants (34,15%). Solament en una tonada (0,81%) l'àmbit melòdic s'amplia fins a una sexta major (**la-fa#'**), a causa del desdoblament en la cadència durant el cant a veus d'una tercera major ascendent sobre el **re'** de la veu de dalt.



Gràfica 10. Àmbit melòdic del segment A (veu de dalt).

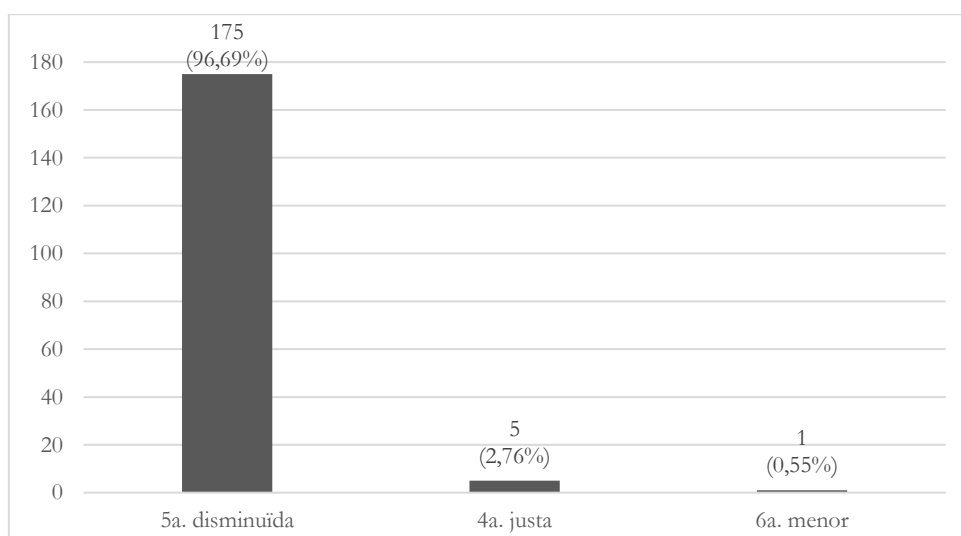
El procés cadencial de la veu de baix al segment A culmina en el **fa#** en cent seixanta-cinc mostres (91,16%). La clàusula es produeix amb un moviment de segona menor descendent (**sol-fa#**), i que ocasionalment es veu enriquida amb la inclusió d'un **re** greu que entona algun dels cantors, aportant-li al repòs cadencial una major amplitud sonora en intervenir tres veus de manera puntual: un segon important punt de recolzament amb l'obertura del mateix acord tríada. Amb el **re** com a única sonoritat cadencial escoltem cinc variants (2,76%). El salt interval·lic de quarta justa descendent (**sol-re**) del procés cadencial reprén el gir melòdic que escoltem a les dues primeres síl·labes de la tonada. En aquestes cinc tonades, la distància interval·lica entre la nota de cadència (**re**) i la nota amb què s'entona l'inici del segment B (**do**) crea un salt interval·lic de sèptima menor; tanmateix, l'efecte de la pausa entre ambdós segments mitiga la possible sensació de disrupció en la lògica discursiva de la tonada, i manté la cohesió dins del motlle basat en la construcció melòdica per graus conjunts. En altres sis variants (3,32%) el segment A finalitza en **la**, amb una clàusula de segona major ascendent (**sol-la**). Com veiem, la sonoritat tríada de la cadència es construeix al voltant d'una possible

dominant, no necessàriament tonal, que busca deixar el discurs obert a l'espera d'una sonoritat que ens cree un efecte de conclusió i repòs. Fora de l'òrbita sonora d'aquesta suposada dominant, però que igualment aconsegueix una tensió discursiva, ens trobem amb cinc mostres (2,76%) la cadència de les quals es realitza en el **si**, amb una clàusula formada per un salt ascendent de tercera major (**sol-si**).

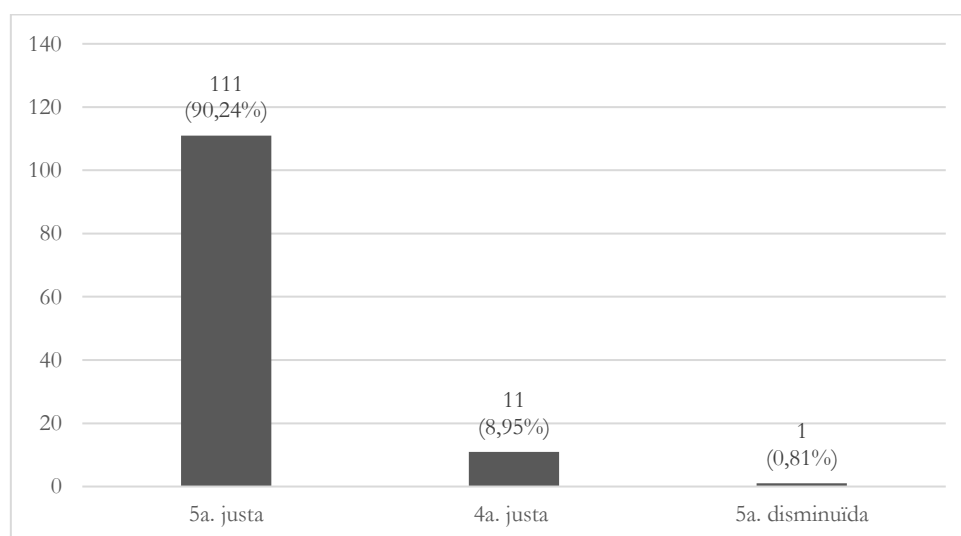
En la veu de dalt la cadència s'escolta en la nota **re'** en noranta-set mostres (78,86%). Quan així ocorre, el procés cadencial es realitza, majoritàriament, amb una clàusula de tercera menor ascendent (**si-re'**) en moviment contrari amb la veu de baix, creant una sonoritat vertical en la cadència de sexta menor (**fa#-re'**) i deixant la hipòtesi d'un acord tríada **fa#-si-re'**. Amb certa freqüència escoltem la clàusula de segona major descendent (**mi'-re'**), que dibuixa un moviment paral·lel amb la veu de baix a distància de sisenes en les dues últimes síl·labes del vers. En altres vint-i-quatre variants (19,52%) la nota final del segment és el **la**, que es canta una tercera superior del **fa#'** de la veu de baix, i és el resultat de la estricta construcció de la homofonia per terceres paral·leles. En una única mostra (0,81%) la veu de dalt finalitza en el **fa#** agut, però juntament amb el **re**, escoltant-se un desdoblament per moviment contrari de la veu de dalt en la nota cadencial, que ve presidida del **mi**. És un nou exemple del desdoblament d'una veu a l'octava superior. La sonoritat de la cadència es completa amb la veu de baix que canta el corresponent **fa#** greu, generant-se un bloc acòrdic a tres veus d'octava justa més sexta menor. També en una sola tonada (0,81%) la cadència es realitza en la nota **do'**, precedida d'un moviment ascendent de tercera menor (**la-do'**), i que es canta simultàniament junt amb el **la** de la veu de baix, creant en la cadència una sonoritat vertical de tercera menor.

Anteriorment ja he comentat com el segment B traça un disseny melòdic descendent que ens condueix cap al repòs de la cadència tancada, tot i realitzar dues lleugeres inflexions en sentit ascendent. Analitzant cadascuna de les dues veus de la tonada s'observa com el segment B presenta una gran regularitat en els seus punts extrems. De fet, en totes les variants la veu de baix comença en **do'** i finalitza en **sol**, amb una clàusula cadencial de segona major descendent (**la-sol**); i el mateix ocorre en la veu de dalt, amb un inici en la nota **mi'** i cadència en **si**, amb un moviment en descens de segona menor (**do'-si**). En resum, retrobem el procediment general de les polifonies orals del país: una melodia complementada per les terceres paral·leles diatòniques superiors i amb obertura d'acord tríada als punts cadencials; cadascuna d'aquestes possibilitats es pot desdoblar a altres octaves.

L'àmbit melòdic de la veu de dalt al segment B és encara més reduït que al segment anterior. En cent setanta-cinc tonades (96,69%) s'emmarca dins d'un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**fa#-do'**), altres cinc mostres (2,76%) es limiten a un àmbit de quarta justa (**sol-do'**), i solament en una variant (0,55%) s'amplia fins a una distància de sexta menor (**mi-do'**). En la veu de dalt, en canvi, hi ha una major correlació entre el rang intervàl·lic sobre el qual es construeix melòdicament el segment A i aquells que observem al segment B. Així, al segment B la veu de dalt es limita a un àmbit melòdic de quinta justa (**la-mi'**; **si-fa#'**) en 111 variants (90,24%), altres onze (8,95%) ho fan en un rang de quarta justa (**si-mi'**), i una única mostra (0,81%) es desenvolupa dins d'un interval de quinta disminuïda (**si-fa'**).



Gràfica 11. Àmbit melòdic del segment B (veu de baix).



Gràfica 12. Àmbit melòdic del segment B (veu de dalt).

Quan analitzem l'àmbit melòdic de cadascuna de les veus en tota l'extensió del patró s'observa com la veu de baix emprà un rang intervàlic un poc major, i que és accentuat pel gir inicial **sol-re-sol**. En cent seixanta-sis variants (91,71%), la veu de baix se situa dins d'una distància intervàlica de sèptima menor (**re-do'**); en canvi, en les quinze mostres (8,29%) on no es canta aquest gir l'àmbit melòdic se cenyeix a una distància de quinta disminuïda (**fa#-do'**). La veu de dalt es construeix en cent vint-i-una variants (98,38%) dins d'un interval de quinta justa (**la-mi'**); i solament en una ocasió (0,81%) s'escolta un àmbit de sexta menor (**la-fa'**), i també en una única mostra (0,81%) ens trobem amb un àmbit de sexta major (**la-fa#'**).

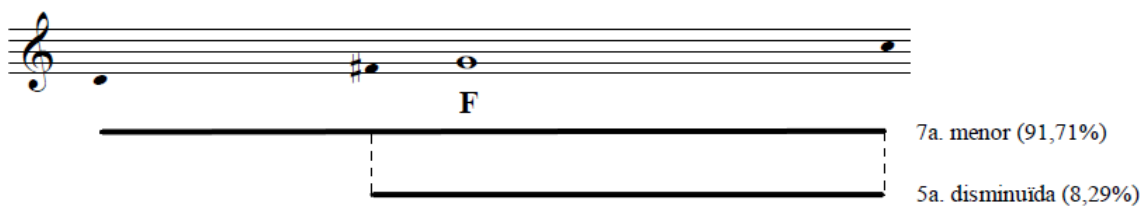


Figura 5. Àmbit melòdic de la veu de baix.

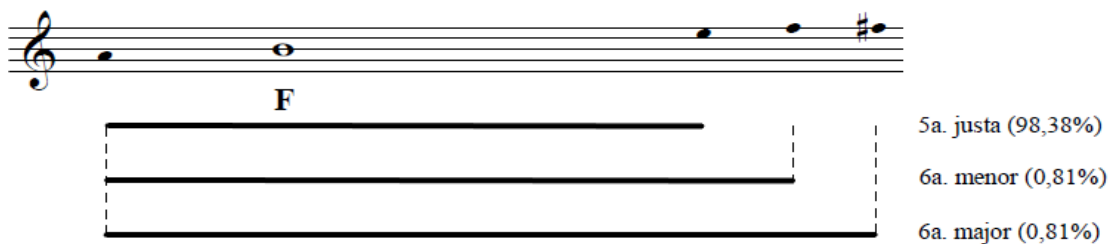


Figura 6. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

Les figures ens ajuden a visualitzar com en ambdues veus la melodia es construeix, majoritàriament, en l'espectre agut de la nota final. De nou, les dues notes més greus d'aquesta (**re** i **fa#**) consoliden el **sol** com la sonoritat sobre la qual es vertebrà el PTC. Una sonoritat, la del **sol**, reforçada, a més, per l'estructura de les cadències i els processos cadencials. Tanmateix, considere que hi ha certa ambigüïtat en quin tipus de bastiment, modal o tonal, segueix el patró. La nostra oïda, majoritàriament acostumada a la tonalitat, no troba cap dificultat en situar en PTC dins d'un mode major, una sensació que es veu reforçada per l'estructura de les cadències i les possibilitats d'acords tríades que mostren, amb una sonoritat que podem associar amb una suposada dominant al segment A que aporta tensió al discurs musical, després de la qual li succeeix una cadència de sonoritat tancada, i que recordaria una resolució en un acord de tònica.¹⁷⁴ Ara bé, pense que no hi ha cap aspecte constructiu que

¹⁷⁴ Gomis, en analitzar el PTC, considera que aquest es construeix amb un bastiment tonal (Gomis, 1993: 42). Tanmateix, l'autor planteja la hipòtesi que la veu de dalt va sorgir amb anterioritat a la veu de baix. Aquesta

ens impedisca considerar el mode de **sol** com el sistema de bastiment del patró. La sonoritat del **fa#**, que ens pot dur immediatament a desvetllar la nostra oïda tonal moderna, està plenament justificada en altres lògiques modals, com pot ser, per tornar a la referència escrita i històrica, la *semitonia subintelecta* de la música vocal renaixentista. Igualment, l'estructura de les cadències, amb la seqüència oberta-tancada, així com les clàusules dels processos cadencials no són gens estranyes al mode de **sol**, sinó més aviat al contrari. Per tant, i donada la dificultat per a establir amb rotunditat un sistema o altre, opte per considerar que la tonada segueix l'estructura d'un mode major, sense que açò signifiqui considerar-la tonal, però tampoc atribuint-li inequívocament un bastiment modal.

L'altre element que l'anàlisi de conjunt deixa clar és el comportament polivocal, *multipart*, que hem de considerar del tot intrínsec d'aquesta melodia. Com ja he avançat, segueix perfectament el procediment general de les polifonies orals del país, amb una línia melòdica principal que està complementada per una segona línia superior disposada en terceres paral·leles diatòniques —el fet de ser la segona veu superior reforça l'aspecte antic del patró—, i que si fem cas a les diverses variants, permet l'obertura d'acords tríades en els punts cadencials més destacats; i cadascuna d'aquestes possibilitats de crear la densitat polifònica es pot desdoblar a altres octaves. És un procediment del tot ajustat a la manera de crear les polifonies en el mecanisme fabordó (*fauxbourdon*) des del segle XV al segle XIX (Canguilhem, 2011, 2015) i, alhora, coincideix altament amb el dels grups de cantors especialistes cantant a tres parts a llocs com la Vall d'Uixó o en grups d'Aurores. Ací podríem obrir diverses qüestions: potser els goigs interpretats antigament per especialistes seguien un desplegament més proper a les tres parts? O simplement cantaven les dues línies en terceres paral·leles i només determinats especialistes aportaven l'acord tríada en moments cadencials, com encara podem sentir en els pelegrins de les Useres?

afirmació la fonamenta en una suposada construcció d'aquesta veu en el mode de **mi**. La veu de baix, segons l'autor, hauria estat afegida amb posterioritat per algú amb coneixements sobre els rudiments bàsics de l'harmonia. El plantejament de Gomis manca d'un coneixement profund sobre el procés de construcció a veus de la música tradicional, on la recerca col·lectiva tracta de trobar sonoritats harmòniques desitjades d'acord amb esquemes i models prèviament imaginats i compartits. Com estem veient, el PTC segueix la mateixa lògica de construcció polifònica que hem observat als altres patrons de tonada, i que es manté dins els mecanismes prèviament descrits per al cant a veus dels goigs. No presenta cap tret singular que ens pugui fer dubtar d'aquest fet. A més, la suposada modalitat de **mi** en la veu de dalt que, segons l'autor, li atorgaria una major antigor, i que aquest justifica per la clàusula cadencial de segona menor descendent (**do-si**), es produeix, simplement, per la construcció homofònica en terceres paral·leles en la veu de baix. Si així fora, en qualsevol tonada construïda seguint una estructura semblant a la d'un mode major observariem una veu de dalt que, suposadament, també empraria el mode de **mi**, un fet que no s'ajusta a la lògica de la construcció melòdica d'aquest patró.

2.8.4. Patró de tonada D (PTD)

Junt amb els tres patrons tractats anteriorment, el PTD és un dels més coneguts i usats en el cant dels goigs al País Valencià. Han estat identificades noranta-cinc variants, les quals representen el 17,3% de les mostres dels patrons, i el 10% de les mostres del corpus. La majoria d'elles s'empren per al cant dels *Goigs de les ànimes del purgatori*,¹⁷⁵ el que ha provocat que en l'imaginari col·lectiu valencià s'associe el patró amb aquesta determinada devoció, un fet semblant al que ocorre amb el PTB i la devoció de la Verge del Roser. A més, la gran difusió del PTD arreu dels territoris de parla catalana, i també a tota l'illa de Sardenya –no solament a l'Alguer–, fan d'aquesta la tonada més àmpliament emprada a la mediterrània occidental per al cant dels goigs, *gozos* i *gosos*.

Entrada = ABCD Còbla = ADADABCD Gozos de ànimas. Alfara de la Baronia. FSS-C.113.B(4)

Por las po-bre - ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar, que Dios las sa-que de pe-na y las lle-ve des-can-sar

El cant a veus l'escoltem en vint-i-set tonades (28,42%), amb un tractament de l'homofonia per terceres paral·leles diatòniques altament estrictes, el que limita la utilització de sonoritats simultànies distintes d'aquesta a excepcions molt concretes i puntuals. En les seixanta-huit variants (71,58%) que es canten a una veu, han estat identificades cinquanta-tres mostres (77,94%) on s'empra la veu de baix per al cant dels goigs; en les quinze restants (22,06%), en canvi, solament s'entona la veu de dalt. Novament, la quantitat de mostres que es canten en una veu o l'altra pot ser un bon indicador per a determinar quina de les dues cal considerar com la veu principal. Com veurem durant l'anàlisi dels distints paràmetres, tot fa pensar en la veu de baix com la principal, de la qual se'n deriva la veu de dalt a partir de l'aplicació dels mecanismes de construcció del cant a veus.

D'acord amb la construcció del discurs musical a partir de la combinació dels segments melòdics s'observa que no hi ha una única possibilitat, el que li atorga una gran variabilitat al patró. A més, també són diferents el nombre de segments amb què es canta cadascuna de les tonades. Així, seixanta-una variants (64,21%) estan formades per tres segments melòdics (ABAD); altres vint-i-tres (24,21%) n'empren quatre (ABCD), amb una diferència mínima

¹⁷⁵ Escoltem al corpus setanta-una variants del PTD amb què es canten els *Goigs de les ànimes del purgatori* –o *Gozos de las almas*–, el que correspon el 74,74% de les variants del patró.

entre el segment A i C, però que mantinc amb la denominació distinta que ens permet diferenciar-los; i onze tonades (11,58%) solament fan ús de dos segments (ABAB). En el PTD ens trobem amb exemples dels tres tipus d'estructures. Seixanta-quatre variants es canten amb el TE1, de les quals trenta-huit (40%) segueixen la segona possibilitat en estar construïdes amb tres segments melòdics, i altres setze (16,84%) es canten amb la primera possibilitat. El TE2 s'empra en vint-i-quatre mostres, vint d'elles (21,05%) es canten amb l'esquema de la segona possibilitat, i les quatre restants (4,21%) d'acord amb la primera possibilitat. Les onze tonades (11,58%) formades únicament per dos segments melòdics s'interpreten segons el TE3, i en altres sis variants (6,32%) no ha estat possible identificar quin tipus d'estructura segueixen, ja que l'enregistrament solament ens mostra el cant del respost inicial, i no així la cobla; tanmateix, i d'acord amb el material audible, tres variants semblen estar formades per tres segments i altres tres per quatre segment melòdics. Per tant, s'aprecia clarament com en el patró hi ha un ús majoritari de la segona possibilitat en aquelles tonades que es canten amb el TE1 i TE2.

Dins del PTD he identificat tres subpatrons distints, els quals he anomenat PTD1, PTD2 i PTD3. Del primer subpatró, o PTD1, podem distingir quaranta-huit variants (50,53%), altres trenta-quatre (35,79%) presenten les característiques del segon subpatró, i altres tretze tonades (13,68%) són variants del tercer subpatró. Els trets distintius més significatius que ens presenten les variants dels tres subpatrons tenen a veure amb la lògica rítmica sobre la qual s'estructura cadascun d'ells i el perfil melòdic que dibuixen. Com veurem, el PTD1 i el PTD3 segueixen amb bastant nitidesa la lògica d'un motlle rítmic que encaixa perfectament en un compàs, en canvi, les variants del PTD2 s'expliquen molt més bé i majoritàriament a través del mecanisme del *giusto* sil·làbic. Els perfils melòdics dels tres patrons presenten diferències morfològiques molt subtils; tanmateix, són suficients per a identificar, diferenciar i classificar cadascuna de les tonades en una de les tres subcategories. Altres paràmetres com l'àmbit melòdic, els processos cadencials o els tipus d'estructures –els quals ja han estat comentat– mantenen una certa uniformitat en els tres subpatrons, ajudant-nos a cohesionar totes les variants dins d'un mateix patró: el PTD. En l'anàlisi, per tant, tractaré totes les variants de manera conjunta, i s'assenyalaran el trets propis d'un o altre subpatró quan així ho considere oportú.

El caràcter sil·làbic del PTD és fortament acusat i estricte. De fet, no utilitza cap melisma ni tan sols un moviment –o “dues notes”– en una síl·laba fora de la terminació de vers, i són

molt poques les variants que empren algun mínim ornament, el que reforça la certa aparença de cant recitatiu del patró. El procediment per a cantar les darreres síl·labes dels versos amb catalexi és el mateix que s'ha vist fins ara. En la majoria dels segments melòdics el procés cadencial esdevé amb dues notes finals d'altura distinta. Per tant, als versos amb una síl·laba menys, la darrera síl·laba canta el moviment entre les dues altures. Ara bé, en les variants on les dues darreres síl·labes del vers es canten amb sons d'altura igual, l'últim so se suprimeix als versos amb catalexi, prolongant-se aquell amb què es canta la setèima síl·laba, ara l'última del vers.

Al PTD escoltem les dues lògiques rítmiques possibles en el cant dels goigs: el *giusto* sil·làbic i els dissenys rítmics encaixats en el motlle accentual dels compassos. Com he comentat a l'inici de l'apartat, cada subpatró empra una lògica distinta. Els subpatrons PTD1 i PTD3 segueixen el mecanisme habitual dels compassos. En PTD3 el motlle del compàs binari de subdivisió simple encaixa amb bastant encert en totes les variants; així i tot, algunes variants empren en alguns moments dissenys rítmics en determinats moments de la tonada que obligarien a modificar el compàs per a tractar d'ajustar-lo al que canta exactament la gent. És el cas dels segments B i C de FSS-C.052.B(2), els segments B i D de FSS-C.017.A(2), o els segments B i D de FSS-C.158.B(1). Una circumstància semblant ocorre en les variants del PTD1. La majoria d'elles presenten un disseny rítmic que, junt amb l'accentuació del text en les síl·labes senars, sembla emmarcar molt bé la construcció melòdica de la tonada dins d'un compàs binari de subdivisió simple.

Ara bé, en diverses variants es fa ús de dissenys rítmics que obliguen a buscar un altre motlle mètric. S'observa en les tonades en què la tercera i quarta síl·labes del segment B es canten amb sons curts (corxeres). Des d'un plantejament que busque d'ajustar de manera sistemàtica la melodia al motlle dels compassos, les quatre primeres síl·labes del segment B poden ser interpretades dins del motlle d'un compàs ternari de subdivisió binària. Tanmateix, considere que es tracta d'un intent de constrènyer la tonada a un motlle mètric, el ternari, que, si bé permet agrupar els valors rítmics en un únic compàs, no representa gens bé el tipus de dicció i accentuació que els cantors empren, però tampoc la manera en què aquests entenen i interpreten la tonada. Per aquest motiu, en la notació evite realitzar cap mena de canvi de compàs perquè em sembla, sobretot des del punt de vista dels cantors, no solament innecessari, sinó també inexistent, limitant-me a assenyalar l'agrupació en parelles de síl·labes.

En les variants del PTD2, en canvi, la lògica del *giusto* sil·làbic és ben clara. De les trenta-quatre mostres que en formen part, trenta-una encaixen perfectament en el mecanisme del *giusto*. Les altres tres ens presenten dissenys rítmics als segments C i D que llisquen els límits del mecanisme, ajustant-se millor a la lògica d'un compàs binari de subdivisió simple;¹⁷⁶ tanmateix, als segments A i B segueixen un disseny rítmic igual al de les variants que empen el *giusto* en tota la seua extensió. Per aquest motiu, i en l'anàlisi dels dissenys del *giusto* amb què es canta cadascun dels segments melòdics, inclouré les dades de les trenta-quatre mostres, i s'indicarà quan es considere oportú els casos que s'escapen a la lògica *giusto* sil·làbic.

Al segment A escoltem sis dissenys rítmics diferents. El més utilitzat és el g.s. 1114, present en tretze variants (38,24%), tot i que en altres nou (26,47%) s'empra el g.s. 1112.¹⁷⁷ El segment B participa en trenta-tres mostres del PTD2, i en tots ells fa servir dissenys rítmics que interprete com a propis del mecanisme *giusto* sil·làbic. El més freqüent és el g.s. 1132, el qual s'escolta en catorze tonades (42,42%), tot i que també són habituals els dissenys g.s. 1112 i g.s. 1114, cadascun d'ells s'empra en set variants diferents (21,21%).¹⁷⁸ Donat que el segment C és menys utilitzat que la resta de segments, les mostres amb *giusto* detectades han estat menys. En el PTD2 s'ha identificat l'ús del segment C en tretze ocasions, deu amb dissenys rítmics compatibles amb el mecanisme del *giusto*, i altres tres que segueixen una lògica més explicable des dels compassos. Centrant-me en les deu mostres amb *giusto*, el disseny que amb més freqüència s'utilitza és el g.s. 1114, que s'escolta en cinc variants (50%); en les altres cinc tonades escoltem un disseny rítmic diferent per a cada cas.¹⁷⁹ Finalment, de les trenta-quatre variants del PTD2 on s'escolta el segment D, trenta-una empen el mecanisme del *giusto* i les altres tres la lògica dels compassos. En les mostres amb *giusto* el disseny més freqüent és el g.s. 1112, que he localitzat en tretze tonades (41,94%), tot i que també trobem en sis mostres (19,54%) el g.s. 1132.¹⁸⁰ Com s'aprecia, els dissenys de *giusto* sil·làbic més utilitzats en el PTD2 són el g.s. 1112 i el g.s. 1114 que, amb la seua configuració de valors

¹⁷⁶ Aquestes mostres són FSS-C.097.B(3), FSS-C.158.B(2), FJF-028 i FJF-029.

¹⁷⁷ Els dissenys del *giusto* sil·làbic que ens trobem al segment A i el nombre de vegades que apareix cada disseny són els següents: g.s. 1114, tretze tonades (38,24%); g.s. 1112, nou tonades (26,47%); g.s. 1212, quatre tonades (11,76%); g.s. 1214, quatre tonades (11,76%); g.s. 1111, tres tonades (8,82%); g.s. 1334, una tonada (2,94%).

¹⁷⁸ En les trenta-tres mostres del segment B ens trobem amb els següents dissenys de *giusto*: g.s. 1332, en catorze tonades (42,42%); g.s. 1112, en set tonades (21,21%); g.s. 1114, en set tonades (21,21%); g.s. 3132, en tres mostres (9,09%); g.s. 1134, en dues tonades (6,06%).

¹⁷⁹ Els dissenys del *giusto* del segment C són: g.s. 1114, en cinc tonades (50%); g.s. 1134, en una tonada (10%); g.s. 1113, en una tonada (10%); g.s. 1414, en una tonada (10%); g.s. 1111, en una tonada (10%).

¹⁸⁰ Les trenta-una variants que empen el *giusto* utilitzen els següents dissenys: g.s. 1112, en tretze tonades (41,94%); g.s. 1132, en sis mostres (19,54%); g.s. 1114, en tres mostres (9,68%); g.s. 3134, en tres mostres (9,68%); g.s. 3332, en dues mostres (6,45%); g.s. 1144, en una mostra (3,23%); g.s. 1332, en una mostra (3,23%); g.s. 1314, en una mostra (3,23%); g.s. 1134, en una mostra (3,23%).

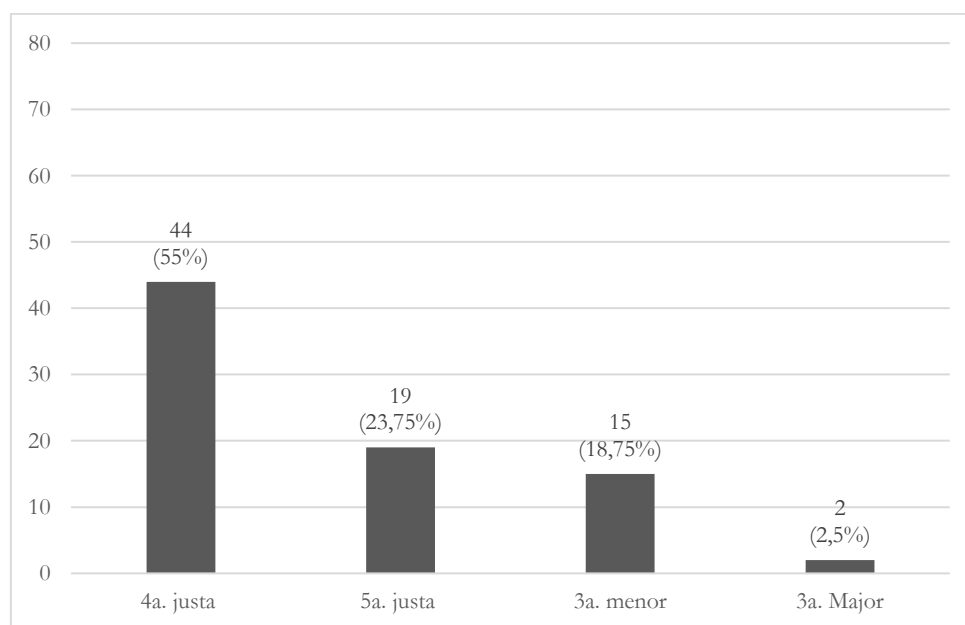
curts i continuats, semblen reforçar el caràcter de cant recitatiu que envolta al patró. Ara bé, el que més certifica que el mecanisme denominat *giusto* sil·làbic organitza aquestes variants és precisament l'alt nombre de possibilitats de *giusto* sil·làbic que posa en funcionament: seria realment forassenyat intentar escriure dins de compassos tota aquesta varietat i, en canvi, les alternances de parelles de breus i llargues les expliquen perfectament totes com a part d'un mateix codi expressiu.

El PTD mostra un contorn melòdic amb característiques morfològiques que també s'adeqüen a les melodies tancades o estretes de les quals ens parlava Crivillé (1983: 330), construïdes en un àmbit melòdic reduït. Generalment, l'inici i el final de la tonada esdevé en la mateixa nota, el **do** en la veu de baix i el **mi** en la veu de dalt; algunes variants, sobretot en el PTD3, comencen amb un so que s'entona una tercera superior del so final. El desenvolupament melòdic es realitza en l'espectre agut de la nota final, sense produir-se cap inflexions en el registre greu. Així, el perfil melòdic dibuixa una suau línia ondulant, amb moments concrets on es fa ús de la repetició successiva d'un mateix so, i que ens recorden a la pràctica del recitatiu cantat.

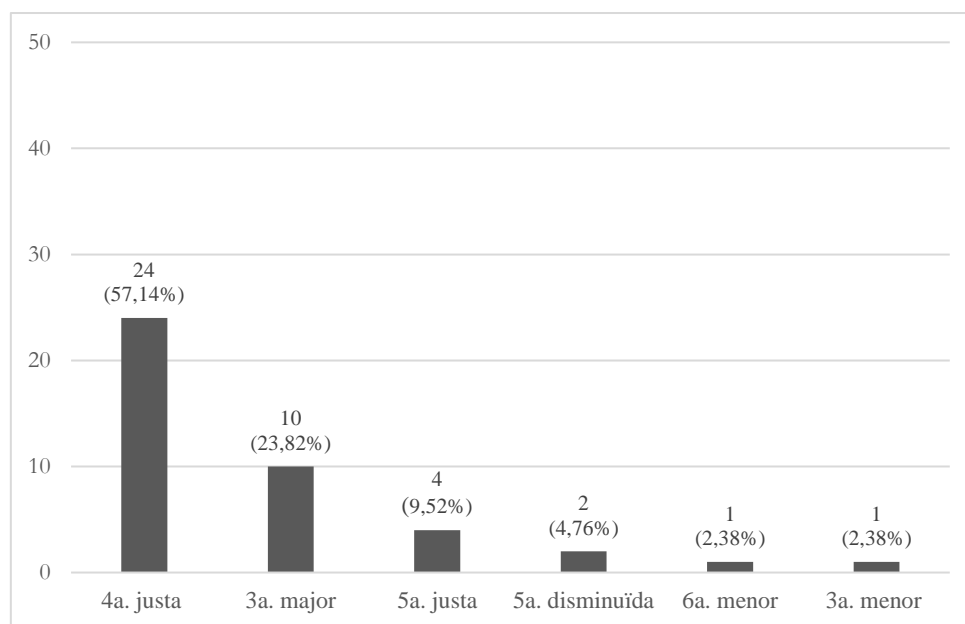
Al segment melòdic A hi ha una subtil conducció ascendent de la melodia que parteix del registre greu de l'inici per buscar el so més agut; recordem, però, que la diferència del registre entre les notes greus i agudes és reduïda donat l'estret àmbit melòdic en què es construeix la tonada. D'acord amb les mostres estudiades, la veu de baix participa en el segment A en huitanta mostres i la veu de dalt en quaranta-dues, tant de manera conjunta com a una veu. L'inici del cant en la veu de baix ens ofereix dues possibilitats, amb una arrancada des del **do**, que escoltem en seixanta variants (75%), o des del **mi**, com es pot observar en vint mostres (25%). Les tonades que s'inicien en **do** realitzen un ascens melòdic i per graus conjunts per a buscar la sonoritat del **mi**, la qual, amb alguna inflexió descendent i ascendent, es manté fins a la cadència. Les variants que s'entonen amb el **mi** mantenen una recitació continuada en aquesta sonoritat durant les primeres quatre síl·labes. El procés cadencial és bastant regular, amb repòs en el **mi** després d'una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**). Així s'escolta en seixanta-huit variants (85%). En cinc tonades (6,25%) la cadència esdevé en el **fa**, amb un procés cadencial idèntic a l'anterior, però on veu substituïda la nota final i, per tant, les dues síl·labes del segment es canten amb el mateix so. El segment A de quatre tonades (5%) finalitza en **re**, en altres dues (2,5%) en **mib**, i en la cadència d'una sola mostra (1,25%) escoltem el **sol**.

La veu de dalt té un comportament idèntic a la de baix, a conseqüència de l'estricta construcció homofònica en terceres paral·leles. En vint-i-sis mostres (61,9%) comença amb el **mi** i en altres setze (38,1%) amb el **sol**. Igualment, la cadència es produeix majoritàriament en el **sol**, amb una clàusula final de segona major descendent (**la-sol**), s'escolta en trenta-huit variants (90,48%); en altres tres (7,14%) es finalitza en el **la**, i solament en una ocasió (2,38%) la nota de la cadència és el **fa**.

El segment assoleix un àmbit melòdic bastant reduït. En la veu de baix la melodia es construeix en quaranta-quatre mostres (55%) dins d'un rang intervàl·lic de quarta justa (**do-fa**). En altres dènou variants (23,75%) s'emmarca en un àmbit de quinta justa (**do-sol**); en aquest cas, però, es tracta de variants del PTD1, on la sisena síl·laba del vers es canta amb el **sol**. Altres quinze tonades (23,75%) s'emmarquen dins d'un interval de tercera menor (**re-fa**), i generalment corresponen a tonades que tenen com a nota d'inici el **mi**. Solament dues mostres tenen un àmbit melòdic de tercera major (**do-mi**). La veu de dalt segueix un procediment semblant. El més habitual és trobar-nos amb un àmbit de quarta justa (**mi-la**), com s'aprecia en vint-i-quatre variants (57,14%); tanmateix, altres deu (23,82%) s'emmarquen en un àmbit de tercera major (**fa-la**), justament aquelles que comencen amb la nota **sol**. Quatre tonades (9,52%) empren un àmbit de quinta justa (**mi-si**), que, com en la veu de baix, corresponen a variants del PTD1. En dues tonades (4,76%) l'àmbit és de quinta disminuïda (**mi-sib**), una tonada (2,38%) es construeix dins d'un rang intervàl·lic de sexta menor (**mi-do'**), i també en una ocasió (2,38%) l'àmbit es limita a un interval de tercera menor (**mi-sol**).



Gràfica 13. Àmbit melòdic del segment A (veu de baix).



Gràfica 14. Àmbit melòdic del segment A (veu de dalt).

El segment B s'escolta en huitanta-tres variants. En setanta-tres participa la veu de baix, sola o junt amb la veu de dalt, i aquesta última ho fa en trenta-sis tonades. El segment B planteja un contrast amb aquell que acabem d'escoltar anteriorment, i ens presenta un contorn melòdic que, tot i fer una inflexió intermèdia en sentit ascendent, ens condueix de manera descendent cap a la cadència. El disseny de les tres primeres síl·labes és el mateix que escoltem al segment D i, per tant, planteja el mateix tipus d'enllaç entre el segment A i els segments B i D, tant a les tonades que es canten d'acord amb la lògica de l'alternança dels segments melòdics com en aquelles altres on s'encadenen de manera continuada els segments. Per tant, la diferència entre el segment B i el D està en el disseny melòdic amb què es canten les darreres síl·labes del vers i, sobretot, amb el procés cadencial.

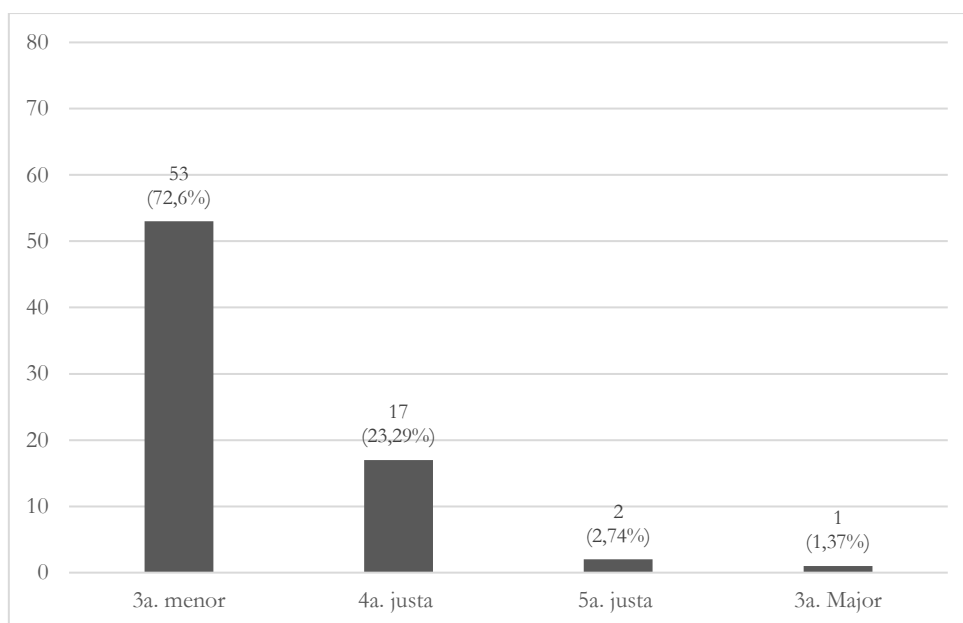
El més freqüent és escoltar el **fa** com a nota d'inici del segment B en la veu de baix, i així ocorre en cinquanta-sis variants (76,71%), tot i que un nombre considerable de mostres arranquen amb el **re**, com escoltem en tretze ocasions (17,81%); de manera puntual, concretament en tres tonades (4,11%), el cant del segment s'inicia en el **sol**, i en una tonada (1,37%) l'inici es produeix en el **la**. La sonoritat de la cadència del segment B, construïda principalment sobre la nota **re**, és aquella que marca un contrast més acusat dins del discurs sonor de tota la tonada. L'explicació d'aquesta sonoritat sembla justificar-se, novament, per la funció d'interpel·lació que adquireix el segment B en les tonades que empren la lògica d'alternança dels segments melòdics o TE1, i on l'escolta d'un element acústicament contrastant per part dels assistents a l'acte serveix com a invitació a la participació en el cant.

En cinquanta-cinc mostres (75,34%) la cadència es realitza en el **re**, el que ve a corroborar l'ús majoritari de l'element acústic contrastant amb una clara finalitat performativa. La clàusula de cadència es produeix amb un moviment de segona major descendent (**mi-re**). Tot i això, també ens trobem amb sonoritats distintes del **re** en la cadència del segment B. En set variants (9,59%) la cadència es realitza en el **mi**, sonoritat que es repeteix, generalment, en les tres últimes síl·labes del vers, i que reforcen en certa manera el caràcter quasi-recitatiu que sembla adquirir en ocasions la tonada. Altres quatre variants (5,48%) finalitzen en **sol**, amb clàusules de segona menor descendent (**lab-sol**) o tercera menor ascendent (**mi-sol**), i també en quatre mostres (5,48%) la cadència es realitza en el **do**, amb una clàusula de tercera major descendent (**mi-do**). En dues variants (2,74%) el segment B finalitza en el **si**, i solament en una (1,37%) en la nota **fa**.

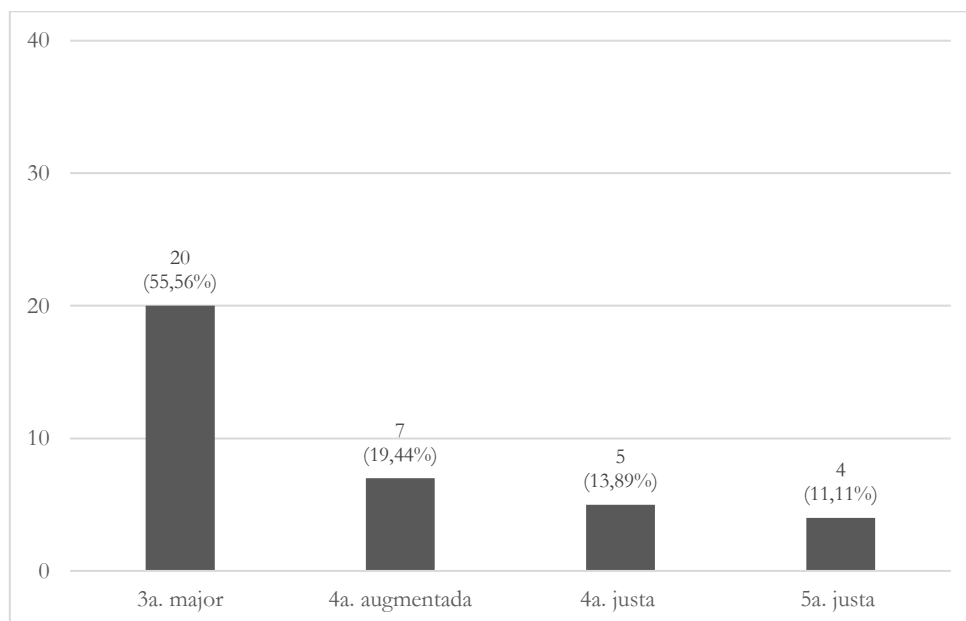
En la veu de dalt l'inici del segment B arranxa amb el cant del **la** en vint-i-huit mostres (77,78%). Cinc tonades (13,89%) es canten amb el **si**, totes elles variants del PTD3, i en altres tres (13,89%) la melodia comença amb el **fa**. En la cadència, però, hi ha un contrast significatiu amb allò que observem en la veu de dalt. Divuit tonades (50%) realitzen la cadència en el **sol**, amb una clàusula de segona major descendent (**la-sol**). Es tracta, en bona part, de tonades que es classifiquen en el subpatró PTD3, moltes de les quals es canten a una veu, sense la intervenció de la veu de baix. La sonoritat de **re**, tan present en la veu de baix, sembla diluir-se, en certa manera, quan la veu de dalt canta sola. Això no obstant, escoltem en tretze tonades (36,11%) la cadència en el **fa**, que reforça, més si cap, la sonoritat del **re**, i que canta la veu de baix. Cal assenyalar, però, que en la majoria de mostres on la veu de dalt finalitza el segment amb el **fa**, canta junt amb la veu de baix, sent estrany que quan canta sola busque aquesta sonoritat. Amb menys freqüència escoltem cadències amb el **si**, com s'aprecia en quatre ocasions (11,11%), o amb el **la**, com s'escolta en una mostra (2,78%).

En la veu de baix, l'àmbit melòdic del segment es construeix en cinquanta-tres variants (72,6%) dins d'un interval de tercera menor (**re-fa**), i en altres dèsset (23,29%) en un interval de quarta justa (**do-fa; fa-sib; si,-mi; re-sol**). Dues mostres (2,74%) empenen un àmbit de quinta justa (**re-la; do-sol**), i en una tonada (1,37%) l'àmbit melòdic és de tercera major (**fa-la**). En la veu de dalt, la melodia es veu limitada a un interval de tercera major (**fa-la**) en vint mostres (55,56%); altres set variants (19,44%), principalment del PTD3, s'emmarquen en un rang intervèl·lic de quarta augmentada (**fa-si**), cinc (13,89%) es construeixen dins d'un

interval de quarta justa (**mi-la**) i quatre mostres (11,11%) presenten un àmbit melòdic de quinta justa (**fa-do²; mi-si**).



Gràfica 15. Àmbit melòdic del segment B (veu de baix).

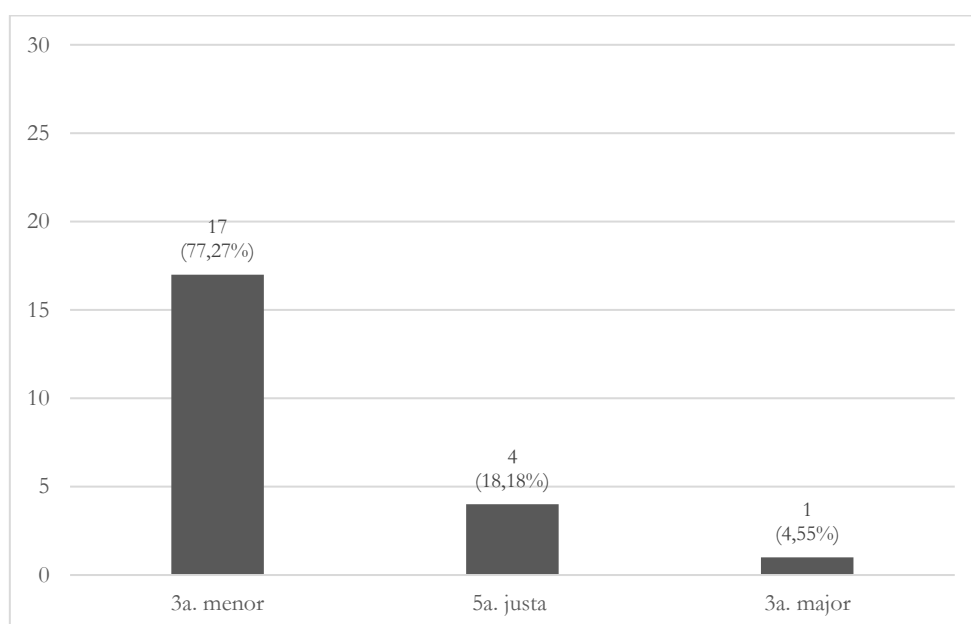


Gràfica 16. Àmbit melòdic del segment B (veu de dalt).

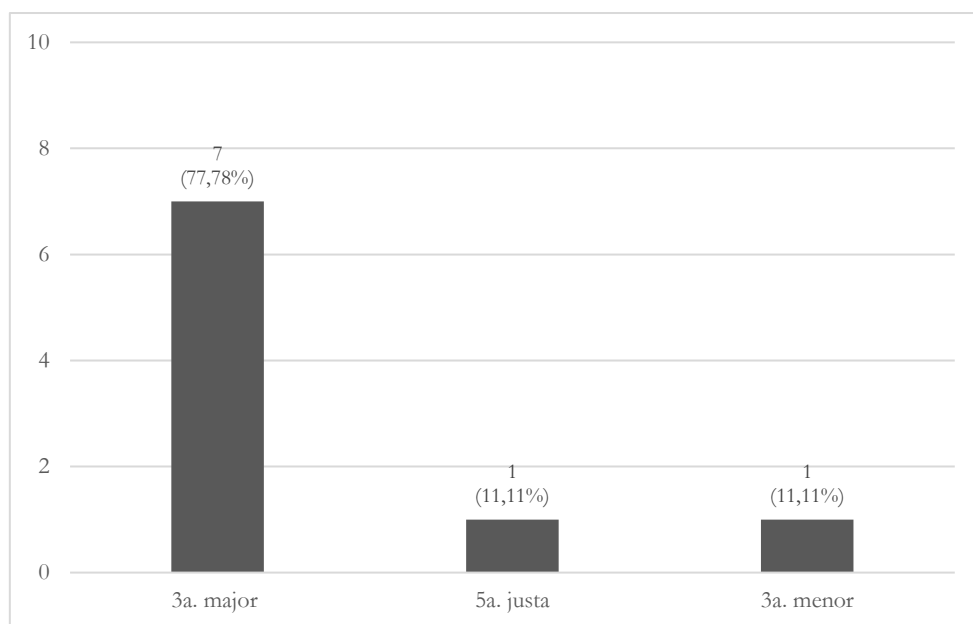
Solament escoltem el segment C en vint-i-sis mostres, de les quals la veu de baix intervé en vint-i-dues variants i la veu de dalt en nou. El poc ús del segment C pot explicar-se per la gran similitud amb el segment A. De fet, les diferències entre ambdós segments són mínimes, i es limiten a algun gir melòdic lleugerament modificat o la utilització d'un grup rítmic

elemental amb un disseny distint. Un tret habitual del segment C, i que ens ajuda a diferenciar-lo del segment A, és la repetició en les quatre primeres síl·labes del **mi**, la nota amb què més comunament comença en la veu de baix. Així s'escolta en quinze variants (70,59%). Altres cinc mostres (17,65%) s'entonen des de l'inici amb el **do**, i en dues ocasions (11,76%) el segment arranca amb el **sol**. El procés cadencial és el mateix que al segment A, amb dèsset mostres (77,26%) la nota final de les quals és el **mi**; altres tres variants (13,64%) realitzen la cadència en el **do** amb una clàusula de segona major descendent (**re-do**), i en dues tonades la cadència esdevé en el **fa**, amb un moviment de segona menor ascendent (**mi-fa**). El mateix procediment i lògica constructiva regeix la veu de dalt, amb un inici en **sol** que escoltem en set mostres (75%), i en **mi** en les altres dues (25%). Pel que fa a la cadència, huit variants (88,89%) finalitzen en **sol**, i solament en una (11,11%) s'escolta com a nota final el **mi**.

Donat el disseny melòdic del segment C, amb la repetició del mateix so a l'inici del segment, el seu àmbit melòdic és summament reduït. En la veu de baix, aquest assoleix en dèsset mostres (77,27%) una amplitud de tercera menor (**mi-sol; re-fa**), en altres quatre (18,18%) s'emmarca dins d'un rang intervàl·lic de quinta justa (**do-sol**), i en una mostra (4,55%) ho fa en una tercera major (**do-mi**). La veu de dalt ens ofereix una distribució semblant. En set variants (77,78%) l'àmbit melòdic és de tercera major (**fa-la; sol-si**), una mostra (11,11%) l'amplia fins a una quinta justa (**mi-si**), i en altra (11,11%) es redueix a una tercera menor (**mi-sol**).



Gràfica 17. Àmbit melòdic del segment C (veu de baix).

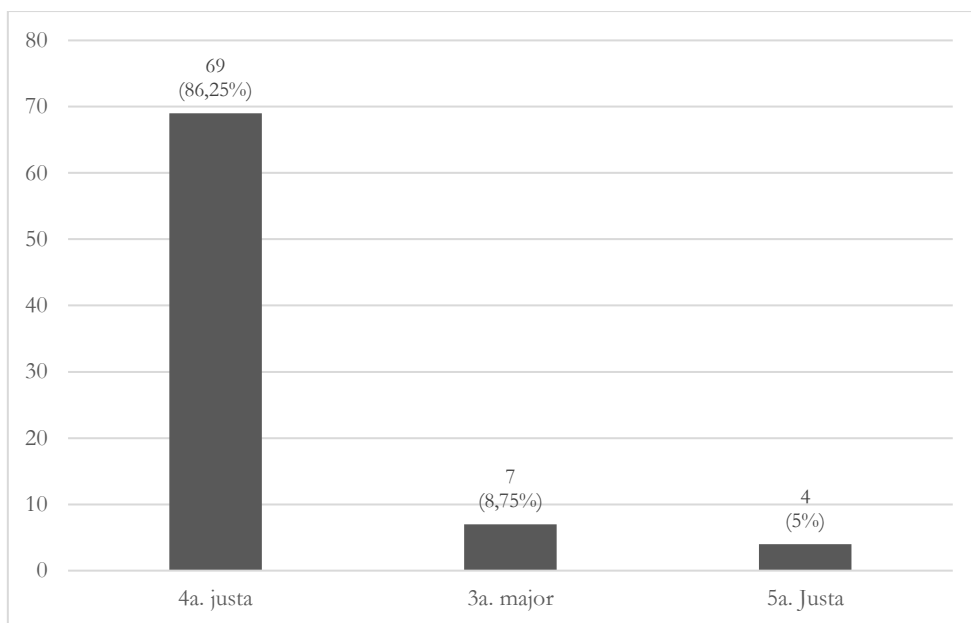


Gràfica 18. Àmbit melòdic del segment C (veu de dalt).

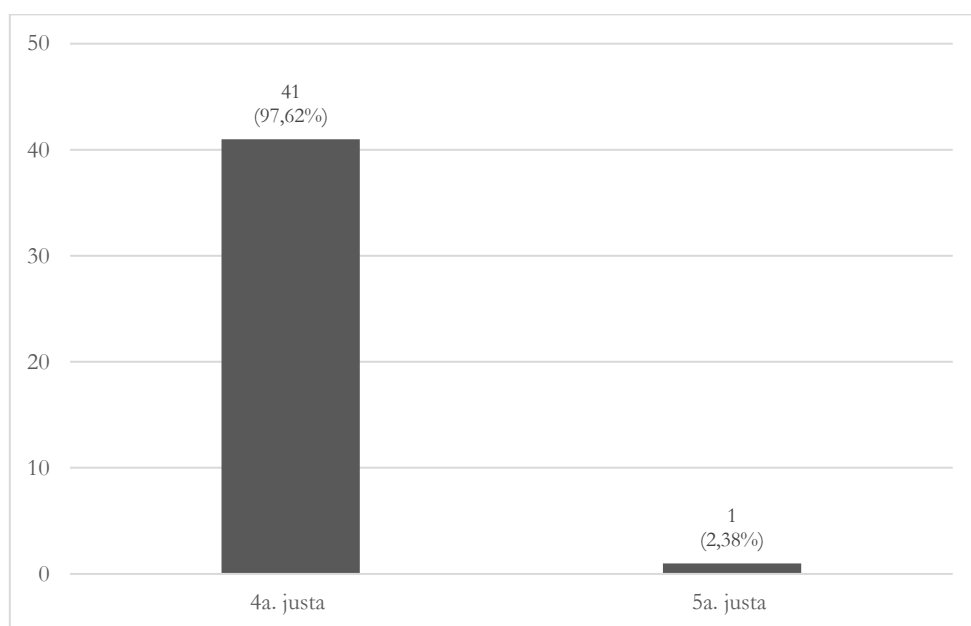
Ja he comentat la similitud en el disseny melòdic dels segments B i D. Aquest últim, però, presenta una configuració distinta en la segona meitat del fragment i la cadència. Es construeix mitjançant dues línies melòdiques descendents i successives, amb un gir ascendent conjunt o disjunt (**re-mi** o **do-mi**), segons la variant, entre la quarta i la quinta síl·laba. Aquest disseny intensifica l'arribada a la cadència final i conclusiva, al mateix temps que reforça la sonoritat de **do**, sobre la qual està construïda la tonada. En la veu de baix hi ha un ús majoritari del **fa** com a nota d'inici del segment, com ocorre en seixanta-nou variants (86,25%). Així i tot, sis tonades (7,5%) comencen amb el **mi**, altres quatre (5%) empren el **re**, i solament en una (1,25%) el cant arranca amb el **sol**. La cadència, en canvi, és clarament rotunda i regular. En totes les mostres finalitza amb el **do**, després d'una clàusula de segona major descendent (**re-do**). La poca variabilitat que es dona en la veu de dalt és encara més sorprenent que en la veu de baix. Quaranta-una tonades (97,62%) comencen amb el **la**, i solament en una (2,38%) el cant s'inicia amb el **fa**. Igualment, en tots els casos la cadència es realitza amb el **mi**, després d'una clàusula cadencial de segona menor descendent (**fa-mi**).

A l'igual que als altres segments, l'àmbit melòdic del segment D és bastant reduït. Fixant-nos en la veu de baix, en seixanta-nou variants (86,25%) l'àmbit melòdic es limita a un interval de quarta justa (**do-fa**), en altres set (8,75%) s'emmarca en un interval de tercera major (**do-mi**), en tres mostres (3,75%) adquireix un rang intervàlic de quinta justa (**do-sol**), i en una ocasió (1,25%) de quinta disminuïda (**si-mi**). En la veu de dalt, en quaranta-una tonades

(97,62%) el segment D dins d'un interval de quarta justa (**mi-la**), i solament en una variant ho fa en una quinta justa (**re-la**).



Gràfica 19. Àmbit melòdic del segment D (veu de baix).



Gràfica 20. Àmbit melòdic del segment D (veu de dalt).

Si analitzem l'àmbit melòdic en tot el patró veiem com ambdues veus es mantenen dins d'un rang interval·lic molt reduït. En la veu de baix la melodia s'emmarca en cinquanta-quatre mostres (67,5%) dins d'un àmbit melòdic de quarta justa (**do-fa**), i en altres vint-i-una (26,25%) en un interval de quinta justa (**do-sol**). En aquest últim cas es tracta, principalment,

de variants del subpatró PTD1. En altres dues variants (2,5%) l'àmbit melòdic és de sèptima menor (**do-sib**), i també són dues les mostres (2,5%) que es construeixen dins d'un interval de sexta major (**do-la**). Solament en una tonada (1,25%) s'escolta un àmbit de quinta disminuïda (**si,-fa**).

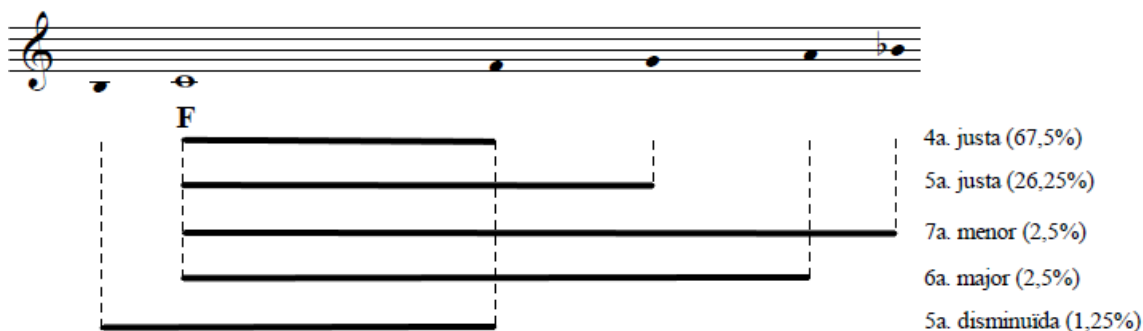


Figura 7. Àmbit melòdic de la veu de baix.

La veu de dalt segueix el mateix procediment. Vint-i-tres tonades (54,77%) presenten un àmbit de quarta justa (**mi-la**) i altres catorze (33,33%) l'amplien fins a una quinta justa (**mi-si**). En tres variants (7,14%) la melodia es construeix dins d'un interval de sexta menor (**mi-do'**), i solament en dues (4,76%) abasta un interval de quinta disminuïda (**mi-sib**).

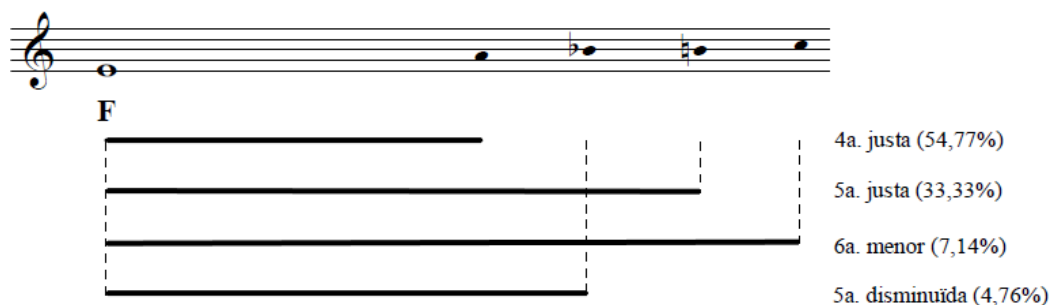


Figura 8. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

Ambdues figures ens permeten observar com la construcció de la melodia es produeix de manera molt majoritària dins d'un àmbit de quarta o quinta justa, i en l'espectre agut de la nota final. La inflexió a sons més greus que el **do** és del tot infreqüent –solament s'escolta en una ocasió–, defugint així de qualsevol mena de sonoritat que ens pugua recordar una aparent relació tonal de sensible - tònica, i que reforça el caràcter modal del patró.

L'estructura de les cadències varia d'una tonada a altra d'acord amb el tipus d'estructura que s'empra en cada cas. Tant al respost inicial com a la tornada final l'estructura es manté constant en les tonades que es canten d'acord amb TE1 i TE2, sense haver-hi diferències

entre les variants construïdes amb tres o quatre segments musicals. L'esquema de cadències que s'escolta habitualment en la veu de baix és **mi-re-mi-do**, on les tres primeres deixen el discurs melòdic obert –sobretot la cadència del segment B–, fins al repòs en la cadència final, el qual ens produeix la sensació de tancament i conclusió. Aquesta seqüència es repeteix de manera continuada en les cobles de les mostres que es canten seguint el TE2; no així en les tonades que empren el TE1. La lògica de l'alternança dels segments melòdics, la qual s'aplica a les cobles de les variants que es canten amb el TE1, ens ofereix el següent esquema: **mi-do-mi-do-mi-re-mi-do** –que si despleguem amb la primera nota habitual de cada segment i la darrera, quedaria més fàcilment cantable així: **do mi - mi do - do mi - mi do - do mi - mi re - re mi - mi do**. Als quatre primers versos se succeeix la seqüència de cadències oberta (**mi**) - tancada (**do**), i en els quatre darrers es repeteix el mateix esquema que escoltem al respost inicial. D'altra banda, les tonades que es canten amb el TE3 repeteixen de manera continuada l'esquema cadencial **mi-do**, amb la sonoritat conclusiva als versos parells del text. En definitiva, al PTD ens trobem amb tres possibles estructures cadencials distintes, la seqüència de les quals ve determinada pel tipus d'estructura amb què es canta cada tonada.

La melodia s'organitza d'acord amb el mode de **do**, amb una ressonància molt marcada de les dominants modals **mi** i **sol** no solament als processos cadencials, sinó també en l'ús constant i repetitiu que se'n fa d'ambdues sonoritats en tota la tonada, però sobretot als segments A i D. Ara bé, en tot aquest recorregut –i per contrast amb els PTA, PTB i PTC–, haureu trobat a faltar cap referència a acords tríades o a disposició acordal en les cadències. Efectivament, la comparativa entre variants no permet dibuixar ni tan sols hipotèticament la possibilitat d'acords tríades. El PTD es limita estrictament a la possibilitat *multipart* de dues línies melòdiques estrictament paral·leles a terceres diatòniques, i no deixa ni rastre d'una suposada polifonia a tres parts –en la veu dels especialistes– que tan ben formulada quedava a PTC. En aquest aspecte, es tracta d'un patró clarament singularitzat.

2.8.5. Patró de tonada E (PTE)

Són poques les mostres del PTE de què disposem al corpus d'estudi. Solament he localitzat vint-i-quatre variants, un 4,42% de les tonades antigues i orals dels goigs valencians, de les quals vint han estat notades sinòpticament. Dins del corpus de tonades, el PTE representa el 2,53%. El nombre de tonades del PTE que es canten a veus és relativament elevat si el

comparem amb les poques mostres que ens ofereix el patró. L'escoltem en deu variants (41,67%), i segueix el procediment de construcció polifònica habitual del gènere, el qual està regit pel cant a dues veus en homofonia per terceres paral·leles diatòniques. Al PTE hi ha una conducció paral·lela de les veus força estricta, ja que solament es veu modificada als processos cadencials del segment A, i ens permet escoltar sonoritats verticals de sexta o octava. En les tretze tonades restants (54,17%) que han estat enregistrades a una sola veu, es diferencia fàcilment amb quina de les dues es canta el text en cada cas. Així, escoltem la veu de dalt sola en nou mostres (69,23%), mentre que la veu de baix s'empra en quatre variants (30,77%). D'altra banda, la veu de dalt s'escolta sola o junt amb la de baix en vint mostres, i la veu de baix intervé en quinze ocasions.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos al Sto Cristo de la Misericordia. Castellnou. FSS-C.110.B(1)

♩ = 80-95 (A) (B)

Pues que tris - te,y las - ti - ma - do, es - tais en la Cruz, Se - ñor.

El PTE s'estructura sobre només dos segments musicals, els quals es repeteixen de manera encadenada una vegada i una altra, d'acord amb el TE3. Així s'observa en vint-i-una de les mostres analitzades (87,5%), i solament tres variants (12,5%) empren el TE2; tanmateix, aquestes tres variants últimes introdueixen dos segments nous (segments C i D) que es canten junt amb el material sonor característic del PTE. El perfil melòdic del patró dibuixa una subtil línia ondulant en tota la seua longitud, amb inici i final en la mateixa nota. En cadascun dels dos segments melòdics la tonada s'eleva des de l'inici fins a la quarta síl·laba, i descendeix progressivament i per graus conjunts fins a la cadència, recordant-nos en ambdós segments la silueta en forma d'arc melòdic. Es tracta, però, d'una progressió d'un to entre A i B. L'àmbit reduït de la tonada permet classificar-la com una melodia estreta, d'acord amb la descripció morfològica de Crivillé (1983: 330).

Segueix un estricte sil·labisme de la melodia que només observem alterat en molt poques variants del patró, i sempre pel fet de dibuixar una única direcció de moviment, que escriu com dues notes conjuntes, fet que no modifica gens el caràcter sil·làbic de la melodia. A més, cal afegir que en els versos amb catalexi, els dos darrers sons de cada segment melòdic es canten sobre la mateixa síl·laba, un procediment que ja ha estat detectat en altres patrons de tonades, i que es produeix quan aquests dos sons són d'altures diferents.

No hi ha cap dubte que el PTE segueix la lògica rítmica més habitual dels motlles encaixats en compassos. De fet, l'accentuació mètrica és bastant clara, i ve reforçada per algunes construccions rítmiques, com la fórmula negra en puntet - corxera que escoltem a la tercera i quarta síl·laba d'ambdós segments, que ens ajuden a situar la construcció de la melodia dins del motlle d'un compàs binari de subdivisió simple, amb un inici anacrusi en cadascun dels segments. Així ho escoltem en vint-i-dues mostres (91,67%). Les dues mostres restants (8,33%) –FSS-C.002.B(2) i FSS-C.156.B(1)– s'allunyen del motlle binari i semblen estructurar-se en un compàs ternari amb pulsació de corxera. És, doncs, del tot impracticable i improcedent intentar explicar el ritme d'aquest patró des del mecanisme de llargues i breus del *giusto* sil·làbic.

L'inici del segment A, amb la repetició dels tres sons d'igual altura, emmascara un poc el contorn melòdic en forma d'un subtil arc que comentava, i que és més evident a partir de la quarta síl·laba, amb el subsegüent descens melòdic que ens duu fins a la cadència. El paral·lelisme estricte entre el perfil melòdic de la veu de dalt i la de baix és notori i solament es veu subvertit en el procés cadencial d'algunes variants. En la veu de baix, el més habitual és escoltar la cadència en el **si** després d'una clàusula de segona menor descendent (**do-si**); així ocorre en tretze mostres (86,66%). En una ocasió (6,67%) la cadència es realitza en el **sol** greu, precedida d'un salt descendent de quarta justa (**do-sol**), i en altra (6,67%) la nota final és el **re**, amb una clàusula de segona major ascendent (**do-re**). Hi trobem dibuixat altra vegada, en la superposició de variants, un acord tríada **sol-si-re** en posició cadencial. La veu de dalt ens ofereix una varietat en la cadència relativament major, tot i limitar-se a unes poques fórmules. En nou mostres (45%) la cadència es realitza en el **re**, amb un moviment previ de segona major descendent (**mi-re**). En aquest cas, quan el cant es realitza a veus el més habitual és escoltar en la cadència una sonoritat vertical de tercera menor (**si-re**). Altres nou variants (45%) ens permeten escoltar a la cadència la nota **sol**, sonoritat a la qual s'arriba amb una clàusula de tercera menor ascendent (**mi-sol**), o de segona major descendent (**la-sol**). En tots dos casos, es crea una sonoritat vertical de sexta menor (**si-sol**) amb la veu de baix en les mostres que es canten a veus. Solament he detectat dues variants (10%) on es cante a la cadència el **fa**, amb una clàusula de segona ascendent (**mi-fa**). En definitiva, les diverses disposicions de les dues veus, a més de les variants de la veu de baix, reforcen la hipòtesi cadencial en **sol-si-re-sol** –el **sol** en desdoblament d'octava, a dalt o a baix).

La regularitat en la nota d'inici amb què s'entona el segment A és aclaparadora. Totes les mostres de la veu de baix comencen amb el **do**. El so inicial de la veu de dalt és majoritàriament el **mi**, l'escoltem en dènou tonades (95%), i en una única variant (5%) comença amb la nota **sol**. L'àmbit melòdic també planteja poques variacions, cenyint-se majoritàriament a un rang intervàlic reduït. En la veu de baix aquest es manté dins d'un interval de quarta justa (**si,-mi**) en catorze mostres (93,33%), i solament en una (6,67%) s'obre fins a una sexta major (**sol,-mi**). La veu de dalt presenta un àmbit melòdic de quarta justa (**re-sol; mi-la**) en catorze variants (70%), mentre que altres sis (30%) es limiten a una tercera menor (**mi-sol**).

Al segment B es pot apreciar més clarament el contorn melòdic en forma d'arc, amb ascens en les quatre primeres síl·labes i descens en les quatre restants. La conducció melòdica es manté per graus conjunts, llevat d'un salt de tercera major (**fa-la**) entre la tercera i quarta síl·laba. De nou, ambdues veus es mantenen en homofonia estricta de terceres paral·leles, també als processos cadencials, mostrant-nos encara menys variació que al segment anterior. En la veu de baix, l'inici es realitza en el **si**, en dotze ocasions (80%), mantenint la sonoritat de la cadència precedent, i solament en tres mostres (20%) comença des de la nota **re** –dins d'una acord hipotètic **si,-re-fa**. La cadència, en canvi, sembla no admetre modificacions, finalitzant en totes les variants en el **do**, precedida d'un gir descendent de segona major (**re-do**). La veu de dalt arranca amb el **re** en dèset tonades (85%), i solament en tres (15%) ho fa des del **fa**. En la cadència segueix la mateixa regularitat que la veu de baix, i escoltem en totes les variants el repòs en el **mi**, amb una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**).

L'àmbit melòdic del segment B no ens presenta grans contrastos amb el que succeeix al segment A. La veu de baix es construeix dins d'un rang intervàlic de quinta disminuïda (**si,-fa**) en dotze mostres (80%), i en altres tres (20%) ho fa en un àmbit de quarta justa (**do-fa**), precisament les tres mostres que comencen amb la nota **re**. I quelcom semblant s'observa en la veu de dalt, on dèset mostres (85%) s'emmarquen en un àmbit de quinta justa (**re-la**) i altres tres (15%) –aquelles que comencen en **fa**– es construeixen en un àmbit de quarta justa (**mi-la**).

Amb tot, la veu de baix ens mostra en tota l'extensió del PTE un àmbit melòdic de quinta disminuïda (**si,-fa**) en catorze variants (93,33%), ampliant-se fins a una sèptima menor (**sol,-fa**) en una única mostra (6,67%). Igualment, la veu de dalt es construeix dins un rang

intervèl·lic de quinta justa (**re-la**) en divuit ocasions (90%), i en dues mostres (10%) l'àmbit és de quarta justa (**mi-la**).

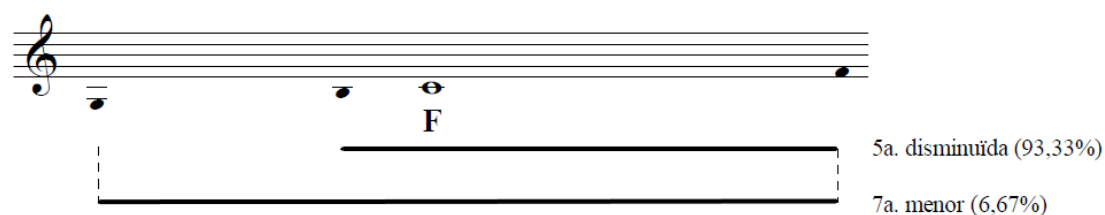


Figura 9. Àmbit melòdic de la veu de baix.

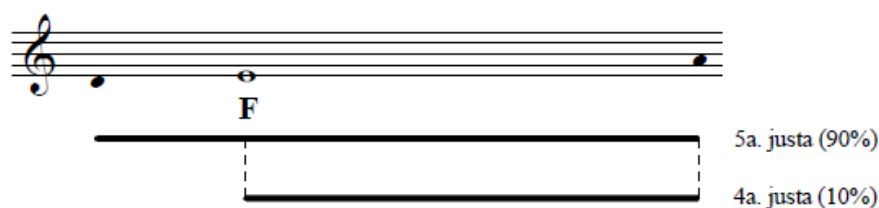


Figura 10. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

L'esquema de les cadències ens mostra una seqüència binària que es repeteix constantment. La primera cadència, al segment A, es realitza sobre les notes **si**, i **re** i, en el context sonor del patró, deixen el discurs musical obert, a l'espera una sonoritat que ens aporte una sensació de distensió i cloenda. Aquesta sonoritat la trobem al segment B, la cadència del qual es produeix en les notes **do** i **mi**.

De nou, la sonoritat de les cadències ens impulsa a escoltar la constant formulació d'un primer segment amb un final sobre una suposada dominant, seguit immediatament per una altra frase musical amb una cadència realitzada en la tònica, que reforçaria una vegada darrere l'altra un aparent caràcter tonal. Aquesta aparença pot ser enganyosa, ja que no està clara la seua construcció dins la lògica de la tonalitat. La brevetat de la seua extensió, l'absència de modulacions, la falta de percepció en l'ús de les funcions de subdominant i dominant, o la no utilització de girs melòdics que consoliden amb rotunditat l'existència inequívoca d'una tònica són les principals qüestions que em duen a pensar en un altre tipus de bastiment melòdic distint de la tonalitat. És probable una utilització del mode de **do**, amb una cadència al segment A construïda en l'àmbit sonor de la dominant modal d'aquest; tanmateix, la sonoritat de **do** solament es percep amb claredat quan intervé la veu de baix, diluint-se en aquelles mostres on s'entona únicament la veu de dalt. Autors com Gomis (1995: 408), aplicant una volta més el pressupòsit que la veu superior és la melodia de referència, assenyalen una construcció melòdica en el mode de **mi**, basant-se en la clàusula cadencial

(**fa-mi**) i la nota final **mi** amb què finalitza l'estructura del segment en la veu de dalt; tanmateix, la melodia no segueix gens el disseny propi de les melodies construïdes en el mode de **mi** en la tradició valenciana, i tampoc fa ús dels mecanismes expressius d'aquest mode.¹⁸¹ A més, la tonada perd qualsevol caràcter sonor propi del mode de **mi** en cantar-se la veu de dalt junt amb la de baix. És per aquest motiu que considere que el bastiment melòdic del PTE es trobaria en una posició que permet a qui escolta i a qui canta percebre l'estructura musical tant des d'una lògica de mode de **do**, com des d'una lògica ja situada en un mode major, tot i que no necessàriament dins la lògica de la tonalitat.

Pel que fa a la construcció *multipart* de les veus, PTE també manifesta certa disposició ambigua: es pot entendre com un simple paral·lelisme de terceres diatòniques –com hem vist a PTD–, però també admet el desplegament acordal en la cadència d'A, com hem vist en altres patrons anteriors.

2.8.6. Patró de tonada F (PTF)

La construcció melòdica del PTF ens mostra moltes semblances amb el PTB, tot i que presenta característiques pròpies que permeten distingir ambdós patrons. Són quaranta-dues les variants del PTF que trobem distribuïdes arreu del País Valencià, i representen el 7,65% de totes les mostres de tonades antigues i orals que he estudiat, i el 4,42% de les mostres del corpus. Han estat notades sinòpticament vint-i-set, on podem observar els principals trets del patró i les peculiaritats que escoltem en algunes de les seues variants. Recordem la melodia que ha servit d'exemple:

Entrada = ABCD Cobla = -- Gozos a san Sebastián. Nules. FSS-C.131.B(1)

Pro - di - gio - so ti - tu - lar, Se - bas - tián már - tir sa - gra - do. Sed con Dios nues - tro_a - bo - ga - do por la tie - rra,y por el mar

S'ha pogut identificar el cant a veus en tretze enregistraments (30,95%), amb un ús de l'homofonia per terceres paral·leles diatòniques marcadament estrictes i que ens deixa pocs

¹⁸¹ Reig realitza una descripció summament detallada de les característiques específiques del mode de **mi** en la música tradicional valenciana, tant en l'àmbit constructiu com expressiu i performatiu (Reig, 2012: 72-75; 166-171).

exemples on escoltar sonoritats distintes d'aquestes. Les vint-i-nou mostres restants (69,05%) es canten a una veu, i en totes es tracta de la veu de baix. Cal suposar, per tant, que els cantors construeixen la veu de dalt com un complement sonor de la veu de baix, la veu principal. Igualment, en la veu de baix escoltem de manera rotunda i clara com el discurs musical s'estructura entorn el **la**, nota final d'aquest i, a la vegada, sonoritat sobre la qual sembla construir-se el PTF. Aquests aspectes coincideixen del tot amb el PTB.

L'adequació del text i la música és sil·làbica, tot i que escoltem alguns ornaments en punts concrets de la tonada, com a la clàusula de la cadència del segment B, o en l'inici del segment A. Es tracta, però, de casos puntuals que no modifiquen el caràcter de la tonada. Quan es produeix la catalexi en algun dels versos, el procediment per a ajustar el text a la melodia és divers, ja que s'empren les dues estratègies interpretatives que venim observant en els altres patrons. Als segments melòdics A, C i D, les dues últimes síl·labes es canten amb dos sons d'igual altura. En aquests segments, als versos on hi ha catalexi es suprimeix l'últim so, prolongant-se el que es canta amb la setèima síl·laba. El segment B, en canvi, finalitza amb dos sons distintes que es canten cadascun amb una síl·laba, excepte als versos amb catalexi, on els dos darrers sons es canten junts en una sola síl·laba.

Com veurem, el PTF ens ofereix una gran variabilitat en alguns dels paràmetres que s'estudien seguidament, un tret que contrasta amb la uniformitat molt més gran observada en altres patrons de tonada. Aquesta gran variabilitat, tal vegada es deu al seu ús constant al llarg del temps o per un disseny constructiu més propici a les modificacions. Així, les possibilitats de combinació dels segments melòdics que escoltem són d'allò més diverses. Quinze variants (35,71%) segueixen la lògica de l'alternança dels segments d'acord amb el TE1. D'aquestes, cinc (11,9%) ho fan amb la primera possibilitat en estar construïdes per quatre segments melòdics; les altres deu (23,81%) estan formades per tres segments melòdics i, per tant, presenten l'estructura de la segona possibilitat del TE1. Nou mostres (21,43%) es canten amb el TE2, quatre (9,52%) amb la primera possibilitat i cinc (11,9%) amb la segona possibilitat. També escoltem tretze variants (30,95%) construïdes únicament per dos segments musicals, i que es canten amb el TE3. No he pogut identificar amb quin tipus d'estructura es canten les cinc tonades restants (11,9%), ja que l'enregistrament solament ens ofereix el cant del respost inicial i no el de la cobla, la qual cosa ens permetria saber si els cantors empren, o no, la lògica de l'alternança dels segments melòdics.

En l'anàlisi dels segments melòdics he considerat la segona frase de cadascuna de les tonades que empren el TE3 com segment D, en ser aquella que presenta la cadència tancada, i guarda similituds constructives amb els segments homònims de les altres tonades. El segment B, per tant, solament l'observem en les tonades estructurades d'acord amb el TE1 i TE2 i, en conseqüència, apareix en vint-i-nou variants. Igualment, el segment C intervé en els TE1 i TE2, però únicament en les tonades que es canten amb la primera possibilitat, el que limita el seu ús a un total de tretze mostres.

L'àmplia diversitat del PTF s'observa, també, en la lògica rítmica que segueix el patró. He detectat un ús clar del mecanisme del *giusto* sil·làbic en vint-i-quatre mostres (57,14%) i altres dues semblen estructurar-se amb el motlle dels compassos (4,77%).¹⁸² Les setze mostres restants (38,09%) empren en algun moment dissenys rítmics que escapen a la lògica del *giusto*, i les situa en els límits del mecanisme, o bé completament fora d'aquest. Un d'aquests dissenys és la utilització al segon grup rítmic elemental del segment B d'una negra en puntet (tercera síl·laba) i una corxera (quarta síl·laba), tot i que també el podem trobar en altres segments, però sempre en la mateixa localització dins del vers. L'escoltem en cinc variants (11,9%). Dins del context de cadascuna de les tonades que empren aquest disseny, el *giusto* sil·làbic es manté en una sola mostra,¹⁸³ altres tres semblen adequar-se millor al motlle d'un compàs ternari de subdivisió simple,¹⁸⁴ i una mostra abandona el *giusto* per a adaptar-se a un compàs binari de subdivisió simple.¹⁸⁵

L'altre disseny rítmic que s'allunya del mecanisme del *giusto* sil·làbic es produeix en el mateix punt que l'anterior, al segon grup rítmic elemental del segment B, i l'escoltem en onze variants (26,19%). Està format per un so breu i un so llarg amb què es canta la síl·laba tercera, seguit d'un so breu per a cantar la quarta síl·laba, i que he notat com corxera lligada a negra al que li succeeix una corxera. Com en el disseny anterior, hi ha una prolongació de la tercera síl·laba que escapa als valors llarg i curt habituals del *giusto*. Tanmateix, després d'observar cadascuna de les mostres en tota la seua extensió, i prestant atenció a la lògica rítmica que organitza la resta dels segments melòdics, sembla que el *giusto* es manté en set tonades, tot i que amb el disseny inusual del segment B.¹⁸⁶ Dues variants s'ajusten al motlle d'un compàs binari de

¹⁸² FM-CD.29(27), FSS-B.03.B(2).

¹⁸³ FSS-C.031.A(2).

¹⁸⁴ FSS-C.144.A(3), FSS-C.144.A(4), FSS-B.14.A(36).

¹⁸⁵ YTB-001.

¹⁸⁶ FSS-C.031.A(2), FSS-B.10.B(29), FSS-B.19.A(9), FSS-C.155.A(4), FSS-B.19.A(15), FSS-C.094.A(2), FSS-C.090.A(2).

subdivisió simple,¹⁸⁷ i altres dues mostres semblen seguir la lògica d'un compàs ternari de subdivisió simple.¹⁸⁸

En analitzar el disseny del *giusto* sil·làbic en cadascun dels segments melòdics, tant de les variants amb un ús clar com en aquelles altres que llisquen els límits del mecanisme, s'aprecia novament l'alt grau de variabilitat del patró. Així, al segment A, amb trenta-dues tonades, obtenim catorze possibles dissenys distints, amb una major incidència del g.s. 1112, que apareix en huit mostres (25%), i el g.s. 1334, present en sis variants (18,75%).¹⁸⁹ Divuit variants construïdes amb el *giusto* empren el segment B, i en elles s'observen set possibles dissenys; els que escoltem amb major freqüència són el g.s. 1112, en sis tonades (33,33%) i el g.s. 1114, en quatre tonades (22,22%).¹⁹⁰ Únicament en onze mostres que segueixen la lògica del *giusto* es fa ús del segment C; així i tot, són nou els dissenys que apareixen, amb una incidència una mica major del g.s. 1112, que s'escolta en tres mostres (27,27%).¹⁹¹ El segment D, present en trenta-dues tonades que segueixen el mecanisme del *giusto*, ens mostra tretze dissenys distints, els dos més usats dels quals són el g.s. 1112, que trobem en huit mostres (25%), i el g.s. 1114, en quatre variants (12,5%).¹⁹² Dins la gran varietat de dissenys rítmics del *giusto* sil·làbic –fet que reforça la utilitat d'anàlisi des d'aquest mecanisme– s'observa que es fa un ús lleugerament major del g.s. 1112, una seqüència de sons amb valor curt que finalitza amb un so llarg a la cadència. No correspon als dissenys rítmics del *giusto* sil·làbic que hem vist en el PTB.

¹⁸⁷ FSS-C.102.B(2), FSS-C.026.A(3).

¹⁸⁸ FSS-C.002.B(3), FSS-C.003.A(1).

¹⁸⁹ El mecanisme del *giusto* sil·làbic al segment A s'aprecia en trenta-dos tonades. Els dissenys de *giusto* i el nombre de mostres en què apareix cada disseny són els següents: g.s. 1112, huit mostres (25%); g.s. 1334, sis mostres (18,75%); g.s. 1114, tres mostres (9,375%); g.s. 1314, tres mostres (9,375%); g.s. 1344, dues mostres (6,25%); g.s. 1324, dues mostres (6,25%); g.s. 1111, una mostra (3,125%); g.s. 1212, una mostra (3,125%); g.s. 1312, una mostra (3,125%); g.s. 3344, una mostra (3,125%); g.s. 3334, una mostra (3,125%); g.s. 4114, una mostra (3,125%); g.s. 1142, una mostra (3,125%); g.s. 3314, una mostra (3,125%).

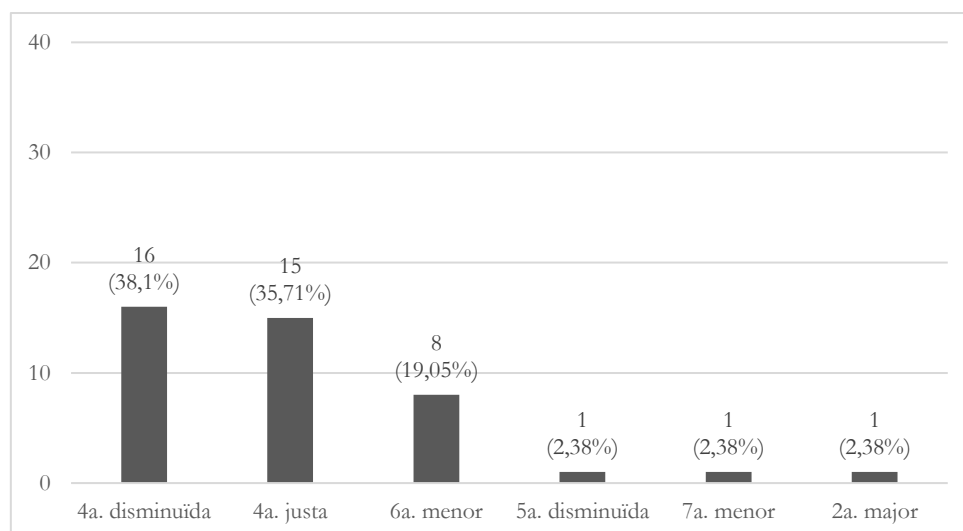
¹⁹⁰ El *giusto* sil·làbic s'empra al segment B en divuit tonades, i segueixen set dissenys distints: g.s. 1112, sis mostres (33,33%); g.s. 1114, quatre mostres (22,22%); g.s. 1314, tres mostres (16,66%); g.s. 1414, dos mostres (11,11%); g.s. 1214, una mostra (5,56%); g.s. 3214, una mostra (5,56%); g.s. 1334, una mostra (5,56%).

¹⁹¹ En les onze mostres on apareix el segment C construït amb el *giusto* sil·làbic escoltem els següents dissenys: g.s. 1112, en tres mostres (27,27%); g.s. 1114, en una mostra (9,09%); g.s. 1111, en una mostra (9,09%); g.s. 1144, en una mostra (9,09%); g.s. 3344, en una mostra (9,09%); g.s. 4444, en una mostra (9,09%); g.s. 1234, en una mostra (9,09%); g.s. 1344, en una mostra (9,09%); g.s. 4344, en una mostra (9,09%).

¹⁹² En les trenta-dos mostres que segueixen el mecanisme del *giusto* i apareix el segment D ens trobem amb els següents dissenys rítmics: g.s. 1112, en huit mostres (25%); g.s. 1114, en quatre mostres (12,5%); g.s. 1314, en tres mostres (9,375%); g.s. 1344, en tres mostres (9,375%); g.s. 1334, en tres mostres (9,375%); g.s. 1324, en dos mostres (6,25%); g.s. 1124, en una mostra (3,125%); g.s. 1412, en una mostra (3,125%); g.s. 1212, en una mostra (3,125%); g.s. 1414, en una mostra (3,125%); g.s. 1312, en una mostra (3,125%); g.s. 1144, en una mostra (3,125%).

El contorn melòdic del PTF dibuixa una línia ondulant d'amplitud reduïda, la qual, pel seu registre estret, s'ajusta a les melodies tancades que descrivia Crivillé (1983: 330). Generalment, l'inici i el final de la tonada en la veu de baix es produeixen en la nota **la**, i en el **do'** la veu de dalt quan hi ha el cant a veus. Fixant-nos en el segment A en particular, el seu perfil melòdic ens mostra una clara línia ondulant amb final ascendent en el procés cadencial. Com deia, la nota d'inici en la veu de baix és el **la** en trenta-set ocasions (88,1%), tot i que en altres cinc (11,9%) el cant arranca des de la nota **do'**; aquestes cinc tonades, però, han estat enregistrades a una sola veu. En les cadències, el més habitual és escoltar el **do'**, i junt amb el **mi'** en la veu de dalt quan hi ha el cant a veus. Així ocorre en quaranta mostres (95,24%). El procés cadencial més habitual és amb una clàusula de segona menor ascendent (**si-do'**), i la repetició de la nota de la cadència en les dues últimes síl·labes del vers. També escoltem amb certa freqüència una clàusula de quarta justa ascendent (**sol-do'**), i en una sola ocasió el procés cadencial esdevé amb una clàusula de segona major descendent (**re'-do'**). A banda del **do'**, s'observa a la cadència d'una tonada (2,38%) en **mi'**, amb una clàusula de segona major ascendent (**re'-mi'**), i en altra variant (2,38%) es realitza la cadència en el **la**, amb clàusula de segona major ascendent (**sol-la**). Llevat d'aquesta última, en totes les altres tonades la cadència és oberta, i ens genera certa sensació de tensió discursiva. Ara bé, la suma de possibilitats dibuixa l'acord **la-do'-mi'**. És interessant assenyalar l'aparició en un gran nombre de tonades del **sol#**, una nota que ajuda a reforçar la construcció de la melodia entorn la sonoritat de **la**.

L'àmbit melòdic presenta, en la majoria dels casos, un registre estret. En setze tonades (38,1%) la melodia es construeix dins d'un interval de quarta disminuïda (**sol#-do'**), i en altres quinze (35,71%) en un interval de quarta justa (**sol-do'**; **si,-mi**). Hi ha algunes variants amb un àmbit més ampli, aguditzat pel gir descendent **la-mi-la**, amb un marcat salt de quarta justa a l'inici de la tonada. Ho observem en huit tonades (19,05%), que empren un rang intervàl·lic de sexta menor (**mi-do'**). El mateix gir inicial també es realitza en una altra mostra (2,38%), però en aquest cas amplia el seu àmbit melòdic fins a la sèptima menor (**mi-re'**). En una mostra (2,38%) la melodia es construeix en un interval de quinta disminuïda (**sol#-re'**), i també en una ocasió (2,38%) l'àmbit es redueix a una segona major (**do'-re'**).



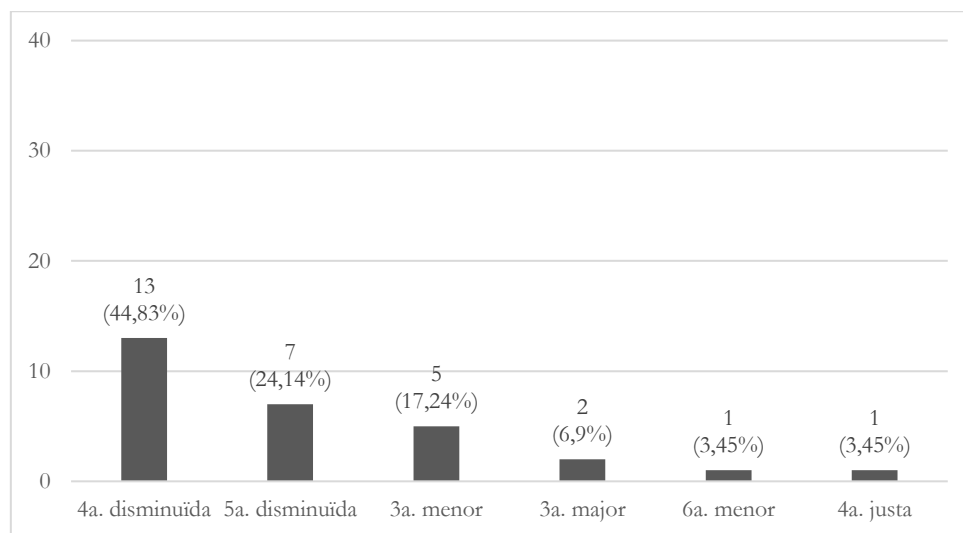
Gràfic 21. Àmbit melòdic del segment A (veu de baix).

El segment B intervé únicament en vint-i-nou tonades. El seu contorn melòdic ens mostra com l'altura del so de les primeres síl·labes roman estàtica, o bé orbita mitjançant graus conjunts la nota de l'inici del segment, i a continuació es realitza un descens melòdic cap a la cadència. Aquesta primera part guarda una gran similitud amb el so de les primeres síl·labes del segment D. La segona part d'ambdós segments, en canvi, sembla construir-se de manera oposada l'un de l'altre, com si es tractara d'un negatiu, atorgant-li al perfil melòdic del segment B un marcat caràcter contrastant dins del decurs de la tonada.

El més freqüent és escoltar l'inici del segment en la nota **do**, com ocorre en vint-i-sis mostres (89,65%). En dues tonades (6,9%) aquest es produeix en el **si**, i solament en una ocasió (3,45%) el segment comença en **mi**. En les mostres a veus, la veu de dalt es canta una tercera superior. La sonoritat més habitual en les cadències és el **sol#**, com podem escoltar en vint-i-dos variants (75,86%). La clàusula cadencial es realitza amb un descens melòdic de semitò (**la-sol#**), que reforça i remarca de manera intensa el seu caràcter de cadència oberta. De fet, la sensació contrastant del segment B es genera tant pel contorn melòdic com per la sonoritat de la cadència, i atén a una funció específica dins la interpretació de la tonada: la interpel·lació als fidels. En el TE1, el segment B es canta justament abans de la retronxa, el fragment del text on, d'acord amb els testimonis orals, tots els fidels s'unien al cant per entonar-lo. El segment B, amb el seu marcat contrast, advertia sonorament als fidels que tot seguit havien d'unir-se al cant dels goigs. A més del **sol#**, escoltem a la cadència el **si** en quatre mostres (13,8%), que manté en bona gana el caràcter intens al final del segment, i en altres tres el **do'** (10,34%), sonoritat que reblaneix, en certa manera, la funció contrastant del segment. Aquest

sol# tan característic també el trobem en el PTB, i és probablement –juntament amb la varietat d'usos de *giusto* sil·làbic– la semblança que els acosta més. En canvi, en aquest cas hi trobem a faltar alguna mostra que acabe la cadència en **mi**, dibuixant l'acord cadencial típic de PTB.

El seu àmbit melòdic s'emmarca en tretze mostres (44,83%) dins d'un interval de quarta disminuïda (**sol#-do'**). Altres set (24,14%) es construeixen en un interval de quinta disminuïda (**sol#-re'**), cinc (17,24%) tenen un àmbit de tercera menor (**si-re'**; **sol#-si**; **la-do'**) i dos (6,9%) dos variants presenten un rang intervàl·lic de tercera major (**do'-mi'**). Amb un àmbit de sexta menor (**sol#-mi'**) solament hi ha una mostra (3,45%), i també en una mostra (3,45%) la melodia es construeix en un interval de quarta justa (**sol-do'**).

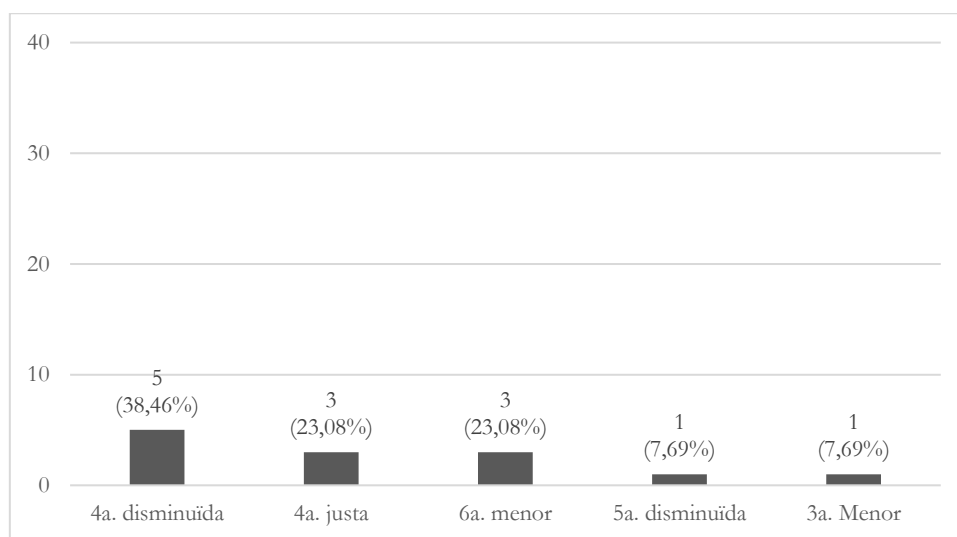


Gràfic 22. Àmbit melòdic del segment B (veu de baix).

Com he comentat anteriorment, són tretze les mostres on s'escolta el segment C. En ell s'observa un perfil melòdic que guarda una gran similitud amb el segment A, sobretot en les quatre darreres síl·labes, que dibuixen una línia ascendent fins a la cadència. A les tres primeres síl·labes, en canvi, el més habitual és la repetició del so inicial, amb un salt de tercera menor descendent (**si-sol#**) entre les síl·labes tercera i quarta. Normalment, la nota de l'inici del segment en la veu de baix és el **la**, i així s'escolta en deu mostres (76,93%); en altres dues (15,38%) el segment comença en **si**, i solament en una mostra (7,69%) en el **do'**. El repòs cadencial s'efectua en **do'** en dotze variants (92,31%), i solament en una (7,69%) en el **si**. En ambdues possibilitats la nota de la cadència es repeteix en les darreres dues síl·labes, però el procés cadencial és distint en cada cas. Quan la cadència es realitza en el **do'**, la clàusula es

formula amb un gir ascendent i per grau conjunt de segona menor (**si-do'**), o amb un salt intervàl·lic de quarta justa (**sol-do'**), com ja veiem al procés cadencial del segment A. En la mostres amb la cadència en **si**, la clàusula realitza un moviment de segona menor descendent (**do'-si**).

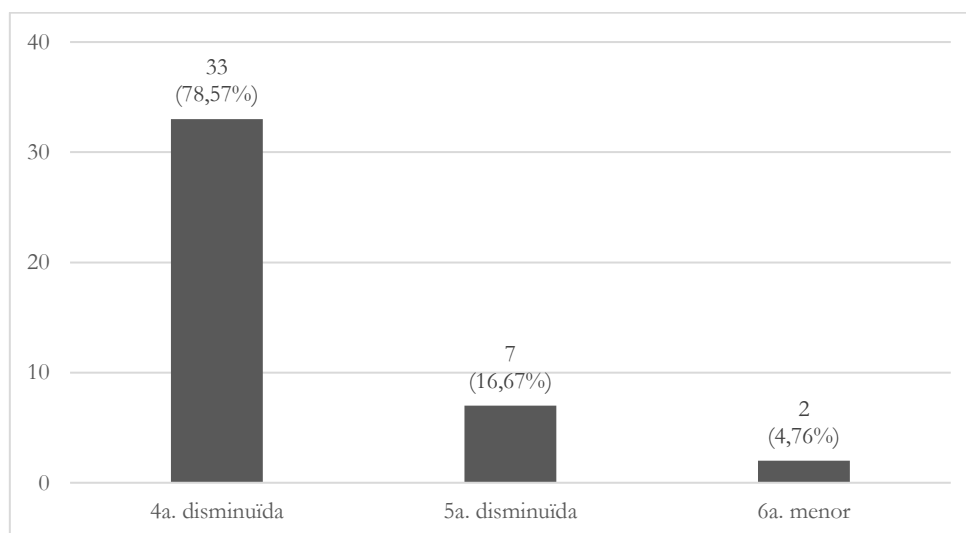
Pel que fa al seu l'àmbit melòdic, cinc mostres (38,46%) es construeixen dins d'un interval de quarta disminuïda (**sol#-do'**), altres tres (23,08%) en una quarta justa (**sol-do'**), també en tres mostres (23,08%) l'àmbit s'amplia fins a una sexta menor (**mi'-do'**). En una variant (7,69%) la melodia s'emmarca en un interval de quinta disminuïda (**sol#-re'**), i en altra tonada (7,69%) en un interval de tercera menor (**si-re'**).



Gràfic 23. Àmbit melòdic del segment C (veu de baix).

Al segment melòdic D s'aprecia un contorn melòdic descendent, amb una inflexió ascendent en la clàusula cadencial. Com he comentat amb anterioritat, el disseny de les primeres notes del segment D és molt semblant al que s'escolta al segment B; en canvi, el descens melòdic en les darreres síl·labes crea la sensació de tancament i cloenda que s'espera en aquest fragment, intensificada per la sonoritat final de la nota **la**. Fixant-nos en l'inici del segment, escoltem com en trenta-tres variants (78,57%) l'arrancada esdevé des del **do'**, i solament nou (21,43%) comencen amb el **si**. Al primer cas, les dues o, fins i tot, les tres primeres síl·labes es canten amb el mateix so; en canvi, quan la tonada comença amb el **si** no es manté la repetició del so per al cant de les síl·labes inicials.

La cadència del segment D i, per tant, de la tonada, es realitza majoritàriament en el **la**, la qual aporta al context sonor de la tonada la sensació de repòs i cloenda. Així s'escolta en trenta-nou mostres (92,86%). En el cant a veus, la veu de dalt cantarà el **do'**. El procés cadencial segueix dues fórmules possibles. Una primera amb una clàusula de segona menor ascendent (**sol#-la**), i altra que introdueix el **si** just abans del **la**, produint-se una clàusula de segona major descendent (**sol#-si-la**), tot i que de vegades pot ornamentar-se lleugerament (**sol#-la-si-la**); tanmateix, en tots els casos la seqüència **sol#-la** és clarament perceptible. També ens trobem amb algunes mostres, poques, la cadència de les quals es construeix sobre sonoritats diferents. En dues variants (4,76%) la veu de baix finalitza en el **mi**, amb la veu de dalt que canta el **sol#**, i una altra tonada (2,38%) realitza la cadència en el **sol#**. Als tres casos, però, s'exclou la sonoritat del **la** a la cadència. Aquesta fórmula final, que en la nostra oïda acostuma a produir-nos un efecte sensitiu de falta de conclusió i final, sembla no ser compartit pels cantors i cantores que en fan ús.



Gràfic 24. Àmbit melòdic del segment D (veu de baix).

En observar l'àmbit melòdic del PTF en tota la seua extensió ens adonem com en la majoria de les mostres aquest es manté dins d'un rang més aviat estret. Fixant-nos en la veu de baix, la veu principal, en onze variants (26,19%) la melodia es manté dins d'un rang de sexta menor (**mi'-do'**; **sol#-mi'**), nou mostres (21,43%) presenten un àmbit de quarta disminuïda (**sol#-do'**), i altres huit (19,05%) de quinta disminuïda (**sol#-re'**). En altres sis casos (14,29%) la tonada es construeix en un interval de quinta justa (**sol-re'**), cinc variants (11,9%) ho fan en una quarta justa (**sol-do'**), i també en tres mostres (7,14%) l'àmbit s'emmarca en una sèptima menor (**mi-re'**).

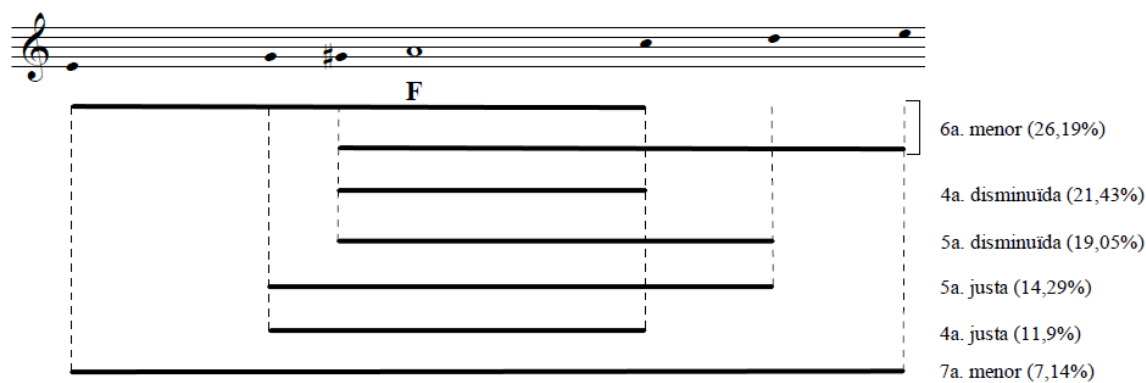


Figura 11. Àmbit melòdic de la veu de baix.

La veu de dalt, amb solament tretze mostres, ens aporta uns resultats que van en coherència amb allò observat en la veu de baix. Així, en set variants l'àmbit melòdic s'emmarca dins d'un interval de quarta justa (**si-mi'**), en tres tonades (23,08%) ho fa en una quinta disminuïda (**si-fa'**), dues tonades (15,38%) es construeixen dins d'un rang de quarta disminuïda (**sol#-do'**), i solament en una mostra (7,69%) se'ns presenta un àmbit de sexta menor (**si-sol'**).

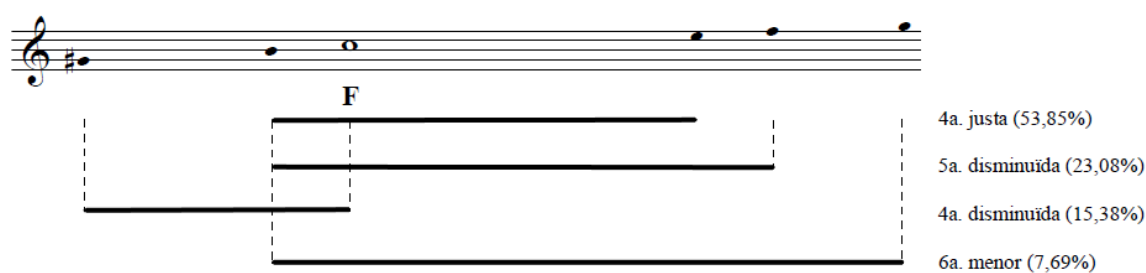


Figura 12. Àmbit melòdic de la veu de dalt.

Podem apreciar en ambdues figures que la melodia es desenvolupa, sobretot, en la franja aguda de la nota final, amb inflexions als processos cadencials a la nota inferior a aquesta. Algunes mostres, en canvi, mostren un desplaçament més ampli de l'àmbit en la regió greu, atorgant-li un pes específic al **mi**. Ara bé, una característica de PTF és el relativament elevat nombre de moviments melòdics disjunts que realitza, una característica gens habitual de les melodies de goigs, en general de moviment altament conjunt.

L'estructura de les cadències del PTF no és fixa, ja que les possibilitats combinatòries dels segments melòdics són variades. En les mostres que empren el TE1, l'esquema de cadències a la cobla presenta, habitualment, l'estructura **do-la-do-la-do-sol#-do-la**, no mostrant-se gaires diferències entre la primera i la segona possibilitat. En aquest cas, la funció estructural i interpretativa del segment B, amb la cadència amb funció d'interpel·lació en el **sol#**, es fa

patent, limitant-se el seu ús al vers anterior a la retronxa. Les variants que es canten d'acord amb el TE2 segueixen a la cobla, generalment, l'estructura **do-sol#-do-la-do-sol#-do-la**. Novament, són ben poques les modificacions de l'esquema que poden succeir entre les dues possibilitats del tipus d'estructura. En canvi, la cadència del segment B perd en gran manera la seua funció interpel·lativa en cantar-se tant al segon vers de la cobla com al sisé. Finalment, les tonades que es canten segons el TE3 ens mostren a la cobla l'esquema **do-la-do-la-do-la-do-la**, que ens crea la sensació auditiva constant i circular de cadència oberta (**do**) - cadència tancada (**la**).

La situació del **la** al final de la veu de baix, la veu principal, així com el caràcter conclusiu que assoleix dins del discurs musical ens mostre que la melodia es construeix entorn d'aquesta sonoritat. De nou, l'absència de modulacions o l'ús clar dels graus de subdominant i dominant em duen a pensar que la lògica emprada en el bastiment melòdic del PTF segueix el mode de **la**. Un mode, aquest, que seria el transport al **to la** del mode de **re**, amb l'hexacord del **si** becaire, com ja veiem al PTB (Pérez-Jorge, 1959: 60, citat en Reig, 2011: 79), i on la sonoritat del **sol#** a les clàusules de la cadència es justifica per les regles de la *semitonia subintelecta* de la tradició polifònica vocal renaixentista. Ara bé, en el PTB l'entorn acordal dels fabordons renaixentistes es veia reforçat per la hipòtesi d'acords tríada en les cadències, mentre que en PTF no semblen ni de tros tan presents, limitant-se la disposició *multipart* al paral·lelisme vocal de terceres paral·leles diatòniques.

2.8.7. Patró de tonada G (PTG)

La localització geogràfica específica del PTG, centrada principalment en la comarca d'Utiel-Requena i l'àrea circumdant, explica, en bona part, les poques mostres de què disposem, amb vint-i-cinc variants que comprenen el 4,55% de les variants dels patrons, i el 2,63% de les tonades del corpus. D'aquestes vint-i-cinc variants, dotze (48%) estan dedicades a la Virgen del Remedio que es venera a Utiel, però empen un text distint al dels *Primeros Gozos a la virgen de los Remedios*, que feien servir una derivació del PTC.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a la Virgen del Remedio. Utiel. FFP-C.318.B(5)

$\text{♩} = 85-90$

Solament s'escolten tres variants (12%) que es canten a veus. Les vint-i-dues tonades restants (88%) s'entonen amb la veu de baix. La veu de dalt es canta sempre junt amb la de baix i, per tant, es construeix com una veu complementària a aquesta. Tot i les poques mostres polifòniques, en elles s'aprecia un seguiment de la mateixa lògica constructiva observada que als altres patrons, amb una homofonia estricta de terceres paral·leles diatòniques. Aquesta, però, s'aplica a partir de la quarta o quinta síl·laba del segment A, no solament la primera vegada a l'inici del cant, sinó també en les subsegüents intervencions del fragment.

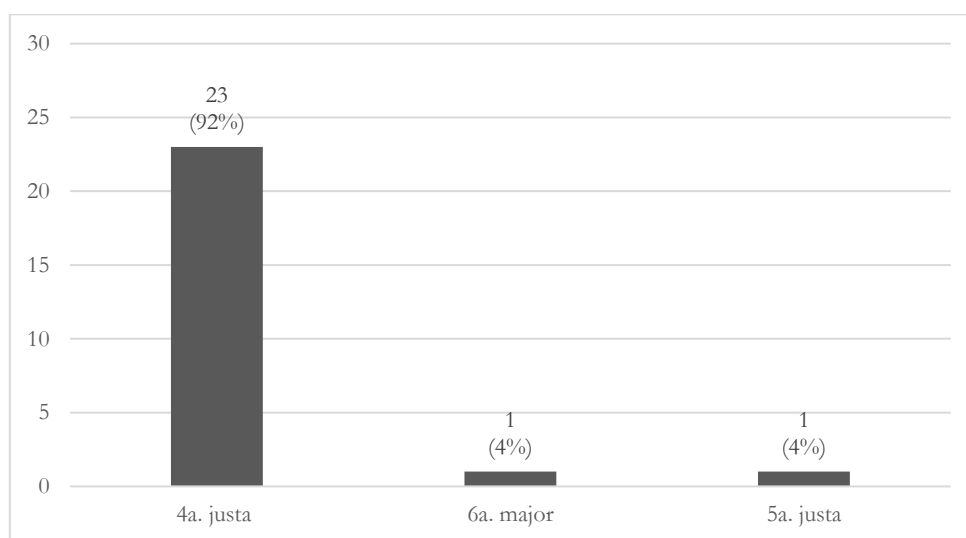
La relació entre el text i la melodia segueix les mateixes característiques que he anat descrivint als altres patrons de tonada. El caràcter clarament sil·làbic de la melodia permet escoltar amb claredat el text gogístic, la qual no es veu entelada pels subtils ornaments que es produeixen en punts molts concrets d'algunes variants. El procediment per a cantar l'última síl·laba als versos alterats per la catalexi manté la lògica fins ara observada. A les cadències on les dues últimes síl·labes es canten amb dos sons d'igual altura, l'últim so se suprimeix, prolongant-se lleugerament l'anterior. Així ocorre, generalment, als segments A i C. En canvi, en aquelles cadències on els dos darrers sons són distints, la setena síl·laba els inclou tots dos, com s'escolta als segments B i D.

El patró està format per quatre segments melòdics que es combinen segons el TE2, el que implica que el perfil de la tonada i l'estructura de les cadències es repetisquen de manera continuada.

La lògica rítmica que organitza el PTG segueix clarament la repetició d'uns motlles rítmics que encaixen amb el mecanisme dels compassos. Tanmateix, no és viable tractar d'establir un únic compàs per a totes les variants, ja que cadascuna d'elles presenta determinades configuracions d'aquestes unitats rítmiques, sobretot en el segment A, que s'ajusten a motlles distints. Així i tot, als segments B, C i D sembla haver-hi una clara ordenació dins d'un compàs binari de subdivisió simple, amb un inici d'anacrusi en els tres casos.

La melodia dibuixa en tota la seua extensió un contorn que podem identificar amb una línia ondulant, però en aquest cas de gran amplitud, amb inici i final en la nota **fa**; tanmateix, cadascun dels segments presenta perfils melòdics distints que han de ser analitzats al detall.

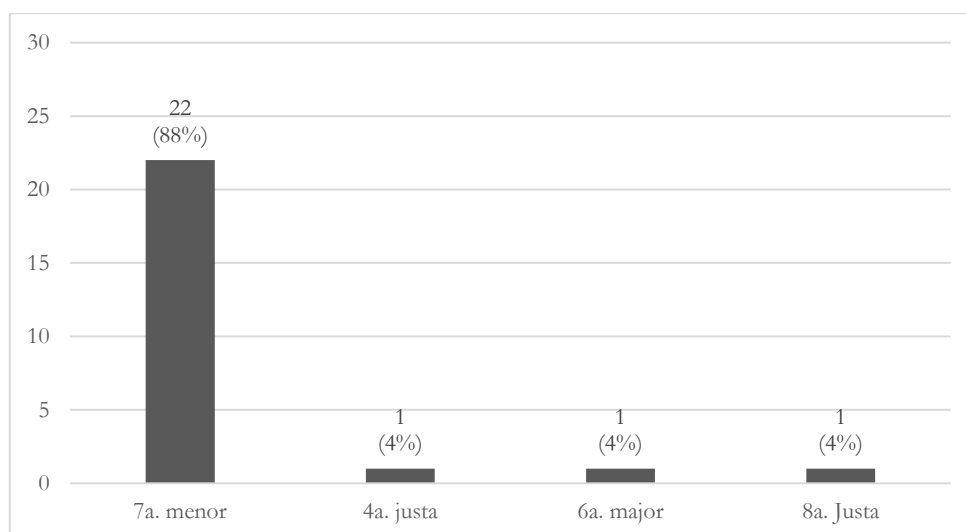
El segment A ens mostra un disseny melòdic en forma d'arc amb inici descendent i per graus conjunts des del **fa** fins al quart so, el **do**, i des del qual ascendeix, també per graus conjunts, cap a la nota de la cadència. La morfologia del segment és altament regular, i s'observen algunes modificacions mínimes de manera puntual. La cadència es realitza majoritàriament en el **fa**, i així ocorre en vint-i-tres variants (92%). El procés cadencial està format per una clàusula de segona menor ascendent (**mi-fa**), amb una repetició del so de la cadència en les dues últimes síl·labes del text. En les tonades que es canten a veus el so cadencial està format per dos sons superposats a una distància intervèl·lica de tercera major (**fa-la**). En una mostra (4%) la cadència s'efectua en el **do**, amb una clàusula de quarta justa descendent (**fa-do**), i també en una ocasió (4%) aquesta es produeix en la nota **la**, precedida per un moviment intervèl·lic de segona major ascendent (**sol-la**). Igualment, l'àmbit melòdic no presenta grans variacions, cenyint-se a un interval de quarta justa (**do-fa**) en vint-i-tres de les tonades (92%); en una mostra (4%) la melodia s'emmarca en un àmbit de sexta major (**do-la**), i en altra en una quinta justa (**do-sol**).



Gràfica 25. Àmbit melòdic del segment A (veu de baix).

El perfil melòdic del segment B dibuixa una línia ascendent amb una lleugera inflexió descendent al procés cadencial. El fragment inicial es caracteritza pel salt intervèl·lic de quarta justa entre el segon i el tercer so (**do-fa**) que, com veurem, reforça el caràcter tonal de la melodia. La nota de l'inici del segment, generalment el **do**, arranca des d'un so més greu que l'escoltat en la cadència anterior. Així ocorre en vint-i-tres variants (92%). En les dues mostres restants (8%) el cant comença amb el **fa**. El so cadencial del segment esdevé en el **la** en vint-i-dos mostres (88%). El procés cadencial més habitual es produeix mitjançant una

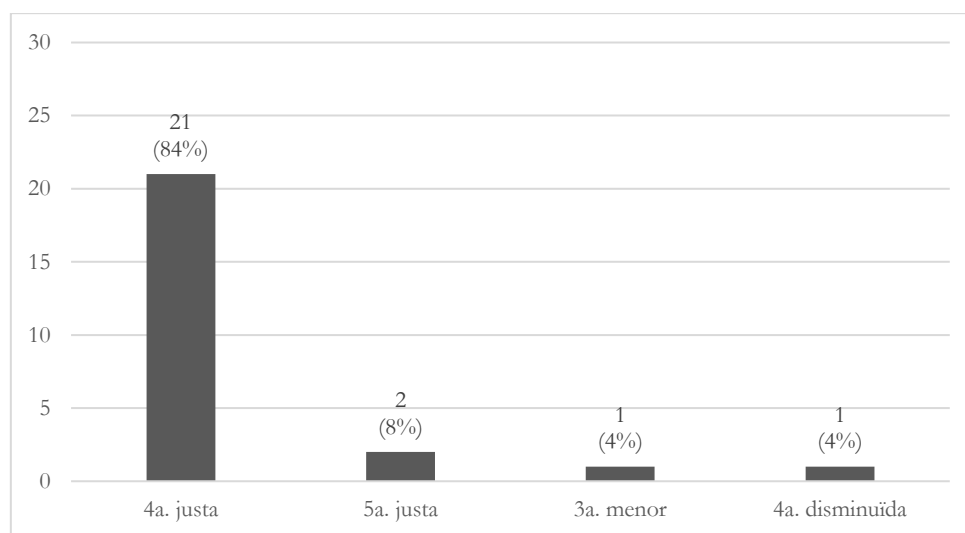
clàusula de segona menor descendent (**sib-la**), ambdós sons cantats amb les dues darreres síl·labes del vers, tot i que en algunes variants aquestes dues síl·labes s'entonen amb el **la**, oferint-nos dues possibilitats diferents de resolució als versos amb catalexi. Dues variants (8%) ens mostren una cadència en el **fa**, amb una clàusula de segona major descendent (**sol-fa**), i en una tonada (4%) la nota final és el **do**, novament precedida per un moviment de segona major descendent (**re-do**). L'àmbit melòdic del segment guarda una gran regularitat, mantenint-se en un interval de sèptima menor (**do-sib**) en vint-i-dos variants (88%), i s'amplia a una octava justa (**do-do'**) en una mostra (4%). Les dues tonades el segment B que comencen amb el **fa** mantenen un àmbit melòdic més estret; una d'elles (4%) s'emmarca dins d'un rang intervàl·lic de quarta justa (**fa-sib**) i l'altra (4%) es construeix en un àmbit de sexta major (**fa-re'**).



Gràfica 26. Àmbit melòdic del segment B (veu de baix).

El segment C s'emmarca en un àmbit melòdic més reduït, i dibuixa un perfil en forma d'arc amb una amplitud estreta. El seu disseny ens recorda al del segment A, amb un gir melòdic descendent fins a la quarta síl·laba, després de la qual ascendeix per a finalitzar en la cadència. La nota de l'inici reprén la sonoritat de la cadència anterior, sent en vint-i-tres variants (92%) el **la**. Solament en dues mostres (8%) el segment comença en el **sib**. El procés cadencial, novament, manté una gran regularitat. En vint-i-tres mostres (92%) la cadència es realitza en el **sib**, so amb què es canten les dues darreres síl·labes del text, i que va precedida d'una clàusula de segona menor ascendent (**la-sib**). La sonoritat, en aquest cas, deixa el discurs musical manifestament obert a l'espera d'una conclusió, un tret que no s'apreciava amb tanta claredat en les cadències dels segments anteriors. En una altra mostra (4%) la cadència

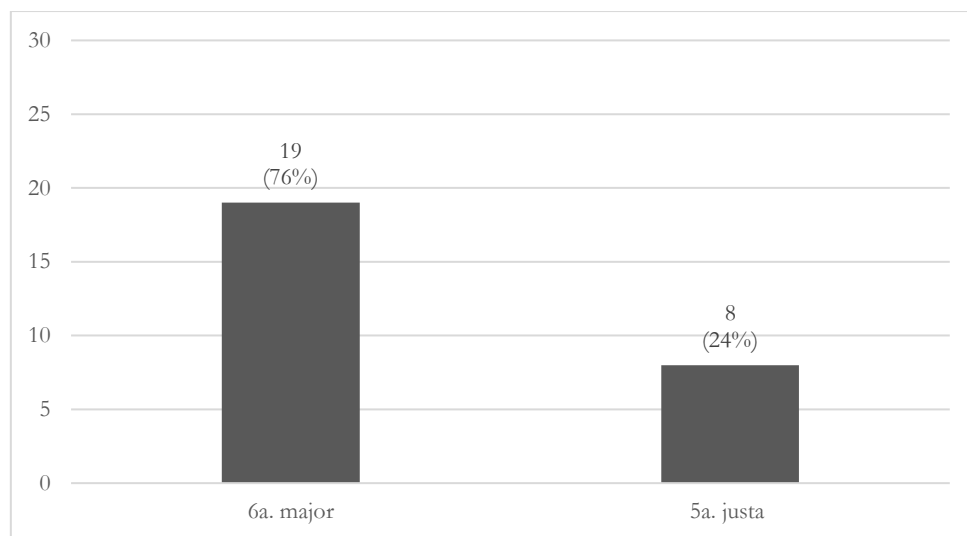
s'efectua en el **la**, la qual es canta en les dues darreres síl·labes del vers, i després d'una clàusula de segona major ascendent (**sol-la**); i també en una sola ocasió (4%) la nota final del segment és el **re'**, precedida d'un interval de segona major ascendent (**do'-re'**). L'àmbit melòdic del segment se situa, generalment, dins d'un interval de quarta justa (**fa-sib**; **la-re'**). Així s'escolta en vint-i-una tonades (84%). En altres dues (8%), aquest assolix una distància intervàlica de quinta justa (**fa-do'**); una mostra (4%) emprà un rang de tercera menor (**sol-sib**), i altra (4%) es construeix dins d'un interval de quarta disminuïda (**fa#-sib**).



Gràfica 27. Àmbit melòdic del segment C (veu de baix).

Al segment D la melodia dibuixa un contorn en forma d'arc, amb un ascens inicial en les tres primeres síl·labes seguida d'un descens progressiu fins a la cadència. És, precisament, en la tercera síl·laba del segment on s'entona la nota més aguda de la tonada –generalment el **re'**, tot i que també el **do'**–, la qual els cantors perllonguen en el temps, mantenint certa intensitat expressiva. L'inici del segment segueix una lògica semblant a l'escoltada al segment anterior, amb la repetició del so de la cadència precedent. Així es dona en dèsset mostres (68%), les quals comencen amb el **sib**; altres sis (24%), en canvi, ho fan amb el **la**. En una variant (4%) l'entonació del segment s'inicia amb la nota **do'**, i també en una única ocasió (4%) escoltem l'inici en el **re'**. La cadència final manifesta amb rotunditat la sonoritat del **fa**, nota amb què acaben vint-i-quatre tonades (96%), i solament una mostra (4%) finalitza en el **la**; tot i això, el **la** s'entona junt amb el **fa** en les tonades que es canten a veus i, per tant, en aquest cas també es manté la sonoritat entorn del **fa**. El procés cadencial esdevé amb una clàusula de segona major descendent (**sol-fa**), i amb aquesta es canten, en quasi la totalitat de les mostres, les dues darreres síl·labes del vers. Al segment D la melodia es construeix dins d'un interval

de sexta major (**fa-re'**) en dènou variants (76%); les altres sis (24%) ho fan dins d'un àmbit de quinta justa (**fa-do'**; **la-mi'**).



Gràfica 28. Àmbit melòdic del segment D (veu de baix).

En analitzar el PTG en tota la seua extensió s'observa que aquest emprà l'àmbit melòdic més ampli dels set patrons de tonada. Divuit mostres (72%) fan servir un àmbit de novena major (**do-re'**), altres sis (24%) s'emmarquen dins d'un interval d'octava justa (**do-do'**), i en una variant (4%) la melodia es construeix en un àmbit de dècima major (**do-mi'**). En la figura següent s'aprecia clarament com la melodia es construeix dins l'octava del **do**, situant en el centre sonor el **fa**, la nota final de la tonada.

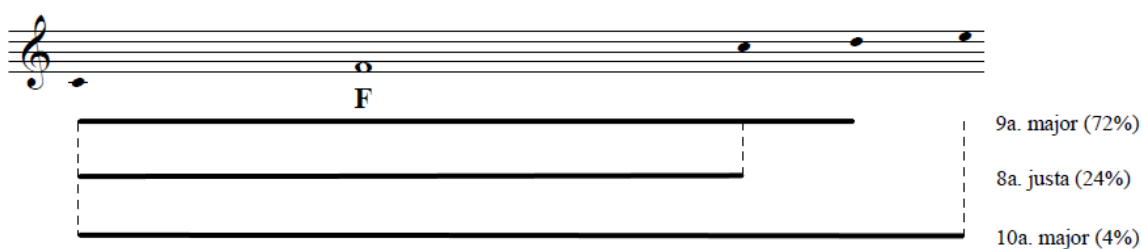


Figura 13. Àmbit melòdic de la veu de baix.

L'estructura general de les cadències segueix l'esquema **fa-la-sib-fa**, que es repeteix de manera continuada d'acord amb el TE2. La sonoritat de les cadències als segments A i B se situa en l'espectre sonor de la cadència final de la tonada, el **fa**, no generant per elles mateixes la sensació de certa suspensió o tensió que caldria esperar; tanmateix, aquest efecte s'aconsegueix mitjançant el disseny melòdic d'ambdós segments, els quals construeixen un discurs musical ascendent que no canviarà de direcció, pràcticament, fins a les últimes

síl·labes del segment D. La cadència de l'últim segment, en el **fa**, aconsegueix transmetre'ns la sensació buscada de repòs discursiu, reforçada en bona part pel disseny descendent de la melodia.

Tot indica, doncs, que el bastiment melòdic del PTG segueix un moviment melòdic dins de la lògica de la tonalitat, construint-se d'acord amb l'esquema d'un mode major. Els indicadors que em duen a aquesta conclusió són diversos. L'àmbit melòdic es construeix dins el registre d'octava de la dominant, amb la tònica en el centre sonor. Determinats girs melòdics, com el descens i ascens al segment A que es produeix entre el **fa** i el **do**, o l'inici del segment B, amb el salt **do-fa**, reforcen la relació entre dominant i tònica d'ambdues sonoritats i contribueixen a afermar la percepció tonal. Fins i tot, la cadència del segment C en el **sib** ens fa pensar en una subdominant, que troba la dominant al **do** de la tercera síl·laba del segment D que escoltem en algunes variants, per a finalitzar en la sonoritat de la tònica. Hem de situar, per tant, la possible creació del PTG en un espai temporal més recent que no pas altres patrons de tonada.

Diversos elements ens empenyen, doncs, a situar la possible creació del PTG en un espai temporal més recent que no pas els primers patrons de tonada que hem analitzat:

- la disposició coincident amb la tonalitat major
- certs moviments per salt disjunt, com els de 4a
- la gran amplitud d'àmbit entre 8a i 10a major
- el paral·lelisme de terceres diatòniques estrictes sense rastre d'obertures acordals en els moments cadencials
- l'ús exclusiu de TE2
- la seva poca difusió geogràfica.

2.8.8. Recapitulació

En una primera fase de l'estudi de les tonades amb què es canten els goigs al País Valencià vaig haver d'establir una sèrie de paràmetres amb l'objectiu de detectar la més que possible existència –ja que molts indicis així ho assenyalaven– d'antigues tonades de transmissió oral, les característiques constructives de les quals ens mostrarien aspectes singulars i propis de la

dimensió històrica del gènere en qüestió. El criteri decisiu, sense cap dubte, va ser el nombre elevat de vegades que escoltàvem en els documents enregistrats una sèrie de melodies amb característiques prou semblants, i la seua interpretació en tot el país o, almenys, en àrees geogràfiques prou amples. Després, vaig aplicar a aquestes tonades els criteris que Ayats ja havia descrit de les tonades orals a Catalunya, amb la qual cosa verifiquí que el possible corpus d'estudi seguia a grans trets els mateixos paràmetres. D'aquesta manera es van establir les cinc-cents quaranta-nou mostres melòdiques que representen el 57,8% de les mostres enregistrades que havia aplegat –tot seguit parlaré de la resta, moltes de les quals són melodies amb autoria de compositor reconeguda o molt probable. A través d'una comparativa paradigmàtica –i gràcies a una notació sinòptica que trobareu a l'annex III– es va poder determinar l'existència de set patrons de tonada que s'ajustaven de manera clara als criteris prèviament enunciats. Els set patrons, amb les seues diverses variants, són els que acabe d'analitzar al llarg d'aquest llarg apartat. Una vegada tractats cadascun dels patrons es fa necessària la comparació i encreuament de les dades obtingudes per a detectar similituds entre les lògiques estructurals d'uns i altres amb la finalitat de cercar possibles relacions entre ells. A més, a l'apartat següent (2.9) parlaré d'un petit grup de mostres que aporten un grapat d'altres melodies amb molt poca presència territorial però, probablement, amb un bon interès com a melodies possiblement orals.

Un fet comú en tots els patrons és l'estricta síl·labisme: excepte raríssimes excepcions, sempre hi ha la correspondència entre una altura i una síl·laba o, com a màxim, amb el moviment entre dues altures –escrites com dues notes– en una síl·laba. Això es trasllada molt coherentment en el tractament que rep el text als versos amb catalexi. Se segueixen dos procediments, els quals es formulen d'acord amb els sons que participen del procés cadencial, i que podem apreciar en l'exemple següent. Al final del segment A, la lligadura dibuixada amb una línia discontinua ens indica que als versos de hui síl·labes cada so es canta amb una síl·laba; en canvi, als versos formats de set síl·labes, ambdues notes s'entonaran amb la mateixa síl·laba. Podem apreciar-ho al final del segment D. El segment B ens mostra l'altre tipus de procediment. Quan els dos sons de l'últim grup rítmic elemental es canten amb la mateixa altura, cadascun s'entona amb una síl·laba distinta, com se'ns mostra amb el disseny entre claudàtors. En canvi, als versos amb catalexi el darrer so se suprimeix, prolongant-se el seté.

Entrada = ABCD Cobla = ADADABCD Gozos de ánimas. Alfara de la Baronia. FSS-C.113.B(4)

♩ = 110-120

Por las po-bre - ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar, que Dios las sa-que de pe-na y las lle-ve des-can-sar

Una altra característica compartida és la construcció de la tonada gairebé sempre per graus conjunts –o salts de tercera amb moviment conjunt retrògrad–, i amb inici i final en el mateix so, ja siga amb perfils melòdics en forma d’arc o amb un contorn que ens recorda una línia ondulant d’amplitud variable. Així se’ns presenta en la majoria de variants de tots els patrons, a excepció de les variants del PTD3 en què els cantors s’arranquen sempre amb un so més agut que l’emprat en la cadència final.

El tractament de les clàusules als processos cadencials, així com l’enllaç dels segments melòdics, ja mostra una variació lleugerament major entre els patrons. Si ens centrem principalment en la clàusula final de les tonades, el moviment habitual de la veu es realitza de manera descendent, amb el so més greu situat en l’última síl·laba. Així ocorre en la veu principal de la majoria de les variants dels patrons PTA (**mi-re**), PTC (**la-sol**), PTD (**re-do**), PTE (**re-do**) i PTG (**sol-fa**). En PTB i PTF, en canvi, la clàusula final realitza un gir ascendent (**sol#-la**), tot i situar-se dins d’un context sonor amb un disseny melòdic general descendent.

Quan comparem la relació dels sons que actuen d’enllaç entre dos segments melòdics consecutius, és a dir, la nota de cadència d’un segment i la de l’inici del segment posterior, s’adverteix de la utilització de tres procediments diferents. Als patrons PTA i PTE, generalment, el so amb què s’entona l’inici d’un segment coincideix amb el de la cadència del segment anterior. En PTB, PTD i PTF la primera síl·laba del segment melòdic es canta amb una nota d’altura distinta de la cadència precedent, però situada a una distància intervàlica de grau conjunt. Ara bé, en PTC i PTG es produeix en algun moment de la tonada, i de manera recurrent, un distanciament tonal significatiu entre les notes d’enllaç de dos segments melòdics, separades per un interval disjunt. Un salt melòdic la percepció auditiva del qual es veu suavitzat per la breu pausa que els cantors realitzen per a respirar entre ambdós segments.

Com es veu, comencen a percebre’s subtils diferències entre els procediments constructius emprats en uns patrons i en altres, però també l’ús d’estratègies compartides entre diversos d’ells. Açò ens permetrà agrupar-los segons si presenten graus de semblança majors. Les divergències i similituds entre els patrons de tonada augmenten a mesura que es comparen

la resta de paràmetres. Una manera clara de visualitzar les dades extretes de l'anàlisi dels diversos paràmetres que intervenen en la construcció de les tonades és creuar els resultats obtinguts en cada cas i comparar-los amb el que s'observa en les distintes tonades mitjançant una taula comparativa com la que es mostra a continuació (Taula 2). Els paràmetres representats són el tipus de bastiment modal de la tonada, l'àmbit melòdic que segueixen la major part de les variants d'un patró, el tipus d'estructura que regula la lògica de combinació de segments melòdics i la lògica rítmica emprada amb més freqüència en cada patró.

	Bastiment			Àmbit melòdic			Tipus d'estructura			Lògica rítmica	
	Modal	Disposició de mode major	Tonal	4a.-5a.	5a.-7a.	7a.-10a.	TE1	TE2	TE3	<i>Giusto</i> sil·làbic	Motlles rítmics amb compàs
PTA	✓					✓		✓		✓	
PTB	✓			✓			✓			✓	
PTC		✓			✓				✓	✓	
PTD1											✓
PTD2	✓			✓			✓			✓	
PTD3											✓
PTE		✓		✓					✓		✓
PTF	✓			✓			✓			✓	
PTG			✓			✓		✓			✓

Taula 2. Comparació dels paràmetres melòdics implicats en la construcció dels patrons de tonada.

D'acord amb el que ens mostra la taula, l'encreuament dels resultats obtinguts en l'anàlisi dels paràmetres musicals em permet agrupar les tonades en tres grups. El grup 1 el formen els patrons PTB, PTD i PTF, el grup 2 està integrat per PTA, PTC i PTE, i al grup 3 hi ha el PTG. Els patrons de cadascun dels grups mantenen una estreta semblança en seguir lògiques estructurals i de construcció de les tonades que els són comunes i, a la vegada, les diferencien dels patrons dels altres grups.

Els patrons del grup 1 ens mostren un discurs musical el qual està construït amb un bastiment perceptiblement modal, segueixen el mecanisme rítmic del *giusto* sil·làbic –excepte en les variants de PTD1 i PTD3– i el seu àmbit melòdic és summament reduït, emmarcant-se en la majoria dels casos dins d'un interval de quarta o quinta. Els segments melòdics que el formen es combinen segons la lògica de l'alternança, o TE1, on el segment B adquireix una funció clarament interpel·lativa en actuar a la manera d'avís sonor i invitació perquè tots els fidels s'unisquen al cant i entonar junts els versos de la retronxa. També, la seua difusió està documentada a molts dels territoris de parla catalana i, en el cas del PTD, a tota l'illa de

Sardenya, sempre vinculats a la pràctica específica del cant dels goigs. Les distintes variants que integren cadascun dels patrons presenten un grau de variabilitat major que no pas els patrons dels altres grups. En la construcció a veus dels tres patrons es fa servir el mecanisme de les terceres paral·leles diatòniques d'una manera bastant estricta, i no és gaire habitual l'ús de sonoritats distintes d'aquestes. Solament en el PTB –no així en PTD i PTF– he localitzat alguna mostra que permet plantejar la hipòtesi d'una disposició acordal a tres veus en alguna de les cadències intermèdies; així i tot, en l'actual situació de cant de goigs no es percep aquest procediment.

El PTB, PTD i PTF mostren la relació més clara entre la lògica estructural amb què s'organitza la melodia, l'estructura estròfica característica dels goigs i el tipus d'interlocució cantada, totes tres basades en el principi de l'alternança, ja siga de segments melòdics, versos, rimes i intervencions cantades. La conjunció de les distintes estratègies en els tres patrons em duen a plantejar la hipòtesi que es tracte de les tonades orals més antigues de les quals tenim constància emprades per al cant dels goigs, almenys al País Valencià. Singularitzen un llenguatge molt específic i les podem considerar tres melodies que podrien haver-se creat ja amb aquest gènere. En conjunt, els patrons PTB, PTD i PTF representen el 32,42% de les mostres enregistrades dels set patrons.

En el grup 2 els patrons de tonada no mostren una similitud tan compacta com els del grup 1; tanmateix, ens presenten trets constructius que permeten atorgar-los una certa antiguitat, com és l'ús de la modalitat en PTA o d'una estructura en disposició de mode major en PTC i PTE, o l'estructuració rítmica mitjançant la lògica del *giusto* sil·làbic, com es dona en PTA i PTC. No es percep, en canvi, una relació entre els distintes elements constitutius dels goigs d'acord amb el principi d'alternança, com veiem als patrons del grup 1. Pel que fa al cant a veus, els patrons d'aquest grup construeixen la veu complementària mitjançant l'homofonia de terceres paral·leles diatòniques, però empren amb més freqüència moviments oblics i contraris que ens permeten escoltar sonoritats distintes de la tercera. A més, fan servir de manera molt clara –sobretot PTC i PTE, però també detectem indicis en PTA– disposicions acordals a tres veus en les cadències intermèdies, les quals contrasten amb els sons compactes –tercera o uníson– de les cadències finals.

Per aquests motius, les tonades del grup 2 plantegen, des del meu criteri, dues possibilitats respecte del cant dels goigs:

1. Podrien ser melodies de certa antiguitat usades inicialment en cants distints dels goigs i, per motius diversos, s'adaptaren amb posterioritat al repertori gogístic. Seria el cas del PTC, del qual hi ha documentada la seua utilització en alguns cants processionals de Setmana Santa a Catalunya.
2. Podrien ser melodies també de certa antiguitat que foren creades expressament per al cant dels goigs, però que obvien la cohesió dels elements constitutius a partir del principi d'alternança, una característica que sembla molt pròpia de l'estructura discursiva del gènere.

En conjunt, el grup de patrons PTA, PTC i PTE representen el 63,08% de les mostres enregistrades dels set patrons.

El patró del grup 3, el PTG, en canvi, sembla situar-se en un passat més recent. La melodia està construïda en el sistema tonal i els motlles rítmics encaixen en el mecanisme dels compassos; desplega un àmbit melòdic ampli si el comparem amb la resta de patrons i no sembla mostrar relació amb el principi d'alternança que es dona en l'àmbit textual i interpretatiu. A més, formula molts més moviments melòdics per salt disjunt, desenvolupa les veus en un paral·lelisme estricte de terceres paral·leles però sense la possibilitat d'acords tríades, i mostra una difusió territorial molt més petita que els patrons precedents. Es tracta de característiques moltes de les quals es repeteixen a les tonades d'aparença tradicional que no han estat considerades patrons. En definitiva, té molta menys rellevància que els grups anteriors i representa només el 4,55% de les mostres enregistrades dels set patrons.

Cal tenir present que en parlar de la suposada antigor d'una determinada tonada estem transitant dins l'àmbit de la conjectura i les especulacions. L'absència de documentació tomba per terra qualsevol hipòtesi per a tractar de determinar el període històric concret en què va sorgir una melodia que ens ha arribat a través de l'oralitat; una qüestió que, a més, s'escapa als interessos generals de l'etnomusicologia, que és entendre la situació expressiva i social actual. Qualsevol intent al respecte s'endinsaria, inevitablement, en el terreny de la ciència-ficció. El repertori tradicional segueix una dinàmica de constant variació a conseqüència de la seua gran permeabilitat. De no ser així, està condemnat a l'oblit. Les distintes comunitats que en fan ús l'hereten —o el creen de nou—, el manipulen, el modifiquen i l'adapten a les seues necessitats canviants. Es veu, per tant, sotmés a un procés de (re)creació continu i

permanent que, si bé no sempre és percebut com a tal pels mateixos actants –els quals, de vegades, s’aferren a la suposada invariabilitat del que ells entenen com “la tradició”–, és el que li atorga en bona part la seua permanència al llarg del temps. En aquest sentit, són summament encertades les paraules de Vicent Torrent, qui ens diu:

Si intentàvem, per exemple, concretar la data de naixement d’una cançó tradicional no solament topàriem amb la manca de documentació sinó que ens enfrontaríem amb el naixement d’una criatura que té poc a veure amb la cançó que ara coneixem. En la tradició oral, unes cançons han tingut la seua època i després han caigut en l’oblit. Unes altres han anat transformant-se quant al text i quant a la melodia segons els estils de les èpoques, segons la intervenció personal directa de persones més creatives i segons la intervenció social indirecta de la multiplicitat de persones que en l’espai i en el temps han usat aqueixa cançó (Torrent, 1990: 18).

Així, en comptes d’associar unes tonades amb un moment històric clarament acotat, s’opta per relacionar determinats procediments constructius que s’observen en un repertori concret, en aquest cas les tonades de goigs, amb el d’altres gèneres musicals anteriors que ens mostren característiques semblants, i que ens poden permetre cercar un tronc comú, una zona sonora compartida entre ambdós repertoris. Ja ho hem vist en parlar dels mecanismes del cant a veus i la seua més que probable relació amb els procediments de creació sonora del *faux-bourdon* renaixentista. També es detecten similituds amb el cant gregorià o les cançons trobadoresques, tot i que, en ambdós casos, es deuen més bé a procediments de construcció melòdica semblants, com l’ús d’una pràctica modal no necessàriament homòloga, el tractament conjunt de text i música i la conducció de la veu per graus conjunts, i no tant a un possible origen de les tonades gogístiques en aquest repertori, com han afirmat desencertadament alguns autors (Batlle, 1924: 6; Baldelló, 1932; Utrilla, 1993: 832-833).

2.9. Tonades d’aparença tradicional

Considere com a tonades d’aparença tradicional (TAT) les tonades que presenten procediments constructius i interpretatius molt semblants als dels patrons, però, a diferència d’aquests, el seu grau de dispersió arreu del país i el nombre de variants que ens mostra cadascuna d’elles és molt més reduït. La majoria de les tonades d’aquest apartat s’escolten únicament a un poble, constituint-se en la tonada genuïna d’aquest poble o comunitat.

Tanmateix, hi ha tonades les variants de les quals podem escoltar a dos, tres o alguns pobles més, com veurem a continuació. En tot cas, cadascuna d'aquestes tonades amb variants no és tractada com un patró en tenir una presència al corpus d'estudi menor al 2%, com ja he comentat en l'apartat 2.1.

En el corpus d'estudi he pogut identificar noranta tonades d'aparença tradicional, les quals representen, en conjunt, al voltant del 9,5% de les mostres treballades. D'aquestes noranta tonades, a continuació en presente i analitze quaranta-una, que permeten observar, també, la diversitat de melodies amb què s'entonen els goigs, tot i seguir lògiques constructives molt concretes –les altres quaranta-nou mostres presenten característiques compartides amb aquelles que exposaré seguidament i, per tant, les deixo fora del comentari. Cal assenyalar, però, les poques tonades en què la melodia es construeix segons la lògica de la modalitat. La gran majoria segueixen la disposició d'un mode major, o bé presenten un bastiment melòdic tonal, amb una clara jerarquització dels graus constitutius. Igualment, també són poquíssimes les tonades que fan servir la lògica rítmica del *giusto* sil·làbic, emprant-se majoritàriament dissenys rítmics que encaixen molt còmodament amb els motlles dels compassos acadèmics. Llevat, com veurem, d'unes quantes mostres, la lògica del *giusto* queda restringida a cinc patrons de tonada –PTA, PTB, PTC, PTD2 i PTF–, pot ser això un indicatiu d'una major antigor?

Existeix una tonada que ha estat identificada en dotze municipis distints,¹⁹³ amb un grau de dispersió arreu del país bastant sorprenent que ens permet localitzar-la en punts molt distants els uns dels altres; tot i això, i d'acord amb les fonts consultades, no ha estat possible trobar-la a la província d'Alacant. En canvi, més enllà de l'àmbit territorial del País Valencià, s'empra, o s'emprava, a Vallfogona del Ripollès per a entonar els *Goigs a santa Filomena* (Juan i Mascarella, 1998: 134-135). Maria Teresa Oller considera aquesta melodia com un dels patrons de tonada dels goigs valencians, i la denomina «Melodía Tipo G» (2009: 7); per la meua banda, no ha estat tractada com un patró simplement perquè no assoleix el 2% de presència dins del corpus que ens hem fixat com a llindar representatiu mínim –representa al voltant de l'1,26%.

¹⁹³ Es tracta dels *Goços de san José* de Xóvar, FSS-C.099.B(3); el *Goços de san José* de Xella, FSS-C.092.B(6); els *Goços a la Virgen del Carmen* d'Artesa, FSS-C.150.B(2); els *Goços de santa Teresa* d'Eslida, FSS-C.142.B(3); els *Goços a la Inmaculada Concepción* de Iàtova, FSS-C.035.B(4); els *Goigs a sant Josep* de Fortaleny, FSS-C.062.A(3); els *Goços a san Francisco* de Massamagrell, FSS-C.052.A(2); els *Goços a san José* de Pavies, FM-V.13.B(1); els *Goços de san José* d'Estubeny, FSS-C.065.B(1); els *Goços a la Inmaculada Concepción* de les Coves de Vinromà, FSS-C.132.A(2); els *Goços de la Inmaculada Concepción* de Catí, FFP-C.106.A(3); els *Goços a la Inmaculada Concepción* d'Alboraig, FSS-C.029.A(1).

Crida l'atenció la vinculació de la tonada amb les devocions de la Immaculada Concepció –quatre mostres (33,33%) estan dirigides a aquesta advocació– i de sant Josep –a qui es canten cinc tonades (41,67%). El poc nombre de variants de la tonada si la comparem amb els patrons, però amb una dispersió important entre comarques, pot fer imaginar que es difongués en unes dècades molt precises i lligada a unes devocions concretes, com són sant Josep i la Immaculada –dogma papal de 1854–, detalls que ens orientaria vers la meitat del segle XIX i vinculada probablement a uns determinats ordes religiosos. Aspecte, aquest, que caldrà estudiar específicament en treballs futurs.

Mostre a continuació la notació sinòptica de les distintes variants de la tonada, la qual ens ajudarà a visualitzar les dades aportades en l'anàlisi que segueix.

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

Entrada: ABCD Cobla: ABC'DABCD

C'

FSS-C.099.B(3)

FSS-C.092.B(6)

FSS-C.150.B(2)

FSS-C.142.B(3)

FSS-C.035.B(4)

FSS-C.062.A(3)

FSS-C.052.A(2)

FM-V.13.B(1)

FSS-C.065.B(1)

FSS-C.132.A(2)

Entrada: ABCD Cobia: ABC'D'ABCD
FFP-C.106.A(3)

Entrada: --- Cobia: ABCDABC'D'
FSS-C.029.A(1)

Del total de variants d'aquesta tonada, sis es canten a veus, mentre que a les sis restants solament intervé la veu de dalt. Així, la veu de dalt s'escolta en dotze mostres, sola o junt amb la veu de baix; aquesta última únicament s'entona en sis mostres, i sempre de manera simultània amb la veu de dalt. Per tant, sembla raonable pensar que la veu de dalt es conceptualitza com la veu principal, mentre que la veu de baix es construeix com una veu complementària a aquesta. Això no obstant, i com veurem en parlar de les cadències i el bastiment melòdic, la sonoritat general de la tonada no gira entorn de la nota final de la veu de dalt, el **mi**, sinó que més aviat sembla orbitar al voltant del **do**.

La relació entre el text i la música és clarament sil·làbica, si bé escoltem en algunes mostres síl·labes que s'entonen sobre dos sons; això, però, no altera el seu caràcter sil·làbic. Donat que les dues notes del final de cada segment són sons distints, als versos que es produeix la catalexi escoltem com aquests dos sons es canten amb l'última síl·laba. Al segment C el text s'adapta a la música d'igual manera en la falsa cadència que es realitza després del huité so del segment com en la cadència final d'aquest, tant als versos formats per huit síl·labes com en aquells amb catalexi.

La lògica rítmica de la tonada sembla seguir el mecanisme dels compassos, tot i no mostrar una estructura enterament clara. María Teresa Oller, en un intent d'emmarcar-la dins el motlle dels compassos, la nota en un compàs ternari de subdivisió simple, encara que es veu obligada a canviar de manera recurrent al compàs de quatre temps per tractar d'ajustar-la (Oller, 2009: 7). La solució d'Oller pot servir per a una variant, però és inviable si tractem d'aplicar-la a la resta de mostres, ja que cadascuna ens presenta particularitats rítmiques que, encara que mínimes, desestabilitzen qualsevol proposta d'un motlle de compassos que pogués servir per a la majoria d'elles. Per aquest motiu, lluny d'oferir qualsevol proposta de combinació de compassos que pogués adaptar-se, —malgrat que podria ser eficaç, de manera forçada, a una o més variants, però inviable per a tantes altres—, he optat per notar els sons de les tonades

agrupats per parelles sil·làbiques, el que facilita, al meu entendre, la visualització i comprensió de la lògica rítmica.

Fins i tot, podem buscar d'identificar estructures de *giusto* sil·làbic. Si interpretem la lògica rítmica des d'aquest mecanisme, observarem que els segments A i B fan servir l'esquema g.s. 1114; un esquema que també està present al segment C on, a més, es repeteixen els dos últims grups rítmics elementals donada la inusual prolongació de la melodia –un tret que analitzaré a continuació–, i que ens proporciona, generalment, l'esquema g.s. 1114/14. El segment D, en canvi, segueix un disseny de *giusto* distint dels anteriors: g.s. 1414. Cal assenyalar, però, que ens trobaríem davant una lògica *giusto* sil·làbic en transformació, que llisca amb els límits del mecanisme, si bé no els ha sobrepassat en alguns casos, i s'adequa, en algunes tonades de manera més evident que en altres, als motlles rítmics dels compassos acadèmics.

Com deia, la tonada està formada per quatre segments melòdics que es combinen en tots els casos segons el TE2. La melodia dibuixa un contorn semblant a una línia ondulant, amb principi i final en la mateixa nota, el **mi** en la veu de dalt i el **do** en la veu de baix; tanmateix, presenta distintes inflexions melòdiques en el transcurs del discurs musical que fan necessària una anàlisi del perfil melòdic en cadascun dels quatre segments.

El contorn melòdic del segment A ens mostra un disseny ascendent des de la nota d'inici fins a la cadència, amb una inflexió descendent en la segona síl·laba del vers. Quan es realitza el cant a veus, ambdues parts es construeixen amb un paral·lelisme de tercera diatònica estricta, el que ens impedeix escoltar qualsevol altra sonoritat vertical. Solament en una ocasió hi ha un moviment contrari, i és degut al fet que el cant a veus s'inicia a partir de la quarta síl·laba del segment. Per aquest motiu, les variacions que s'observen al segment A són reduïdes. Així, la veu de dalt s'inicia en totes les mostres en la nota **mi**, i la cadència es realitza en el **la**, amb una clàusula cadencial que emfatitza aquesta sonoritat amb el gir melòdic **la-sol-la**, amb algun possible ornament entre els dos primers sons. En cinc mostres (83,33%) la veu de baix comença en **do**, i en una (16,67%) en **mi** junt amb la veu de dalt, per a després realitzar el cant a veus. A la cadència s'aprecia la mateixa regularitat que en la veu de dalt, amb un repòs en **fa** en tots els casos, un so que es veu reforçat en el procés cadencial pel gir melòdic **fa-mi-fa**, i que segueix la lògica constructiva observada en la veu de dalt. Per tant, en el cant a veus, la sonoritat de la cadència es forma sobre un interval de tercera major (**fa-la**).

Igualment, l'àmbit melòdic del segment A mostra una gran regularitat. En la veu de dalt la melodia abasta un àmbit de quinta justa (**re-la**) en deu mostres (83,33%), i de sexta major (**re-si**) en altres dues (16,67%), tot i que en aquest cas el **si** actua com un brevíssim floreig del **la**. La veu de baix es manté en un rang intervàlic de quinta disminuïda (**si,-fa**) en cinc mostres (83,33%), reduint-se a una tercera menor (**re-fa**) en una única mostra (16,67%), aquella que comença en la nota **mi**.

Al segment B, el contorn melòdic dibuixa un perfil en forma d'arc que arriba al so més agut del fragment en la tercera síl·laba, a partir de la qual descendeix de manera progressiva i per graus conjunts fins a la cadència. Novament, ambdues veus es construeix amb un paral·lelisme força rigorós. La veu de dalt comença en totes les variants en el **la**, i realitza la cadència en la nota **sol**, amb una clàusula cadencial de segona major descendent (**la-sol**). Aquesta regularitat fa que la veu es construïska en un àmbit melòdic de quinta justa (**sol-re**). En la veu de baix s'observa un disseny idèntic, que es manté igual en totes les mostres. Comença sempre en la nota **fa**, amb una cadència en el **mi** després d'una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**). Igualment, l'àmbit melòdic s'emmarca en un interval de quinta justa (**mi-si**). En aquelles tonades que es canten a veus, la construcció de la cadència es produeix sobre la sonoritat vertical de la tercera menor **mi-sol**.

El segment C ens presenta un disseny força distint del que hem observat fins ara, ja no solament en aquesta tonada, també als patrons. Dibuixa un contorn melòdic descendent que ens recorda a les melodies en terrasses, amb una inflexió entre la quarta i la quinta síl·laba produïda per un salt ascendent de quarta justa. La melodia fa un lleuger repòs, quasi cadencial, en l'octava síl·laba, però immediatament enllaça amb una fórmula de quatre sons –de vegades tres–, on es repeteixen les quatre darreres síl·labes del vers, les quals acabaven de ser cantades. Observem-ho al següent exemple:

Entrada = ABCD Cobia = ABCDABCD Gozos a san José. Xòvar. FSS-C.099.B(3)

The image shows a musical score for a piece titled 'Gozos a san José. Xòvar. FSS-C.099.B(3)'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four segments labeled A, B, C, and D. Segment A starts at measure 155 and ends at 160. The lyrics are: 'Pues sois San-to sin i - gual, y de Dios el más hon - ra-do. Sed, Jo - sé, nues-tro, abo - ga - do, a - bo - ga - do, en es - ta vi - da mor - tal.' The melody in segment A shows a clear interval of a fifth (re-la) in the upper voice and a fifth (si,-fa) in the lower voice. Segment B shows a melodic arc in the upper voice and a parallel structure in the lower voice. Segment C features a descending melodic contour with an inflection. Segment D concludes with a four-note formula that repeats the last four syllables of the verse.

La cadència es realitzarà, per tant, en finalitzar aquest disseny últim de quatre sons. La introducció del darrer fragment del segment C segueix una lògica fins ara no escoltada en el

cant dels goigs, i que no he detectat en cap altre patró o tonada de goigs.¹⁹⁴ Aparentment, sembla donar-li un major èmfasi a les últimes síl·labes del text en repetir-se l'últim fragment. A més, la suposada cadència de l'octava síl·laba deixa el discurs musical en una certa tensió, que troba en la cadència final del segment C un major repòs, a l'espera, clar està, de la cadència final del segment D. Cal assenyalar, però, que l'estructura sonora del fragment ens recorda a les codolades, amb versos de huit i quatre síl·labes; en aquest cas amb huit i quatre sons, i on els quatre últims actuarien a la manera de ressonància del vers anterior, tal com passa a Catalunya amb els goigs que combinen versos heptasíl·labs amb versos trisíl·labs –segons els estudis en curs d'Ester G. Llop.

La construcció de les veus al segment C ens ofereix la regularitat que s'observa també als altres segments. En ambdues veus, la nota de l'inici marca una gran diferència d'altura respecte al so de la cadència anterior en cantar-se una quinta justa més aguda. Així, la veu de dalt comença en totes les variants des d'un **re'**, i finalitza en el **sol** amb una clàusula de segona major descendent (**la-sol**). La melodia se situa en onze tonades (91,67%) dins d'un àmbit de quinta justa (**sol-re'**), i solament en una mostra (8,33%) s'amplia fins a una sexta major (**fa-re'**). La veu de baix s'inicia sempre amb el so **si**, finalitzant en el **mi**, amb una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**). L'àmbit melòdic presenta la mateixa disposició que la veu de dalt. Cinc variants (83,33%) es canten dins d'un rang intervàlic de quinta justa (**mi-si**), i en una sola ocasió (16,67%) es construeix en un àmbit de sexta major (**re-si**).

Finalment, el segment D dibuixa un disseny melòdic en forma d'arc, amb inici i final en el mateix so. En la veu de dalt aquest so és el **mi**, que l'escoltem a la cadència després d'una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**). La veu de baix entona com a sonoritat d'inici i final el **do**, també en totes les seues variants, i la cadència de la qual es formula després d'un moviment de segona major descendent (**re-do**). En la cadència s'escolta, per tant, una sonoritat vertical de tercera major (**do-mi**), que dins del context sonor de la tonada ens aporta la sensació de repòs i tancament del discurs musical. Així mateix, l'àmbit melòdic d'aquest segment en la veu de dalt es de quarta justa (**mi-la**) en totes les mostres, i també totes les variants de la veu de baix es construeixen dins d'un àmbit de quarta justa (**do-fa**).

¹⁹⁴ Un procediment semblant ha estat observat per Jaume Ayats, Antònia Maria Sureda i Francesc Vicens en les tonades de batre que es canten a Mallorca; no així en altres tonades de feina agrícola, com les tonades de llaurar o segar, i tampoc en les tonades dels arbres fruitals (Ayats, Sureda i Vicens, 2005).

Si ens fixem en l'àmbit melòdic de tot el patró, s'observarà que abasta una extensió considerable. La veu de dalt s'emmarca en totes les tonades dins d'un interval d'octava justa (**re-re**), i el mateix li ocorre a la veu de baix, que es construeix també en un interval d'octava justa (**si,-si**).

L'estructura de les cadències presenta en la veu de baix l'esquema **fa-mi-mi-do**, i en la veu de dalt **la-sol-sol-mi**, ambdues a una distància de tercera, d'acord amb la construcció de les veus en terceres paral·leles. És a la primera cadència (**fa-la**) on es percep un major contrast amb la sonoritat general de la tonada, deixant el discurs sonor obert, tot i que el component de tensió que ens provoca una suposada dominant –modal o tonal– és menor en aquest cas. La seua sonoritat ens recorda a la d'una possible subdominant. Les cadències dels segments B i C segueixen un mateix procediment constructiu, amb una sonoritat que les situa en l'àmbit sonor d'un acord de tònica, però suprimint la fonamental. Així, el discurs manca d'una sensació de final rotund, i li atorga certa fluïdesa en conduir-lo cap a la cerca d'un final conclusiu. Aquest arriba al final del segment D, amb l'acord **do-mi**, que actua a la manera d'una tònica.

En aquest sentit, el bastiment melòdic segueix la lògica de la tonalitat. La construcció de la melodia de la tonada ens mostra les següents característiques:

- una amplitud intervàl·lica fins a una octava
- un perfil melòdic que, entre altres coses, presenta molts més salts disjunts
- un possible ritme *giusto* sil·làbic, però en procés de transformació
- una disposició cadencial coincident amb la tonalitat major, amb sonoritats de subdominant –cadència del segment A– i de dominant –huité so del segment C
- un paral·lisme estricta de terceres paral·leles sense la possibilitat d'acords tríades.

Tot això fa pensar que la seua creació fou relativament més recent que els patrons precedents, a excepció, probablement, del PTG. Ara bé, podem tractar de cercar relacions constructives amb algun dels patrons. Concretament, presenta trets comuns amb el subpatró PTD2. Un dels principals factors que ens permet establir aquesta relació és la construcció rítmica en ambdós casos sobre l'esquema *giusto* sil·làbic 1114. També, el disseny de les clàusules cadencials als segments C i D d'ambdues tonades és idèntic, mentre que els segments A i B segueixen processos cadencials distints. En l'àmbit de la melodia, en canvi, no sembla haver-

hi grans similituds, més enllà de la utilització de graus conjunts; a més, aquesta tonada tampoc fa servir la lògica de l'alternança de segments melòdics, un dels trets característics de PTD2. Si bé és cert que no podem afirmar que la tonada analitzada siga un derivat de PTD2, presenta semblances, tot i que llunyanes, amb aquesta.

Llevat d'aquest primer cas, les tonades que segueixen, com deia a l'inici de l'apartat, tenen un àmbit de dispersió territorial més reduït, d'uns pocs pobles, o fins i tot d'un únic municipi. Els *Gozos al Santo Cristo de la Vida* que s'entonen tant a Dosaigües¹⁹⁵ com a Cortes de Pallàs¹⁹⁶ empen una mateixa tonada, però amb variants locals una mica distintes, formada per dos segments melòdics que es combinen d'acord amb el TE3. Cadascuna de les variants representa una de les veus de la tonada construïdes en *multipart* segons el mecanisme de les terceres paral·leles diatòniques. Així, la variant de Dosaigües correspon a la veu de baix i la variant de Cortes de Pallàs a la veu de dalt. La superposició d'ambdues variants, per tant, ens ajudarà a entendre com es construeix el cant a veus en aquesta tonada. El contorn melòdic de la tonada planteja un perfil en forma d'arc amb un rang intervàl·lic de quinta justa (**re-la**) en la veu de dalt i quinta disminuïda (**si-fa'**) en la veu de baix, amb una conducció estricta de la veu per graus conjunts. El disseny rítmic de la tonada sembla estructurar-se d'acord amb el mecanisme dels compassos acadèmics, tot i que manté una clara accentuació en les síl·labes pars, la qual cosa permet agrupar-les en parelles per a entendre millor la lògica rítmica subjacent.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB *Gozos al Santo Cristo de la Vida*. Dosaigües. FSS-C.103.A(1)

San-to Cris-to de la Vi-da, a-do-ra-do, en-tre pe-ñas-cos.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB *Gozos al Santo Cristo de la Vida*. Cortes de Pallàs. FSS-C.039.A(7)

San-to Cris-to de la Vi-da, a-do-ra-do, en-tre pe-ñas-cos,

El segment A dibuixa una línia ascendent que assoleix un àmbit melòdic de quinta justa (**re-la**) en la veu de dalt i quinta disminuïda (**si-fa'**) en la veu de baix. En el procés cadencial de la veu de dalt –la variant de Dosaigües– es produeix un ornament ascendent i de salt en

¹⁹⁵ *Gozos al Santo Cristo de la Vida*. Dosaigües. FSS-C.103.A(1).

¹⁹⁶ *Gozos al Santo Cristo de la Vida*. Cortes de Pallàs. FSS-C.037.A(9).

L'última síl·laba de tercera menor des del **re** per a finalitzar en el **fa**. En la veu de baix –variant de Cortes de Pallàs– la cadència es realitza en el **la** amb una clàusula de segona major ascendent (**sol-la**). Es tracta d'una cadència, amb el **fa** i el **la** en superposició, que en el context sonor de la tonada deixa el discurs musical obert a l'espera d'una sonoritat conclusiva. Aquesta es dona en la cadència del segment B, en la sonoritat de **do** en la veu de baix, i el **mi** en la veu de dalt, després d'una clàusula cadencial de segona major descendent (**re-do**) i precedida d'un dibuix melòdic també descendent que assumeix una amplitud intervèl·lica de quarta justa (**do-fa**). La construcció melòdica de la tonada s'adequa a l'estructura d'un mode major, i l'aparició reiterada de la sonoritat del **si** i **re** superposats amb caràcter de sensible junt amb el **do** i **mi** en superposició al segment A, així com la cadència d'aquest segment –que podem considerar com una subdominant–, ens permeten situar la tonada dins la lògica de la tonalitat.

També amb una mateixa tonada, però fent ús de dues variants una mica distintes, es canten els goigs de la Puríssima de Casas Bajas i La Iessa. En Casas Bajas es va enregistrar la tonada per a cantar els *Gozos a la Inmaculada Concepció*¹⁹⁷ amb una variant que emprà el cant a veus amb una construcció estricta de terceres paral·leles diatòniques; en La Iessa, en canvi, solament fou enregistrada la veu de dalt en la tonada amb què es canten els *Gozos de la Purísima Concepció*.¹⁹⁸ La tonada està formada per quatre segments melòdics que es combinen segons el TE2. Als tres primers segments veiem la utilització d'un mateix disseny rítmic, el qual és diferent de l'emprat al segment D. En tot cas, es tracten de dissenys que poden encaixar en el mecanisme dels compassos acadèmics. La construcció melòdica de la tonada dibuixa una línia ondulant d'amplitud estreta, amb un àmbit melòdic de quinta justa en la veu de dalt (**re-la**) i quinta disminuïda en la veu de baix (**si-fa'**), aquesta última solament en la variant de Casas Bajas. L'ús del moviment conjunt és majoritari en ambdues variants, tot i que en alguna ocasió s'escolten salts de tercera major i menor.

Entrada = ABCD Coblà = ABCDABCD Gozos a la Inmaculada Concepció. Casas Bajas. FSS-C.115.B(5)

Pa-ra dar luz in-mor-tal, sien-do Vos al-ba del dí-a, sois con-ce-bi-da Ma-ri-a sin pe-ca-do,o-ri-gi-nal.

¹⁹⁷ *Gozos a la Inmaculada Concepció*. Casas Bajas. FSS-C.115.B(5).

¹⁹⁸ *Gozos a la Purísima Concepció*. La Iessa. FSS-C.008.B(5).

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos de la Purísima Concepción. La Iessa. FSS-C.008.B(5)



♩=75-85

Pa-ra dar luz in-mor-tal, sien-do, Vos, al-ba del dí-a, sois con-ce-bi-da Ma-ri-a sin pe-ca-do,o-ri-gi-nal.

Detenint-nos en cadascun dels segments, observem que el segment A presenta un àmbit melòdic de tercera menor, amb un gir cadencial de segona descendent i cadència sobre la sonoritat que relacionem amb la dominant, la qual ens genera tensió en el discurs musical. Al segment B l'àmbit melòdic s'amplifica fins a l'interval de quinta —justa o disminuïda segons quina de les dues veus es tracte—, i el fragment finalitza amb un gir cadencial de tercera menor descendent (**sol-mi**) en la variant de La Iessa; la variant de Casas Bajas assuauja aquest salt de la cadència amb un disseny ornamental de quatre sons sobre la sèptima síl·laba, o cinc sons als versos amb catalexi. La cadència d'aquest fragment es realitza en la sonoritat del **do**, que desenvolupa la funció de tònica i li atorga un cert caràcter conclusiu. En el segment C la melodia s'emmarca dins d'un interval de quarta justa, amb un salt intervàl·lic de tercera descendent major (**la-fa**) o menor (**fa-re**), segons quina de les dues veus es tracte, i cadència en la sonoritat de la dominant, la qual li atorga, novament, tensió al discurs musical. A diferència del que ocorria al procés cadencial del segment B de la variant de Casas Bajas, al segment C no es fa servir un disseny melòdic ornamental i, en conseqüència, el salt de tercera descendent s'escolta amb claredat. El segment D, amb un àmbit melòdic de quarta justa, ens mostra un perfil melòdic descendent que li atorga al fragment un clar caràcter conclusiu, reforçat, com no, per la sonoritat de la tònica **do** en la cadència. Com s'aprecia per l'estructura de les cadència, l'ús que d'aquestes se'n fa en el discurs musical i les relacions jeràrquiques que s'estableixen entre els distints graus, es pot afirmar que la tonada està construïda dins la lògica de la tonalitat.

En Requena i en Hortunas —aldea de Requena— s'empra una tonada per a cantar els *Gozos del Santísimo Sacramento*¹⁹⁹ i els *Gozos a san Isidro*,²⁰⁰ respectivament. En la variant enregistrada a Requena solament s'escolta una veu; en canvi, en la variant d'Hortunas els cantors empen el mecanisme del cant a veus amb un paral·lelisme estricte de terceres diatòniques. En ambdós casos, la tonada està formada per tres segments melòdics que segueixen el TE2. En tots tres, a més, es fa servir el mateix patró rítmic, el qual sembla seguir la lògica d'un compàs acadèmic binari de subdivisió simple. El perfil melòdic de la tonada dibuixa una línia ondulant

¹⁹⁹ *Gozos del Santísimo Sacramento*. Requena. FJF-022.

²⁰⁰ *Gozos a san Isidro Labrador*. Hortunas. FJF-034.

d'àmbit estret, que assoleix un rang intervàl·lic de quarta justa tant en la veu de dalt (**mi-la**) com en la veu de baix (**do-fa**). Com veiem, la melodia discorre per graus conjunts, amb l'ocasional utilització de dos salts de tercera descendent al segment D.

Entrada = ABAD Cobla = ABADABAD Gozos al Santísimo Sacramento. Requena. FJF-022

♩ = 105-110

sois el Di - vi - no sus - ten - to, que Je - sús nos ha de - ja - do. San - tí - si - mo Sa - cra - men - to.

Entrada = ABAD Cobla = ABADABAD Gozos a san Isidro Labrador. Hortunas. FJF-034

♩ = 90-95

Ya que con Dios po - deis tan - to, y al - can - zais tan - to fa - vor. San I - si - dro La - bra - dor.

Presenta paral·lelismes amb algunes variacions del subpatró PTD1, sobretot en l'estructura rítmica i les clàusules de cadència dels segments B i D, així com la utilització de la segona possibilitat del TE2 –un tret comú d'aquest subpatró– i l'àmbit melòdic estret. Açò em fa sospitar d'una probable relació, tot i que amb semblances ja llunyanes, d'aquesta tonada amb el PTD.

Els segments A i B segueixen un mateix disseny melòdic, però en B es canta un so diatònic més agut. En aquest sentit, l'àmbit melòdic de la veu de dalt en A és de tercera menor (**mi-sol**) i en la veu de baix de tercera major (**do-mi**); en canvi, l'àmbit melòdic al segment B en la veu de dalt assoleix un rang intervàl·lic de tercera major (**fa-la**), i de tercera menor (**re-fa**) en la veu de baix. Els processos cadencials en ambdós casos són iguals, realitzant-se una conducció per graus conjunts fins al so cadencial, en **re** al segment A que li atorga una certa tensió al discurs musical, i en **mi** al segment B, i amb una ornamentació melòdica de tres sons en la setèma síl·laba, o de quatre sons als versos amb catalexi. El segment D planteja un disseny melòdic diferent dels segments anteriors, però no excessivament contrastant. L'àmbit melòdic de la veu de dalt en aquest fragment assoleix una distància intervàl·lica de quarta justa en la veu de dalt (**mi-la**) i en la veu de baix (**do-fa**). El procés cadencial es realitza mitjançant la utilització de graus conjunts, amb una ornamentació en la setèma síl·laba –com també veiem als segments A i B– de quatre sons, o fins a cinc sons als versos amb catalexi. La cadència del segment D, la qual correspon amb la cadència final de la tonada, es realitza en la sonoritat de **do** i **mi** en superposició, que li atorga caràcter conclusiu dins del context

del discurs sonor de la tonada. De nou, la falta d'elements clars que establisquen de manera rotunda l'ús de la lògica de la tonalitat en la construcció de la tonada em duen a situar-la dins la lògica d'un mode major.

Amb una mateixa tonada, però amb variants lleugerament distintes, es canten els *Gozos al Cristo de la Sangre*²⁰¹ de La Iessa i els *Gozos al Santo Cristo*²⁰² de Benafer. La tonada està formada per tres segments melòdics que es combinen segons la lògica de l'alternança del TE1 i planteja un disseny melòdic ondulant amb un àmbit melòdic de sexta menor (**mi-do'**) en la veu de dalt i sexta major (**do-la**) en la veu de baix, i una construcció en *multipart* basat en la lògica de les terceres paral·leles diatòniques. Manté una conducció de les veus per graus conjunts amb la utilització ocasional de salts de tercera major i menor. La lògica rítmica emprada sembla seguir el mecanisme del *giusto* sil·làbic, tot i que la variant de La Iessa fa ús de dissenys aliens a aquest, com és l'agrupació de corxera amb puntet i semicorxera que s'empra en les síl·labes cinquena i sisena dels segments B i D, indicant-nos que es trobaria en els límits del mecanisme. En canvi, la variant de Benafer s'ajusta amb més claredat a la lògica *giusto*.

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos al Cristo de la Sangre. La Iessa. FSS-C.008.B(6)

Pues mo-ris Pa-dre,y Se-ñor en u-na Cruz a-fren-to-sa, Dad-nos, Je-sús,vues-tro,a-mor

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos al Santo Cristo. Benafer. FSS-C.098.B(6)

Pues por mí cru-ci-fi-da-do, es-tais en e-se ma-de-ro. mi,en-fer-me-dá,y mis pe-ca-dos.

Com s'aprecia al segment A, la melodia es construeix al voltant de la sonoritat de **sol** en la veu de dalt i **mi** en la veu de baix, els quals es canten tant a l'inici com a la cadència d'aquest, i mantenen un àmbit melòdic de quinta disminuïda (**mi-sib**) en la veu de dalt de FSS-C.008.B(6) i quarta justa (**mi-la**) en FSS-C.098.B(6), i quarta justa (**do-fa**) en la veu de baix. En ambdues variants, la clàusula realitza un moviment descendent de segona major (**la-sol**) en la veu de dalt i segona menor (**fa-mi**) en la veu de baix. El segment B mostra un perfil en

²⁰¹ *Gozos al Cristo de la Sangre*. La Iessa. FSS-C.008.B(6).

²⁰² *Gozos al Santo Cristo*. Benafer. FSS-C.098.B(6).

forma d'arc, amb una amplitud intervàl·lica de quarta justa tant en la veu de dalt (**sol-do'**) com en la veu de baix (**mi-la**). La cadència en la veu de dalt es realitza en ambdues variants en el so de **si**, amb superposició amb el **sol** de la veu de baix, però segueixen procediments cadencials distints. En FSS-C.008.B(6) la clàusula realitza un moviment de segona major ascendent (**la-si**); en canvi, en FSS-C.008.B(6) la clàusula de cadència en ambdues veus es produeix amb un moviment de segona menor descendent (**do'-si**) en la veu de dalt i segona major descendent (**la-sol**) en la veu de baix, precedides per un salt de tercera ascendent entre la sexta i la sèptima síl·laba del segment. En ambdues variants, però, la sonoritat de la cadència assoleix un caràcter contrastant dins del discurs musical que li permet actuar de senyal acústic perquè s'unisquen la resta de participants en el cant de la retronxa. Al segment D es dibuixa una línia descendent dins d'un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**mi-sib**) en la veu de dalt de la variant de La Iessa, i de quarta justa (**mi-la**) en la variant de Benafer, un àmbit que també manté la veu de baix (**do-fa**) en aquesta mateixa variant. La clàusula de la cadència d'ambdós enregistraments es realitza amb un moviment de segona menor descendent (**fa-mi**) en la veu de dalt i segona major descendent (**re-do**) en la baix, amb cadència final en la sonoritat de **do** i **mi** en superposició, sonoritat que ens genera una sensació conclusiva i de repòs.

El bastiment melòdic en què es construeix la tonada segueix la disposició d'un mode major, amb inflexions a l'àmbit sonor d'una suposada dominant –cadència del segment B, principalment– que ens fan pensar en una possible lògica tonal. Com s'aprecia en la notació, la sonoritat de **sib** en FSS-C.008.B(6) es fa servir com una inflexió superior a la sonoritat del **la** i des d'un salt de tercera menor des del **sol** (**sol-sib-la**); en canvi, el **si** sembla no estar supeditat a altres sons, i adquireix un caràcter de veritable grau constitutiu, que es reivindica en la cadència del segment B.

Els *Gozos a la Virgen de los Dolores*²⁰³ d'Estubeny i els *Gozos a la Virgen del Rosario*²⁰⁴ de Llocnou d'en Fenollet fan servir una mateixa tonada, però amb lleugeres variacions, formada per quatre segments melòdics que es combinen segons el TE2. Si bé la variant de Llocnou d'en Fenollet fou enregistrada a veus, construïdes per terceres paral·leles diatòniques, en la variant d'Estubeny únicament ha estat documentada la veu de dalt. El seu disseny melòdic dibuixa una línia ondulant que assoleix una amplitud intervàl·lica de sexta major (**re-si**) i sexta menor

²⁰³ *Gozos a la Virgen de los Dolores*. Estubeny. FSS-C.065.B(4).

²⁰⁴ *Gozos a la Virgen del Rosario*. Llocnou d'en Fenollet. FSS-C.082.A(13).

en la veu de baix (**si,-sol**), amb una conducció de les veus generalment per graus conjunts, tot i la utilització, en moments puntuals de salts de tercera menor (**mi-sol**) al segment B i quarta justa (**re-sol**) al segment D. En els quatre segments melòdics s'observa la utilització d'un mateix disseny rítmic, el qual segueix la lògica dels compassos acadèmics, i que encaixa en un motlle binari simple.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Goios a la Virgen de los Dolores. Estubeny. FSS-C.065.B(4)

♩ = 75-85

A - ve de pe-nas Ma - ri - a, con-suelo de pe-ca - do - res, por vuestros sie - te Do - lo - res, am-pá-ra - nos, Ma-dre mí - a.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Goios a la Virgen del Rosario. Llocnou d'en Fenollet. FSS-C.082.A(13)

♩ = 95-100

Y con tier - no co-ra - zón, con duce,a-mor ca-da - dí - a, re-ce-mos con de-vo - ción el Ro-sa - rio de Ma - ri - a.

Al segment A s'aprecia una tendència descendent de la melodia, la qual es manté dins d'un rang intervàlic de quarta justa tant en la veu de dalt (**mi-la**) com en la veu de baix (**do-fa**), i finalitza en la sonoritat de **do** i **mi** en superposició després d'una clàusula cadencial de segona menor (**fa-mi**) en la veu de dalt i segona major (**re-do**) en la veu de baix. El contorn melòdic del segment B descriu una línia ondulant amb una amplitud melòdica de tercera menor (**mi-sol**) en la variant d'Estubeny i cadència en **mi** amb una clàusula de tercera menor (**mi-sol**); en canvi, en la variant de Llocnou d'en Fenollet l'àmbit melòdic assoleix una distància intervàlica de quarta justa tant en la veu de (**re-sol**) com en la veu de baix (**si,-mi**). La cadència, en la sonoritat de **mi** i **sol** superposats, ve precedida d'una clàusula de segona major ascendent –**fa-sol** en la veu de dalt i **re-mi** en la veu de baix–, amb un ornament en la setèma síl·laba de quatre sons i dues direccions, o de cinc sons i dues direccions als versos amb catalexi. El segment C també dibuixa un contorn melòdic ondulant, en aquest cas emmarcat dins d'un interval de quarta disminuïda (**fa#-si**) en la veu de dalt i de quarta justa (**re-sol**) en la veu de baix. La cadència es produeix en la sonoritat de **mi** i **sol** en superposició, i amb una clàusula de segona major descendent (**la-sol**) en la veu de dalt i de segona menor (**fa-mi**) en la veu de baix; l'ornament de la setèma síl·laba s'entona en ambdues variants i està format per quatre sons amb un moviment en dues direccions, i de cinc sons i en tres direccions als versos amb catalexi. Com veiem, el so de **fa#** en la veu de dalt actua d'inflexió inferior a la sonoritat de **sol**, motiu pel qual no s'entona en aquesta disposició en la veu de baix.

Finalment, el segment D adquireix un àmbit melòdic de quarta justa tant en la veu de dalt (**re-sol**) com en la veu de baix (**si,-mi**), amb una cadència en la sonoritat de **do** i **mi** en superposició que li atorguen al discurs de la tonada la sensació de repòs. Les clàusules de la cadència realitzen moviments descendents de segona menor (**fa-mi**) en la veu de dalt i segona major (**re-do**) en la veu de baix; tot i això, en la setèima síl·laba de la variant d'Estubeny s'entona un ornament amb el mateix disseny melòdic descrit per al segment C, però en un registre d'una tercera diatònica més greu. La tonada està construïda seguint la disposició dels sons d'un mode major dins la lògica de la tonalitat, amb una clara jerarquització del quint grau i el primer grau, en tant que dominant i tònica, en els processos cadencials de cadascun dels segments melòdics.

La tonada que en Cases de Rei es fa servir per a entonar els *Gozos a la Virgen de las Mercedes*²⁰⁵ està construïda amb quatre segments melòdics que es canten de manera encadenada d'acord amb el TE2. La mostra fou enregistrada per una sola dona, el que no ha permès determinar l'ús del mecanisme de cant a veus. Aquests quatre segments melòdics empenen un mateix disseny rítmic –amb lleugeres modificacions al segment D– que encaixa amb el mecanisme dels compassos, agrupant-se dins d'un compàs binari de subdivisió simple. El contorn melòdic descriu una línia ondulant d'amplitud reduïda, amb una utilització estricta del moviment conjunt en la conducció de la veu tot i la utilització de salts de tercera menor. De vegades, però, es canta al segment un salt de quarta justa (**fa-do-fa**) abans de la cadència.

Entrada = ABCD Cobia = ABCDABCD Gozos a la Virgen de las Mercedes. Cases del Rei. FSS-C.030.B(1)

♩=75-85 (A) (B) (C) (D)

Pues ro - ga - mos por Ma - ri - a, de Dios to - dos los fer - vo - res, ben - di - ta se - as Ma - ri - a, Ma - dre de los pe - ca - do - res.

Com s'observa, el segment A es construeix al voltant del **fa**, i s'emmarca dins d'un àmbit melòdic de tercera menor (**mi-sol**), o de quinta justa (**do-sol**). Al procés cadencial es veu intensificada la sonoritat del **fa** amb el gir de segona menor ascendent (**mi-fa**) o salt de quarta justa ascendent (**do-fa**), atorgant-li un clar caràcter tonal al conjunt. Al segment B la melodia sembla dibuixar una línia ondulant d'una amplitud sonora de quarta justa que assoleix el so més agut de la tonada a la quarta síl·laba, amb inici i final en el **la** i un gir cadencial de segona menor descendent (**si-la**). El perfil melòdic del segment C, construït dins d'un àmbit melòdic de quarta justa (**mi-la**), planteja una melodia en descens des de l'inici en **la** fins a la

²⁰⁵ *Gozos a la Virgen de las Mercedes*. Cases de Rei. FSS-C.030.B(1).

cadència, en la sonoritat de **mi**. És en aquesta cadència on millor es percep la creació en el discurs musical d'una certa tensió sonora entorn de la sonoritat d'una possible dominant tonal; tensió que es veurà resolta en la cadència del segment posterior. A més, en aquest mateix procés cadencial es crea una disrupció amb la dinàmica del sil·labisme estricte, produint-se un ornament de quatre sons i dues direccions –o cinc als versos amb catalexi– que contribueix a crear el caràcter contrastant de la cadència. Finalment, el segment D també ens presenta un contorn melòdic descendent d'una amplitud intervàlica de quarta justa (**mi-la**) i final en **fa**, la tònica. El gir cadencial de segona major descendent (**sol-fa**) li confereix al segment, i a la tonada, el caràcter conclusiu, al mateix temps que referma la construcció de la mateixa dins la lògica de la tonalitat.

En Massanassa s'entona el text dels *Gozos a santa Rita*²⁰⁶ amb una tonada enregistrada a una veu que està formada per dos segments melòdics, els quals s'encadenen segons el TE3. El disseny rítmic emprat ens recorda al que fa servir el PTC i, per tant, pot ser interpretat des del mecanisme *giusto* sil·làbic, amb un patró g.s. 3332; tot i això, la percepció sonora d'aquest disseny i l'accentuació textual imprimeixen a la tonada un fort caràcter ternari, segons la lògica dels compassos acadèmics.

Entrada = AB,AB Coblà = ABABAB,AB Gozos a santa Rita. Massanassa. FSS-C.091.A(3)

Pues sois de Dios es - ti - ma - da, de im - po - si - bles pro - tec - to - ra,

El perfil de la melodia dibuixa una línia en arc al segment A i una línia ondulant al segment B, amb inici i final en el **do** i un àmbit de quinta justa (**do-sol**); a més, fa ús de manera estricta del moviment conjunt. El segment A es construeix dins d'un interval de quinta justa (**do-sol**), amb cadència en el so **re** després d'un gir cadencial de segona major descendent (**mi-re**), el qual li atorga al fragment un caràcter no conclusiu i de tensió discursiva. Una tensió que escoltem resoldre's en la cadència del segment B, en la sonoritat de **do**, i amb un procés cadencial que segueix el mateix disseny que l'anterior, amb un interval descendent de segona major (**re-do**). La melodia del segment B s'emmarca en un àmbit intervàlic de tercera major (**mi-do**). D'acord amb l'esquema de les cadències i el so final de la tonada, aquesta sembla estar construïda dins la lògica d'un mode major; ara bé, la brevetat del fragment i l'absència

²⁰⁶ *Gozos a santa Rita*. Massanassa. FSS-C.091.A(3).

de procediments clarament tonals no permeten situar a la tonada de manera rotunda dins d'un sistema tonal.

Els *Gozos de la Virgen de la Soterraña* que es canten a Requena fan servir una tonada de tres segments melòdics que segueix TE2,²⁰⁷ on es repeteix successivament l'esquema ADCD. Als tres segments es repeteix el mateix disseny rítmic, el qual encaixa en un compàs binari de subdivisió simple. El contorn de la melodia descriu una silueta arquejada que, en tota la seua extensió, adquireix un rang intervàl·lic ampli d'octava justa (**do-do'**). Tot i que els sons se succeeixen per moviments conjunts, escoltem alguns salts de tercera menor i major als segments A i C; o l'interval de quarta justa ascendent (**do-fa**) a l'inici de la tonada, el qual, junt amb l'estructura de les cadències i les relacions jeràrquiques existents entre els graus, referma la construcció de la tonada dins la lògica d'una tonalitat major.

Entrada = ADCD Cobla = ADCDADCD Gozos a la Virgen de la Soterraña. Requena. FJF-024

♩ = 95-100

Por vues-tra, i-ma-gen ben-di-ta, in-ter-ce-de por no-so-tros an-te-Dios co-mo, a-bo-ga-da.

El segment A descriu un arc melòdic d'amplitud de sèptima menor (**do-sib**) amb cadència en la tònica després d'un gir cadencial en sentit descendent i per graus conjunt. El segment D, que es canta després del segment A, però també a continuació del C per a concloure la tonada, dibuixa una melodia en forma d'arc dins d'un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**mi-sib**), i fa servir el mateix gir cadencial que l'observat al segment A, amb final en la tònica **fa** que li atorga un clar caràcter conclusiu. Pel que fa al segment C, el disseny melòdic contrasta amb els d'A i D, amb una línia clarament descendent després del salt de tercera menor de l'inici (**la-do'**), i adquireix una amplitud melòdica de sexta menor (**mi-do'**). El procés cadencial d'aquest segment repeteix el disseny dels segments anteriors, però amb un registre més greu per a finalitzar en **mi**, que se situa en l'àmbit sonor de la dominant i aporta tensió al discurs musical.

La tonada amb què es canten en Alcublas els *Gozos al Cristo de la Fe*²⁰⁸ està formada per tres segments melòdics que es combinen segons el TE2. Els segments B i D fan servir un mateix disseny rítmic, mentre que el segment A empra un de distint. Tot i que, aparentment, la

²⁰⁷ *Gozos de la Virgen de la Soterraña*. Requena. FJF-024.

²⁰⁸ *Gozos al Cristo de la Fe*. Alcublas. FSS-C.012.A(11).

construcció rítmica de la tonada pot sembla dintre d'un mecanisme del *giusto* sil·làbic alterat, la percepció auditiva de la mateixa sembla situar-la més pròxima a la lògica dels compassos acadèmics. El contorn melòdic mostra una tonada amb una amplitud intervàlica estreta, d'una quinta disminuïda (**si-fa'**), i amb una conducció estricta de la veu per graus conjunts.

Entrada = ABAD Cobla = ABADABAD Gozos al Cristo de la Fe. Alcublas. FSS-C.012.A(11)

Fue su a-mor mi Dios a - ma - do, os pu - so en e - se - ma - de - ro, Sed - nos nor - te pla - cen - te - ro.

El segment A es construeix en forma d'arc i dins d'un rang intervàlic de quarta justa (**do-fa**), amb cadència en **re** precedida d'una línia melòdic descendent que s'interromp amb el gir ornamental al **do** en la setèma síl·laba i la clàusula cadencial ascendent. Aquest disseny, que es repeteix abans del segment D, genera una certa tensió auditiva al discurs sonor. Al segment B, en canvi, s'aprecia una línia melòdica ascendent amb un gir cadencial de segona menor descendent (**fa-mi**) i amb cadència en el **mi**, un disseny melòdic que s'emmarca en un àmbit de tercera menor (**re-fa**). La melodia del segment D dibuixa una subtil línia ondulant d'una amplitud de tercera menor (**si-re'**), i una clàusula cadencial de segona major descendent (**re-do**) amb final en el **do**, sonoritat que, en el context sonor de la tonada, aporta al discurs musical la sensació de repòs i conclusió. La tonada està construïda dins la lògica d'un mode major, però no s'aprecien elements clars que refermen de manera inequívoca l'ús del sistema tonal.

En aquesta tonada detectem paral·lelismes amb el subpatró PTD2. Si bé és cert que les cadències dels segments A i B de la tonada no coincideixen amb les del subpatró, el desenvolupament de la línia melòdica sí que ho és, així com el procediment cadencial en D. A més, el disseny rítmic planteja un patró comú en ambdós casos, que en el mecanisme del *giusto* segueix l'estructura g.s. 1114, tot i que en la tonada en qüestió aquest es mostra ja alterat i en procés de transformació, sobretot al segment A. Aquests paràmetres coincidents ens permeten establir semblances, més o menys llunyanes, entre la tonada i el PTD2.

En Forcall es fa servir per a cantar els *Gozos a la Virgen del Carmen* (I)²⁰⁹ una tonada construïda amb quatre segments melòdics, la qual segueix la lògica d'alternança pròpia de TE1, però d'una manera una mica singular. El segment C solament intervé als versos segon i quart de

²⁰⁹ *Gozos a la Virgen del Carmen* (I). Forcall. FSS-C.130.B(4).

les cobles, però no apareix als resposts d'inici i conclusió. Així, l'esquema de combinació dels segments melòdics és *ABAD* al respòst, i *ACACABAD* en les cobles. El contorn melòdic descriu una disposició en terrasses, amb un àmbit melòdic bastant estret en cadascun dels segments melòdics, però que assoleix en tot el conjunt una amplitud intervèl·lica de sèptima menor (**la,-sol**), i una conducció de la veu per graus conjunts, amb la utilització ocasional d'interval·ls de tercera major i menor. Els segments B, C i D empren un disseny rítmic pràcticament idèntic, amb algunes variacions puntuals; en canvi, el segment A segueix un disseny rítmic distint amb sons breus –notats com a corxeres–, excepte en la síl·laba final. En tot cas, aquests dissenys encaixen en el mecanisme dels compassos acadèmics, concretament en un motlle ternari de subdivisió simple. L'accentuació que empra la cantant en l'enregistrament accentua i corrobora aquest caràcter ternari.

Entrada = *ABAD* Cobla = *AB'AB'AD* Gozos a la Virgen del Carmen (I). Forcall. FSS-C.130.B(4)

Pues sois de nues-tro con-sue-lo, el me-dio-más po-de-ro-so. Ma-dre de Dios del Car-me-lo.

El segment A presenta una dicció molt fluida, amb una línia melòdica que, a la manera d'un recitatiu, emfatitza la sonoritat del **mi** per a finalitzar en **fa**, després d'una clàusula cadencial de segona major descendent (**sol-fa**); està construït dins d'un àmbit melòdic de tercera menor (**mi-sol**). Els segments B i D guarden una gran similitud tant en l'estructura rítmica com melòdica. Ambdós presenten el mateix perfil melòdic i un àmbit reduït de tercera major (**do-mi**); a més, la cadència es realitza en el **do**, després d'una clàusula de segona major descendent (**re-do**), que li atorga un caràcter conclusiu al discurs musical. Tanmateix, el segment B altera en la quinta i sexta síl·laba el motlle rítmic ternari del patró en prolonga la durada ambdós sons –notats com negres. El segment C ens mostra un disseny melòdic clarament contrastant amb la resta de la tonada. Aquest dibuixa una línia descendent amb cadència en **la** després d'una clàusula cadencial de segona major (**si-la**), i assoleix un àmbit melòdic de quinta justa (**la,-mi**). L'estructura i seqüència de les cadències i la falta d'una clara jerarquització de graus tonals fan que situem la tonada en la lògica d'un mode major, però no així en la tonalitat.

La tonada que a Matet s'empra per a cantar els *Gozos al Cristo de la Agonía*²¹⁰ està construïda amb tres segments melòdics que es combinen segons la lògica en alternança descrita per a

²¹⁰ *Gozos al Cristo de la Agonía*. Matet. FSS-C.096.A(1).

TE1. La mostra fou enregistrada fent servir el cant a veus, amb una utilització estricta del mecanisme de les terceres paral·leles diatòniques, solament alterat al procés cadencial del segment B, on la superposició d'ambdues veus dona com a resultat dues quartes justes paral·leles. El contorn melòdic dibuixa una línia ondulant d'amplitud reduïda, que assoleix un rang intervàl·lic de quinta disminuïda en la veu de dalt (**si-fa'**) i de quarta disminuïda en la veu de baix (**sol#-do'**), amb una conducció estricta de les veus per graus conjunts, solament interrompuda entre les síl·labes sisena i sèptima dels segments B i D per la utilització d'interval·ls ascendents de tercera menor. El disseny rítmic de la tornada sembla seguir el mecanisme dels compassos acadèmics, amb l'ús d'un mateix tipus de motlle per al segment A i D, i un motlle distint per al segment B.

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos al Cristo de la Agonia. Matet. FSS-C.096.A(1)

le - sú s, que con a - mor fuer - te, su - fres pe - nas a por - fi - a, dad - nos, Se - ñor, bue - na muer - te.

El segment A ens descriu un subtil arc melòdic amb una amplitud intervàl·lica de tercera major en la veu de dalt (**do'-mi'**) i tercera menor en la veu de baix (**la-do'**). La cadència es realitza en la sonoritat de **si** i **re'** superposats, després d'una clàusula de segona descendent, i aporta tensió dins del discurs sonor de la tonada; una tensió que es veu resolta quan el segment A enllaça amb el D, però que s'intensifica quan li succeeix el segment B. El segment B presenta un perfil melòdic en forma d'arc invertit, el qual adquireix un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**si-fa'**) en la veu de dalt i quarta disminuïda (**sol#-do'**) en la veu de baix. En la cadència, el **si** i el **mi'** superposats i a distància de quarta justa se situen en l'àmbit sonor de la dominant, el qual es complementa amb el **sol#** que just abans ha sonat –segona i quarta síl·laba del segment. L'efecte de tensió i sentit no conclusiu del fragment s'intensifica amb la utilització dels dos acords paral·lels de quarta justa, i li atorguen al segment B el caràcter contrastant necessari per a desenvolupar la funció interpel·lativa dins la lògica de l'alternança pròpia del TE1. El segment D, en canvi, planteja un disseny melòdic descendent i en terrasses amb un àmbit melòdic de quarta justa (**si-mi'**) en la veu de dalt i quarta disminuïda (**sol#-do'**) en la veu de baix. La cadència es realitza en el **la** amb la superposició del **do#** a distància de tercera major, i després d'una clàusula descendent de segona en ambdues veus. La tonada està construïda dins la lògica d'un mode menor tonal, amb una clara utilització jeràrquica dels graus de dominant i tònica, i una al·lusió sonora a la tonalitat homònima major per l'ús en la veu de dalt del **do** diesi en la cadència del segment D.

Els *Gozos a la Divina Pastora*²¹¹ de Mascarell es canten amb una tonada construïda per quatre segments melòdics que empen la lògica de l'alternança del TE1, però amb modificacions, ja que en els versos del respost i la cobla solament interactuen els segments A i D. L'estructura que resulta de la combinació de segments melòdics ens dona l'esquema ADAD als versos del respost, i ADADBCAD als versos de les cobles, el que li resta el caràcter interpel·latiu al segment B, una de les principals característiques de les tonades que fan servir el TE1. La construcció en *multipart* que s'aprecia en l'enregistrament segueix el mecanisme de construcció as veus per terceres paral·leles diatòniques estrictes. D'altra banda, el contorn melòdic dibuixa una línia ondulant d'amplitud reduïda, que assoleix un registre melòdic de quarta justa (**si-mi'**) en la veu de dalt i de quarta disminuïda (**sol#-do'**) en la veu de baix, amb una conducció de les veus per gras conjunts amb algun salt ocasional de tercera menor descendent. El disseny rítmic ens mostra la utilització d'un mateix patró en tots els segments de la tonada, amb una variació en les dues primeres síl·labes del segment B, i sembla estructurar-se d'acord amb la lògica dels compassos acadèmics.

Entrada = ADAD Cobla = ADADBCAD Gozos a la Divina Pastora. Mascarell. FSS-C.144.A(5)

The image shows a musical score for the song 'Gozos a la Divina Pastora'. It features a single melodic line on a treble clef staff with a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 75-85. The score is divided into four segments labeled A, B, C, and D. Segment A starts with a circled 'A' and contains the first two measures. Segment B starts with a circled 'B' and contains the next two measures. Segment C starts with a circled 'C' and contains the next two measures. Segment D starts with a circled 'D' and contains the final two measures. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: 'Mi-se - ri - cor - dia Se - ño - ra oh! que mo - da tan flo - ri - da, en que, el al - ma se me - jo - ra, que soy la, o - ve - ja per - di - da.'

El segment A mostra la construcció de la melodia en un disseny ascendent que assoleix un rang intervàl·lic de quarta justa (**si-mi'**) en la veu de dalt i quarta disminuïda (**sol#-do'**) en la veu de baix. La cadència es realitza en la sonoritat de **do** i **mi** superposats després d'una clàusula ascendent per graus conjunts. La melodia del segment B dibuixa un arc ascendent amb una amplitud de tercera major (**do'-mi'**) en la veu de dalt i tercera menor (**la-do'**) en la veu de baix. La clàusula de cadència realitza un moviment de segona descendent que conclou en la sonoritat de **si** i **re** superposats, la qual ens genera una certa tensió dins del context sonor de la tonada. Aquesta tensió queda resolta al segment C, la cadència de la qual es produeix en la sonoritat de **la** i **do'** en superposició després d'una clàusula de segona menor ascendent en ambdues veus. El disseny melòdic d'aquest segment presenta una línia ondulant amb un àmbit de tercera menor tant en la veu de dalt (**si-re'**) com en la veu de baix (**sol#-si**). La melodia del segment D presenta el mateix disseny que el segment A, tot i que en sentit oposat a aquest —allò que els teòrics en diuen retrogradació—, i que s'aprecia molt clarament en cantar-se ambdós segments de manera consecutiva. La cadència del segment D ens mostra

²¹¹ *Gozos a la Divina Pastora*. Mascarell. FSS-C.144.A(5).

un disseny semblant a l'observada al segment C, produint-se en la sonoritat de **la** i **do** superposats després d'una clàusula cadencial de segona menor ascendent.

La tonada, construïda al voltant de la sonoritat de **la**, sembla seguir un bastiment melòdic segons la lògica d'un mode de **la**, amb el sol sostingut que, com hem vist amb anterioritat, reproduïx l'efecte sonor de les clàusules cadencials tan freqüent en la polifonia vocal renaixentista. És cert, però, que l'ordenació dels sons que intervenen en la tonada coincideixen amb els d'un mode menor amb tònica en **la**; tanmateix, no aprecie la utilització jerarquitzada dels graus de l'escala, procediments de modulació tonal o girs melòdics concrets que refermen la possible construcció de la tonada dins la lògica de la tonalitat.

En Castell de Guadalest s'empra una tonada per a cantar els *Gozos a la Virgen de la Asunción*²¹² que està construïda amb quatre segments melòdics que es combinen segons el TE1. El perfil melòdic segueix un disseny ondulant amb un rang intervàl·lic de quinta justa (**sol-re'**) i una conducció de les veus per graus conjunts. La lògica rítmica que fa servir la tonada segueix el mecanisme dels compassos acadèmics, amb la utilització d'un motlle binari simple. A més, s'observa com els segments A i B empen un mateix disseny rítmic, el qual en el segment C presenta alguna variació, i ja més variat, tot i que mantenint la mateixa lògica, al segment D.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a la Virgen de la Asunción. Castell de Guadalest. FSS-B.13.A(61)



Pues que hoy su-bis al Cie-lo, Vir - gen con gran ma-jes - tad. En-vi - ad a los del sue-lo Paz, A - mor y Ca - ri - dad.

La línia melòdica del segment A planteja un disseny ascendent, d'una amplitud intervàl·lica de quarta justa (**sol-do'**) i cadència en **do'** després d'una clàusula de segona menor ascendent (**si-do'**). El segment B, en canvi, descriu una línia melòdica en forma d'arc amb un rang de quarta justa (**la-re'**), amb final en la sonoritat de **do'** precedida pel gir **re'-si-do'**, amb clàusula final de segona menor ascendent. Al segment C la melodia presenta una forma d'arc invertit amb un àmbit melòdic de tercera menor (**la-do'**) i cadència en **do'**, el procés cadencial de la qual segueix el mateix plantejament que l'observat al segment A. L'enllaç entre el segment C i el segment D es realitza sense produir-se cap mena de pausa entre l'un i l'altre. Ni tan sols per a respirar. La respiració es realitza entre la setèima i l'octava síl·laba del segment C, o bé entre la tercera i quarta síl·laba dels segment D. Tanmateix, quan al segment C hi ha

²¹² *Gozos a la Virgen de la Asunción*. Castell de Guadalest. FSS-B.13.A(61).

catalexi les cantores sí que realitzen una pausa per a respirar després de l'última síl·laba. El contorn melòdic del segment D dibuixa una línia ondulant que s'emmarca en un interval de quarta disminuïda (**sol#-do'**). La cadència es produeix en la sonoritat de **la** i ve precedida per un disseny melòdic descendent amb una clàusula de segona major (**si-la**). L'estructura de les cadències ens mostra l'esquema **do'-do'-do'-la**, el qual fa patent la construcció de la tonada al voltant de la sonoritat de **la** dins d'una lògica modal, i que es veu refermada amb l'ús del **sol#** quan es busca la clàusula cadencial en **la**, o el **sol** quan no es tracta d'una simple inflexió a la sonoritat de **la**.

La tonada, però, mostra ressonàncies sonores amb el PTF. Hi ha un alt grau de coincidència entre ambdues als processos cadencials dels segments B, C i D, així com el disseny melòdic; a més, també ens trobem amb la possibilitat del **sol** i el **sol#**, que ja ha estat comentada anteriorment. L'element que de manera més clara allunya aquesta tonada del PTF és el disseny rítmic, que ha abandonat clarament el mecanisme del *giusto* sil·làbic per a fer servir un motlle que s'adequa als compassos acadèmics. Així i tot, les semblances entre ambdues entitats sonores semblen molt clares.

En Catí s'entonen els *Gozos a santa Ana*²¹³ amb una tonada formada per tres segments musicals que fa servir la lògica en alternança del TE1. Presenta un disseny melòdic ondulant que assoleix una amplitud intervàl·lica de sexta menor (**fa#-re'**) amb una conducció de la veu per graus conjunts, tot i la utilització puntual de salts de tercera menor. La lògica rítmica emprada sembla seguir el mecanisme del *giusto* sil·làbic, amb la utilització d'un únic disseny, l'esquema del qual, g.s. 1112, es repeteix als tres segments melòdics.

Entrada = ABAD Cobla = ADADA'BAD Gozos a santa Ana. Catí. FSS-C.140.B(3)

Vues-tra vi-da so-bre hu-ma-na, can-te-mos con a-le-grí-a. glo-rio-sí-si-ma san-ta A-na.

El segment A es construeix amb un disseny melòdic ondulant emmarcat en un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**fa#-do'**) i cadència en **sol**, amb una clàusula cadencial de segona menor ascendent (**fa#-sol**) on el fa diesi actuaria a la manera d'un floreig o inflexió inferior del **sol**. Al cinqué vers de les cobles, el segment A –el qual apareix en la notació com A'– presenta un disseny cadencial una mica distint, amb un salt de tercera menor ascendent

²¹³ *Gozos a santa Ana*. Catí. FSS-C.140.B(3).

des del **fa** diesi de la sexta síl·laba al **la** de la setena, seguit de la clàusula cadencial de segona major descendent (**la-sol**). En tot cas, en A' el **fa** diesi manté el caràcter de floreig o inflexió inferior del **sol**. El contorn melòdic del segment B dibuixa una línia ascendent amb un àmbit melòdic de quinta justa (**sol-re'**) i cadència en **do'** precedida d'una clàusula de segona major descendent (**re'-do'**); tanmateix, es repeteix la fórmula cadencial de A', tot i que en un registre més agut, i on el **si** actua, com ho feia el **fa** diesi al segment A, però com també ho veurem al segment D amb el **sol** diesi, a la manera d'una inflexió inferior del so de la cadència. Finalment, el segment D descriu una línia ondulant, tot i que amb una clara tendència descendent, situant-se dins d'un rang intervàl·lic de quinta disminuïda (**sol#-re'**). La cadència de D i, per tant, la cadència final de la tonada, es realitza en la sonoritat de **la** amb una clàusula de segona menor ascendent (**sol#-la**).

En les clàusules dels distints segments veiem una predisposició de les cantores a fer aquesta inflexió inferior anterior als sons cadencials, que dona com a resultat les sonoritats de **fa** diesi i **sol** diesi al segment A i B, respectivament, i també el **si** al segment D. Aquestes sonoritats no han de ser interpretades com suposades sensibles dins d'un sistema tonal, sinó que són el resultat de la recerca col·lectiva de sonoritats concretes per part de cantors i cantores dins la lògica d'un mode de **la**, tal i com ja hem vist als apartats 2.8.2 i 2.8.6. És una estratègia interpretativa que ja hem detectat, en aquesta mateixa disposició, en PTB i PTF. De fet, la tonada en qüestió presenta ressonàncies que ens recorden a les escoltades en PTF, tant en el disseny rítmic amb la utilització de l'esquema g.s. 1112 com en l'elaboració dels processos cadencials, sobretot al segment D; fins i tot, observem com el disseny melòdic del segment D coincideix amb moltes de les variants del PTF. Per tant, si bé no es pot, ni es deu, afirmar que la tonada de Catí siga una derivació del PTF, presenta un alt grau de semblança amb les variants d'aquest.

En la Vall d'Almonesir s'entonen ens *Gozos a la Virgen de los Dolores*²¹⁴ amb una tonada formada per dos segments musicals que es combinen segons el TE3, i on s'empra –o s'emprava– el cant a veus segons el mecanisme de construcció per terceres paral·leles diatòniques; en aquest cas amb un paral·lisme estricte d'ambdues veus. La conducció de la veu ens mostra una línia ondulant que discorre per graus conjunts, amb la utilització ocasional de salts de tercera major i menor, i que s'emmarca en un àmbit melòdic de quinta justa (**re-la**) en la veu de dalt i quinta disminuïda (**si,-fa**) en la veu de baix. Cadascun dels segments

²¹⁴ *Gozos a la Virgen de los Dolores*. Vall d'Almonesir. FSS.C.095.A(1).

ens presenta un disseny rítmic distint, tot i que ambdós encaixen en els motlles dels compassos acadèmics. Ara bé, cal assenyalar que, mentre al segment B s'aprecia clarament l'accentuació de la primera síl·laba de les parelles sil·làbiques, al segment A no ha estat possible determinar l'accentuació cantada de les síl·labes i l'agrupació dels sons en cada síl·laba donada la baixa qualitat de l'àudio de l'enregistrament.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a la Virgen de los Dolores. Vall d'Almonesir FSS-C.095.A(1)



El contorn melòdic del segment A mostra una línia melòdica ondulant amb un àmbit de quarta justa tant en la veu de dalt (**re-sol**) com en la veu de baix (**si,-mi**). La cadència en la sonoritat de **si**, i **re** superposats, i després d'una clàusula melòdica de segona descendent, ens genera una sensació de tensió dins del context sonor del fragment en estar construïda, aparentment, en l'àmbit sonor de la dominant. El segment B també dibuixa un perfil melòdic ondulant, tot i que amb un àmbit una mica més ampli que assoleix un interval de quinta justa en la veu de dalt (**re-la**) i quinta disminuïda en la veu de baix (**si,-fa**). La cadència s'efectua en la sonoritat de **do** i **mi** superposats, la qual ens recorda a l'àmbit sonor d'una suposada tònica i, per tant, aporta al discurs una sensació conclusiva. En aquest sentit, la tonada sembla seguir la lògica de la tonalitat, construïda segons la disposició sonora d'un mode major tonal. Per l'estructura de les cadències i la construcció i interpretació de la tonada en dos segments melòdics segons el TE3, la tonada recorda a PTE; a més, determinats girs melòdics, com les primeres síl·labes d'A i B o les darreres síl·labes d'A, semblen dibuixar una idea melòdica comuna.

Existeixen diverses tonades enregistrades a una veu amb cadència final en la sonoritat de **mi**. Si bé la disposició dels sons pot encaixar en l'escala d'un mode de **mi** diatònic, el disseny de les melodies no mostra l'estil propi de les tonades construïdes en el mode de **mi** que escoltem al País Valencià, i tampoc es fan servir els mecanismes expressius característics d'aquest mode, clarament descrits i analitzats per Reig (2012: 72-75; 166-171). Es tractaria, per tant, de tonades que es cantarien en *multipart*, amb una construcció de les dues veus mitjançant el mecanisme de les terceres paral·leles diatòniques, i on la cadència final es realitzaria sobre les sonoritats superposades de **do** en la veu de baix i **mi** en la veu de dalt. Per alguna raó que desconeguem, ja siga la pèrdua de la pràctica de cantar la veu de baix o la indisposició en el

moment de l'enregistrament dels cantors que entonen aquesta veu, les mostres enregistrades solament ens permeten escoltar la veu de dalt, aquella que finalitza en **mi**. Així, el bastiment melòdic d'aquestes tonades seguirà dues possibilitats que caldrà estudiar en cada cas: la disposició de mode major o la lògica de la tonalitat; es descarta, per tant, l'ús de la lògica del mode de **mi**.

Aquesta hipòtesi la podem comprovar si ens fixem en tonades on alguna de les seues variants es canta amb una veu que finalitza en **mi** –la veu de dalt– i en altra variant s'entonen les dues veus amb final en **do** i **mi** superposats, com podem observar als patrons PTD i PTE, o en tonades incloses en aquest apartat com són FFS-C.008.B(5) i FFS-C.115.B(5), FFS-C.008.B(6) i FFS-C.098.B(6) o FSS-C.065.B(4) i FSS-C.082.A(13); o, fins i tot, en tonades amb dues variants cadascuna cantada a una veu, però que en superposar-les ens adonem que es tracten de les dues veus –la veu de dalt i la veu de baix– d'una tonada construïda en *multipart*, com observem en les variants FSS-C.103.A(1) i FSS-C.038.A(7), analitzades a les primeres pàgines d'aquest apartat.

Les tonades que segueixen, totes elles amb cadència final en **mi**, les situe dins del procediment que acabe de descriure. Així, els *Gozos a san José*²¹⁵ que es canten en Benaguasil fan servir una tonada construïda amb tres segments musicals, l'àmbit melòdic de la qual assoleix un interval de sèptima menor (**re-do'**). No ha estat possible determinar el tipus d'estructura amb què es combinen els segments melòdic, ja que solament disposem de l'enregistrament del respost inicial, i no així de la cobla. Presenta una conducció de les veus que, tot i ser majoritàriament per moviments conjunts, empra algun salt de tercera menor (**fa-re**) i, fins i tot, de quarta justa (**do'-sol**) al segment B. Els segments A i D presenten un mateix disseny mètric, mentre el segment B fa servir un de distint. En tot cas, la tonada segueix el mecanisme dels compassos acadèmics.

Entrada = ABAD Cobla = --

Gozos a san José. Benaguasil. FSS-C.037.B(4)

Pues sois san-to sin i - gual, y de Dios el máshon - ra - do, en es - ta vi - da mor - tal.

Al segment A la tonada dibuixa una línia ascendent amb un àmbit melòdic de quarta justa (**mi-la**) i cadència en **la** després d'una clàusula de segona major ascendent (**sol-la**). El

²¹⁵ *Gozos a san José*. Benaguasil. FSS-C.037.B(4).

segment B ens mostra un àmbit melòdic ampli, de sèptima menor (**mi-do'**), i amb un disseny melòdic descendent que es precipita fins a la cadència en **mi**, precedida d'un moviment cadencial de segona menor (**fa-mi**). En canvi, el segment també planteja una línia melòdica descendent, però amb una amplitud melòdica més reduïda, de quinta justa (**re-la**), i cadència en **mi** després d'una clàusula de segona major ascendent (**re-mi**). La tonada sembla estar construïda d'acord amb la disposició d'un mode major amb final en **do** en la veu de baix, la qual no hauria estat enregistrada.

A Benifaió es canten els *Gozos a san Pascual*²¹⁶ amb una tonada formada per quatre segments melòdics que es combinen d'acord amb el TE2. Dibuixa un perfil melòdic en forma d'arc i amb un àmbit melòdic ampli, de sèptima menor (**re-do'**). La conducció de la veu es fa per moviments conjunts, amb algun salt ocasional de tercera menor. Els quatre segments melòdics estan construïts sobre un mateix disseny rítmic que podem interpretar des de la lògica de *giusto* sil·làbic, donant-nos l'esquema g.s. 1132.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a san Pascual. Benifaió. FSS-C.106.A(4)

♩ = 165-175

Pues tu, j- mán, vi - da, y sus - ten - to, fue, el pan vi - no ce - les - tial; lo - gre - mos por tí Pas - cual, los fru - tos del Sa - cra - men - to.

El segment A es construeix al voltant de la sonoritat de **mi**, amb què es realitza la cadència, i assoleix un àmbit melòdic de quarta justa (**re-sol**). La clàusula cadencial es canta amb un moviment de segona menor descendent (**fa-mi**), un disseny que es repeteix als segments B i D. El segment B presenta un contorn melòdic arquejat amb un rang intervàlic de quarta justa (**mi-la**) i cadència en el **mi**. El mateix disseny en forma d'arc s'escolta al segment C, però amb un àmbit melòdic de quinta justa (**fa-do'**) i final en **sol**, precedit d'un moviment cadencial de segona major descendent (**la-sol**). Dins del context sonor de les quatre cadències **—mi-mi-sol-mi—**, és al segment C on es percep més clarament una sensació de tensió en el discurs musical, que precisa d'un repòs sonor o cadència conclusiva. Aquesta esdevé al segment D, sobre la sonoritat de **mi**. Si bé el disseny cadencial és el mateix, com ja he dit, que als segments A i B, la sensació conclusiva li l'atorga, sobretot, el disseny descendent de la melodia, amb un àmbit de sexta menor (**mi-do'**), i que contrasta amb el que s'ha escoltat prèviament. L'escala emprada en la tonada segueix la disposició d'un mode major, i és ben

²¹⁶ *Gozos a san Pascual*. Benifaió. FSS-C.106.A(4).

probable que allò que escoltem siga la veu de dalt que es construeix en terceres paral·leles estrictes amb la veu de baix, amb final en **do**.

La tonada amb què es canten els *Gozos a la Virgen del Rosario*²¹⁷ de Vallada està formada per quatre segments melòdics que es combinen amb el TE2. Ens presenta un contorn melòdic ondulant amb un rang intervàl·lic estret, de quinta justa (**re-la**), i una conducció de la veu per moviments conjunts, amb la utilització puntual d'interval de tercera major i menor. Els quatre segments melòdics estan construïts amb un mateix disseny rítmic a un motlle binari simple dins la lògica dels compassos acadèmics.

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a la Virgen del Rosario. Vallada. FSS-C.109.A(3)

$\text{♩} = 75-85$

Vir-gen Ro-sa ce-les-tial, de fra-gan-tí-si-mo-o-loz, Vos sois la Ro-sa me-jor, que des-tie-rra nues-tro mal.

La melodia del segment A descriu una línia ondulant amb una amplitud intervàl·lica de quarta justa (**re-sol**) i cadència en el **mi**. La clàusula cadencial es construeix en les sonoritats **fa-mi**, tot i que l'efecte sonor dels ornaments en la setèima síl·laba crea un gir final de tercera menor descendent (**sol-mi**). Aquest ornament es canta amb quatre sons i moviment de la veu en dues direccions, i cinc sons i moviment de la veu en tres direccions als versos amb catalexi. El segment B presenta un contorn melòdic en forma d'arc que s'emmarca en un interval de quarta justa (**re-sol**). El disseny de la clàusula és idèntic al del segment B, amb l'ornamentació en la setèima síl·laba, però en un registre més greu perquè finalitze en la sonoritat de **re**, la qual li atorga una sensació de tensió sonora. Aquesta sensació es manté, o fins i tot s'accentua, al segment C, amb un disseny melòdic ascendent en un rang intervàl·lic de quinta justa (**re-la**) i cadència en **la** després d'una clàusula de segona major ascendent (**sol-la**). El disseny ascendent de C contrasta amb la línia melòdica descendent del segment D la qual, emmarcada dins d'un àmbit de quinta justa (**re-la**), busca la resolució cadencial en el **mi**, just després d'una clàusula de segona menor (**fa-mi**). La melodia està construïda dins la lògica de la tonalitat i, ben probablement, es complementaria amb una veu inferior a distància de terceres paral·leles diatòniques, tot i que malauradament no fou enregistrada. Seguint aquesta hipòtesi, la utilització de graus tonals es fa patent al llarg de la tonada, i molt evident en la cadència del segment B, construïda dins l'àmbit sonor de la dominant, o al procés cadencial del segment D, amb la seqüència de dominant-tònica.

²¹⁷ *Gozos a la Virgen del Rosario*. Vallada. FSS-C.109.A(3).

A Sorita s'entonen els *Gozos a san Ramón Nonato*²¹⁸ amb una tonada formada per dos segments melòdics que segueixen l'esquema TE3. La construcció en *multipart* es realitza amb el paral·lelisme estricte de les dues veus a una distància intervàlic de terceres diatòniques, i la melodia ens presenta un contorn que dibuixa una línia ondulant emmarcada en un àmbit de quinta justa (**re-la**) en la veu de dalt i quinta disminuïda (**si,-fa**) en la veu de baix, amb una conducció de les veus per graus conjunts, tot i que en ocasions s'entonen salts de terceres majors i menors. En ambdós segments s'observa la utilització d'un mateix disseny rítmic que encaixaria dins d'un motlle ternari de subdivisió simple, segons la lògica dels compassos acadèmics.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Ramón Nonato. Sorita. FSS-C.135.A01(9)

Sol e - res de_Es-pa-ña,her-mo - so, fi-no_a-man-te - de Ma - ri - a

El perfil melòdic del segment A presenta una línia ondulant amb un rang intervàlic de quinta justa (**re-la**) en la veu de dalt i quinta disminuïda (**si,-fa**) en la veu de baix, i el mateix ens trobem al segment B. La cadència del segment A es realitza en la sonoritat de **mi** i **sol** superposats, amb una clàusula de segona major ascendent i precedida d'un ornament que es canta en la setèima síl·laba format per quatre sons i dues direccions, i que assolirà un moviment de cinc sons i dues direccions als versos amb catalexi. Al segment B, en canvi, aquest moviment ornamental no es realitza, i la cadència esdevé en la sonoritat de **do** i **mi** en superposició amb una clàusula de segona menor descendent (**fa-mi**) en la veu de dalt i segona major descendent (**re-do**) en la veu de baix. Una sonoritat, la d'aquesta última cadència, que ens genera la sensació de repòs i conclusió. La tonada està construïda d'acord amb una disposició dels sons que segueix l'esquema d'un mode major, tot i que l'absència de referents clars que determinen l'existència d'una jerarquització dels graus constitutius, així com l'ús de modulacions, no em permeten situar-la dins la lògica de la tonalitat.

La tonada amb què es canten els *Gozos a la Inmaculada Concepción*²¹⁹ en Ribesalbes emprà tres segments melòdics que es combinen segons la lògica de l'alternança descrita pel TE1. Fa servir un contorn melòdic en forma d'arc amb un àmbit melòdic de setèima menor (**re-do'**), on la veu flueix per graus conjunts. La lògica rítmica amb que s'estructura ens mostra dos

²¹⁸ *Gozos a san Ramón Nonato*. Sorita. FSS-C.135.A01(9).

²¹⁹ *Gozos a la Inmaculada Concepción*. Ribesalbes. FSS-C.150.A(1).

dissenys que podem considerar dins del mecanisme del *giusto* sil·làbic. El primer disseny, el qual es dona als segments A i B, mostra al tercer grup rítmic elemental –quinta i sexta síl·laba– una desviació dins la lògica del *giusto* que es troba lliscant els límits del mecanisme en veure's prolongada la durada de la quinta síl·laba –notada com una corxera en puntet. Així i tot, es considera que ambdós segments segueixen l'esquema g.s. 1234. El segment D, en canvi, mostra clarament disseny rítmic de *giusto*, l'esquema del qual és 3114.

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos a la Inmaculada Concepción. Ribesalbes. FSS-C.150.A(1)

Pa - ra dar luz in - mor - tal, sien - do Vos al - ba del dí - a, sin pe - ca - do, o - ri - gi - nal.

El segment A segueix un disseny melòdic ascendent d'una amplitud intervèl·lica de quarta justa (**mi-la**), amb cadència en **sol** després d'una clàusula de segona menor ascendent (**fa#-sol**). El contorn de la melodia al segment B dibuixa una línia en forma d'arc que s'emmarca en un interval de quarta justa (**sol-do**), i amb final, també, en la sonoritat de **sol**, tot i que precedida d'un moviment descendent de segona major (**la-sol**). Finalment, el segment D planteja un disseny descendent de la melodia, amb un rang melòdic de quinta justa (**re-la**), la qual, i junt amb la cadència en la sonoritat de **mi** després d'una clàusula de segona major ascendent (**re-mi**), ens fa percebre el caràcter conclusiu en el context sonor de la tonada. La veu que escoltem és ben probable que es tracte de la veu de dalt de la tonada, construïda a distància de terceres paral·leles diatòniques amb una veu de baix amb final en **do**. D'acord amb aquesta possibilitat, la construcció de la melodia segueix una disposició de mode major, amb gir melòdic a les clàusules cadencials que, si bé des de la nostra oïda acostumada a la tonalitat es poden percebre com resolucions tonals, són del tot freqüents en les polifonies vocals distintes de la lògica de la tonalitat, com ja hem vist en aquest mateix apartat i al llarg del segon capítol.

Els *Gozos a las almas*²²⁰ d'Olocau de Rei es canten amb una tonada formada per dos segments melòdics que es combinen segons el TE3. Ens presenta un contorn melòdic amb un perfil ondulant emmarcat en un interval de quinta justa (**do-sol**) i una conducció de les veus per graus conjunts, amb algun salt de tercera menor descendent. Fa servir un patró rítmic que encaixa amb els motlles dels compassos acadèmics.²²¹

²²⁰ *Gozos a las almas*. Olocau de Rei. FSS-C.155.A(3).

²²¹ En el *Cancionero musical de la provincia de Castellón* (Seguí et al., 1990: 472) aquesta melodia apareix notada en un compàs ternari de subdivisió simple; tanmateix, i si es compara amb l'enregistrament, es percep com la persona

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a las almas. Olocau. FSS-C.155.A(3)

Por las po-bre-ci-tas al-mas, to-dos de-be-mos ro-gar.

El perfil melòdic del segment A descriu una línia ondulant amb un àmbit de quarta justa (**re-sol**) i cadència en el **re** després d'una clàusula de segona menor descendent (**mi-re**). Es percep com la sonoritat de la cadència aporta la sensació de tensió al discurs musical en aquest punt. Una tensió sonora que es veurà resolta en la cadència del segment B, en la sonoritat de **mi**. Aquest segment també segueix un dibuix melòdic ondulant emmarcat en un interval de quarta justa (**do-fa**), i una clàusula de cadència on el moviment descendent i en una direcció (**fa-mi**) es veu interromput pel salt de tercera menor al **re**, generant-se un moviment en dues direccions (**fa-re-mi**). La tonada es construeix d'acord amb una disposició dels sons dins l'escala d'un mode major, i on la veu que escoltem es complementaria amb una veu inferior a distància de terceres paral·leles diatòniques i final en **do**.

La tonada amb què es canten els *Gozos a san Ramón Nonato*²²² a Sagunt fan servir dos segments melòdics que es combinen d'acord amb la lògica de TE3. Està construïda dins d'un àmbit de quinta justa (**re-la**), amb un contorn melòdic que descriu una línia ondulant, i una conducció de les veus per graus conjunts, amb la realització d'algun salt de tercera menor. Ambdós segments melòdics segueixen un mateix disseny rítmic que encaixa en el motlle dels compassos acadèmics.

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Ramón Nonato. Sagunt. FM-V.14.A(1)

Sol e-res de Es-pa-ña her-mo-so, fi-no-a-man-te de Ma-ri-a

El contorn melòdic del segment A dibuixa una línia ondulant que assoleix un àmbit de quarta justa (**mi-la**), amb cadència en **fa** que aporta una certa tensió al discurs sonor, precedida d'una clàusula de segona major descendent (**sol-fa**). El segment B, també amb un perfil ondulant, està construït dins d'un rang intervèl·lic de quarta justa (**re-sol**). El final es realitza en la sonoritat de **mi**, precedida d'una clàusula cadencial de segona menor (**fa-mi**), i que ens

que realitza la notació es veu forçada a modificar la durada de determinats sons perquè encaixen en el motlle ternari.

²²² *Gozos a san Ramón Nonato*. Sagunt. FM-V.14.A(1). Gomis (1995: 411) ens indica que amb aquesta tonada també es canten a Sagunt els *Gozos a san Miguel* i els *Gozos a las almas*.

provoca en la nostra oïda la sensació de repòs i conclusió del discurs musical. Novament, la veu que ens ha arribat sembla tractar-se de la veu de dalt, la qual es complementaria amb una veu de baix construïda en terceres paral·leles diatòniques i amb final en **do**. D'aquesta manera, considere que el bastiment melòdic de la tonada segueix la disposició de mode major.²²³

En Requena es canten els *Gozos a san Nicolás*²²⁴ amb una tonada que està formada per tres segments melòdics que es combinen segons els TE2. Com veiem, el contorn melòdic presenta un perfil ondulant emmarcat en un rang intervàl·lic de sexta major (**do-la**), amb una conducció de les veus, majoritàriament, per graus conjunts, tot i que realitza de manera ocasional salts de tercera menor (**fa-re**) i major (**la-fa**), i un salt de quarta justa (**re-sol**) al segment D. Els tres segments presenten un mateix disseny rítmic que encaixa amb el motlle dels compassos acadèmics.

Entrada = ABAD Cobla = ABADABAD Gozos a san Nicolás. Requena. FFP-C.312(1)

San-to cu-ya in-ter-ce-sión, con Dios mi-la-gro de-co-ra, no nie-gues tu ben-di-ción.

Si ens detenim en cadascun dels segments melòdics, podem observar que el segment A dibuixa un perfil en sentit ascendent amb un àmbit de sexta major (**do-la**). El so de la cadència és el **sol**, i està precedit un moviment de la veu en dues direccions on el segon so de la setèima síl·laba, el **fa**, actua d'inflexió inferior entre el **la** i el **sol**, i dona com a resultat una clàusula ascendent de segona major (**fa-sol**). La línia melòdica que descriu el segment B té una aparença ondulant que s'emmarca en un interval de tercera menor (**re-fa**). D'acord amb l'enregistrament, la sexta síl·laba també es pot entonar indistintament amb el sons de **mi** o **sol**. El gir cadencial, amb nota final en el **mi**, mostra el mateix disseny que al segment A, amb moviment en dues direccions i una clàusula de segona major ascendent (**re-mi**). El segment D també fa dibuixa una línia ondulant, en aquest cas amb un rang intervàl·lic de quarta justa (**re-sol**). Destaca per sobre la sonoritat del salt de quarta justa entre la tercera i quarta síl·laba. La clàusula final realitza un moviment de segona menor descendent (**fa-mi**)

²²³ Gomis ens aporta la notació i una breu anàlisi d'aquesta tonada. L'autor, però, no contempla la possibilitat que es tracte d'una veu de dalt, possible reminiscència d'una antiga pràctica en *multipart* ara desapareguda i, per tant, considera la nota final **mi** com a so generador de la tonada. Així, indica que la tonada està construïda segons la lògica del mode de **mi** (Gomis, 1995: 411), un plantejament amb el qual no coincidisc per les raons anteriorment argumentades.

²²⁴ *Gozos a san Nicolás*. Requena. FFP-C.312(1).

dins del context del discurs sonor. En canvi, el segment B es construeix en l'àmbit sonor de la dominant, per a reprendre en la cadència a la sonoritat de tònica i, en conseqüència, transmetre'ns l'aparent sensació conclusiva.

2.10. Tonades d'aparença no tradicional

Amb la denominació de tonades d'aparença no tradicional (TANT) estic referint-me a un ampli conjunt de tonades que, amb tres-centes onze mostres, representa el 32,7% del corpus d'estudi. Aquest grup està format per un autèntic *totum revolutum* de melodies molt diverses les unes de les altres; així i tot, segueixen criteris compositius compartits que ens permeten anomenar una sèrie de característiques constructives que en són comunes:

- Tonades compostes, amb major o menor destresa i enginy, dins de la tradició estètica i estilística de la música acadèmica occidental.
- La lògica rítmica emprada dissenys que encaixen amb els motlles dels compassos acadèmics. El *giusto* sil·làbic, per tant, queda totalment exclòs.
- Tonades construïdes amb quatre o més segments melòdics que en cap cas empen la lògica de l'alternança dels segments melòdics; queden excloses, per tant, TE1 i TE3. A més, aquelles tonades amb quatre segments melòdics presenten distintes maneres de combinar els segments segons de quina tonada es tracte, motiu pel qual el TE2 es fa servir en molt poques tonades. En conseqüència, la majoria de les tonades utilitzen tipus d'estructures de segments melòdics distintes dels patrons.
- La melodia es construeix dins de la tonalitat, amb una clara jerarquització dels graus constitutius, i no és estrany l'ús de modulacions. No fan servir, per tant, trets modals arcaïtzants.
- Utilització recurrent de salts intervàl·lics superiors als de tercera major, els quals resten fluïdesa al discurs melòdic i textual al mateix temps que entorpeixen la clara audició del contingut de les lletres.
- Cant sil·làbic, però amb una major realització d'ornaments.
- Àmbit melòdic ampli, que amb freqüència sobrepassa l'interval d'octava justa.

Les diverses característiques assenyalades ens fan suposar que les tonades d'aquest grup tenen una antigor menor que els patrons de tonada, a excepció, probablement, del PTG. Ara bé,

cal recordar que, com també en la resta de les tonades tractades als apartats precedents, els cantors i cantores, en la situació de cant de goigs, apliquen les estratègies interpretatives i expressives amb què s'entonen les altres tonades, com ja he assenyalat en parlar dels mecanismes expressius dels goigs valencians (apartat 2.6).

A més, igual que les tonades d'aparença tradicional, la immensa majoria de les tonades d'aquest grup les escoltem en un únic poble i dedicades, generalment, a una advocació molt concreta, tot i que no és inusual que la melodia s'aplique als textos gogístics d'altres divinitats venerades per la comunitat. Així mateix, podem trobar-nos amb algunes poques tonades que es canten a dos o tres pobles. És el cas de la tonada amb què s'entonen els *Gozos de san José* a les Coves de Vinromà²²⁶ i a Vilafamés,²²⁷ o la tonada amb què a Vallada s'entonen els *Gozos a san José*²²⁸ i a Quartell s'empra en el cant dels *Gozos a la Divina Pastora*.²²⁹ També amb la mateixa melodia s'entonen a Riola els *Gozos al Santísimo Cristo de los Afligidos*,²³⁰ a Genovés es canten els *Gozos a la Virgen de los Dolores*,²³¹ i a Llocnou d'en Fenollet es fa servir en el cant de diverses lletres de goigs.²³² I a Sant Mateu,²³³ Catí²³⁴ i Tírig²³⁵ també s'entonen amb una tonada comuna goigs distints. Altres tres tonades –només tres dins de les tres-centes onze mostres–, en canvi, adquireixen un major grau de dispersió arreu del territori, però en cap cas assoleixen una representativitat en el corpus igual o superior al 2%, motiu pel qual no les hem considerat patrons de tonada. A més, cadascuna d'aquestes tonades està lligada a una advocació molt concreta: sant Josep,²³⁶ la Verge del Carmen²³⁷ i la Verge dels Dolors,²³⁸ i a penes s'apliquen en textos d'altres divinitats.

²²⁶ *Gozos a san José*. Coves de Vinromà. FSS-C.132.A(4).

²²⁷ *Gozos a san José*. Vilafamés. FSS-C.143.A(4).

²²⁸ *Gozos a san José*. Vallada. FSS-C.079.B(3).

²²⁹ *Gozos a la Divina Pastora*. Quartell. FSS-C.090.B(3).

²³⁰ *Gozos al Santísimo Cristo de los Afligidos*. Riola. FJF-041

²³¹ *Gozos a la Virgen de los Dolores*. Genovés. FSS-C.032.B(1).

²³² En Llocnou d'en Fenollet escoltem aquesta tonada als *Gozos al Corazón de Jesús*, FSS-C.054.A(1) i FSS-C.082.A(19), i *Gozos a la Virgen de los Dolores*, FSS-C.085.A(2).

²³³ *Gozos de san José*. Catí. FSS-C.140.B(1).

²³⁴ *Gozos a san Francisco Javier*. Sant Mateu. FSS-C.145.B(6).

²³⁵ *Gozos a san José* (I). Tírig. FSS-C.158.A(4).

²³⁶ Amb la mateixa melodia s'entonen els *Gozos a san José* en Vallés –FSS-C.024.A(5)–, Llocnou d'en Fenollet –FSS-C.044.B(5)–, Riba-roja –FSS-C.051.A(9)–, Catadau –FSS-C.115.A(4)– i Palma de Gandia –FSS-C.015.A(1); i també la podem escoltar per a cantar els *Gozos a san Roque* de Xóvar –FSS-C.099.A(7).

²³⁷ Els *Gozos a la Virgen del Carmen* fan servir una mateixa tonada en Venta del Moro –FSS-C.039.A(1) i FFP-C.321.B(9)–, Genovés –FSS-C.067.A(4)–, Catadau –FSS-C.115.A(3)–, Antella –FSS-C.117.A(2)–, Alcàsser –FSS-C.124.A(3)–, Eslida –FSS-C.142.B(4)–, Vall d'Alba –FSS-C.166.A(31)–, Requena – FFP-C.273.A(1), FFP-C.318.B(1) i FFP-C.321.B(8)– i Xàbia – FSS-B.12.A(37) i FSS-B.12.A(38).

²³⁸ Escoltem que amb la mateixa tonada es canten els *Gozos a la Virgen de los Dolores* de Titaguas – FSS-C.034.B(2)–, Vallanca – FSS-C.036.B(1)–, Sinarques – FSS-C.042.B(4)–, Almedíxer – FSS-C.095.A(3) i FSS-B.08.B(11)–, Geldo – FSS-C.097.A(5) i FSS-B.15.B(14)–, La Llosa – FSS-C.132.B(4)–, Olocau – FSS-C.155.A(1)– i Castielfabib – FFP-C.226.A(3); igualment, també s'empra als *Gozos a la Virgen del Pie de la Cruz*

Finalment, en aquest grup caldrà situar les obres de compositors de renom que amb el títol de “Gozos a...” o “Gozos de...” estan presents als grans arxius musicals valencians, com els de la Catedral-Basílica Metropolitana de València, la Catedral-Basílica de Sagorbu, la Catedral d’Oriola, el Col·legi-Seminari Corpus Christi de València o la Biblioteca Musical de Compositors; però també les tantes i tantes composicions que atesten els arxius parroquials de pobles i ciutats valencianes, la majoria dels quals romanen oblidats o s’han extraviat, i fins i tot algunes de les melodies que apareixen notades en els fulls de goigs, i de les quals no sempre hi ha constància que s’hagen cantat. Obres, en definitiva, que foren creades com oferiments pietosos d’un individu a una determinada advocació. Moltes d’elles no tingueren a penes incidència en la comunitat de fidels, o ni tan sols arribaren a entonar-se mai, mentre que unes poques es convertiren en les tonades habituals, ara anònimes, amb què clamar els goigs al patró o a la Verge. En definitiva, és més que probable que la gran majoria de les tonades d’aquest grup foren conceptualitzades durant el procés creatiu sobre el paper pautat, i posteriorment, i per aprenentatge col·lectiu, passaren de manera progressiva als canals de la transmissió oral, mecanisme pel qual segueixen transmetent-se en l’actualitat.

2.11. Les tonades dels goigs més enllà dels goigs

En la quotidianitat del fet musical és bastant freqüent la pràctica del reciclatge musical on, amb estratègies molt diverses,²³⁹ un mateix material s’adapta a contextos sonors i rituals distints i amb circumstàncies d’ús canviant. En la tradició valenciana, els exemples de melodies que venen i van d’un tipus de repertori a altres són un fet habitual, permetent-nos identificar-ne un bon grapat. És el cas de la tonada amb què es canta al País Valencià la cançó infantil *Xoc, xocorroxoc*, que a Catalunya es coneix com *El noi de la mare*, però que també s’empra en Callosa d’en Sarrià per al *Ball de Nanos*, i en Tituaguas representa el nucli vertebrador i central de la dansa de la *Mojiganga*. El transvasament melòdic també suposa l’adaptació a noves situacions del material procedent de gèneres aparentment allunyats, com ocorre amb distints fragments de sarsueles i òperes. Així, en l’Alcúdia es fa servir un fragment instrumental de *La leyenda del beso*, de Reveriano Soutullo i Juan Bautista Vert, com a tocata

de Iessa – FSS-C.009.A(3) –, els [Gozos al Septenario de la Virgen de los Dolores d’Alcubles](#) – FSS-C.011.B(2) – i els [Gozos al Cristo del Calvario de les Coves de Vinromà](#) – FSS-C.132.A(3).

²³⁹ Rubén López-Cano aborda amb profunditat la qüestió del reciclatge musical i el fenomen de la intertextualitat musical, aportant-nos un seguit d’eines i elements conceptuals que ens permeten una comprensió més àmplia del seu funcionament (López-Cano, 2018).

del *Ball de bastonets*;²⁴⁰ en la processó del Corpus Christi de Castelló escoltem una adaptació del *galop* de l'obertura de *Guillaume Tell*, de Gioachino Rossini, per al *Ball d'arquets*; i en Benimodo ens topem amb el cuplet *Quan les llums es vaen apagar*, que s'entona amb la melodia del "Coro de lagarteranas", de la sarsuela *El buésped del sevillano*, amb música de Jacinto Guerrero (Juste, 2019: 48).

Aquest intercanvi melòdic també es produeix entre els repertoris sacre i profà, diluint els aparents límits entre un àmbit i l'altre i mostrant-nos que tots dos pertanyen a una única realitat social (Macchiarella, 2012b: 10). Les tonades dels goigs, tal vegada per la seua àmplia popularitat, han estat emprades sovint per a entonar textos ben diversos. Aquestes s'adapten a les noves situacions de cant i desenvolupen funcions distintes de les atorgades dins del ritual dels goigs, adquirint nous significats entre la comunitat. De vegades, aquesta resignificació està associada amb la procedència habitual de la tonada, i el seu ús pot implicar un cert component irònic en emprar una melodia que en l'imaginari sonor col·lectiu està arreladament vinculada amb el repertori gogístic.

Amb el PTA ens trobem amb un bon grapat de cançons d'allò més diverses que en fan ús.²⁴¹ Algunes d'elles es mantenen dins l'àmbit religiós. És el cas de *Canto del Niño Jesús* i *Bienvenida al Niño Jesús*,²⁴² que es cantava en Barrio Arroyo, o la *Salve Antigua a la Virgen del Remedio d'Utiel*,²⁴³ totes tres amb un text que segueix una estructura semblant a la dels goigs, però sense pertànyer a aquest gènere. També, en Aldaia s'utilitzava per a entonar el cant de romeria *Adén, sant Miquel de Lliria* (Pitarch i Andrés, 2018: 70-71). Altres cants, en canvi, empen lletres profanes amb temàtiques i usos variats. Lligada al repertori infantil l'escoltem per a entonar diverses variants de la cançó *Allà baix de les muntanyes*, de la qual ens ha arribat una versió d'Alaquàs,²⁴⁴ una altra de València amb el títol *Allà dalt de les muntanyes* (Seguí *et al.*, 1980: 155), i una tercera d'Aldaia anomenada *D'allà dalt de les muntanyes* (Pitarch i Andrés, 2018: 295).²⁴⁵ També en Aldaia s'entonen amb el PTA les dues cançons nadalenques infantils *Anava una pastoreta* i *Una pastoreta anava* (Pitarch i Andrés, 2018: 295). Destinat als xiquets,

²⁴⁰ Aquesta informació ha estat facilitada per Josep Juste, *Mama*, musicòleg i intèrpret multiinstrumentista, especialitzat en el repertori de la tradició musical valenciana.

²⁴¹ Un primer esbós del transvasament melòdic del PTA ens l'ofereix Jordi Reig (2011: 108, 320).

²⁴² FFP-C.039.A(4) i FFP-C.321.A(8), respectivament.

²⁴³ La podem escoltar en dues mostres: FFP-C.318.B(11) i FFP-C.321.A(21).

²⁴⁴ *Allà baix de les muntanyes*. Alaquàs. FM-V.18.B(13).

²⁴⁵ Els autors ens indiquen com aquest text es cantava amb dues melodies distintes segons en quina meitat del poble ens situàrem (Pitarch i Andrés, 2018: 38).

però en aquest cas cantada per un adult hi ha la *Cançó de bressol* que els membres de la Fonoteca de Materials enregistraren en Benigànim.²⁴⁶

Amb un marcat caràcter satíric, i fent ús de manera intencionada del joc associatiu de la tonada amb el repertori sacre, trobem tres exemples distints. En Picassent s'enregistrà *Sant Valero està en Russafa*,²⁴⁷ el text del qual, després de fer referència a les esglésies de Russafa i El Palmar, apel·la a defugir de la feina, comparant-la amb el mateix dimoni. Amb la mateixa tonada escoltem els delirants i irreverents *Goigs a sant Ramon Nonat* que es canten en la pel·lícula *El Virgo de Visanteta*,²⁴⁸ i que ja he comentat en parlar dels textos dels anomenats *falsos* goigs (apartat 1.7). També, en Riola escoltem una cobla que, amb sornegueria, una veïna li cantava al sagristà de l'església després que aquest es quedara amb els donatius per a la compra d'unes cortines destinades a engalanar el temple:

Cristo de los Afligidos
 les cortines no les veig
 t'has fet en els quinze duros
 lladre, ja no em fotogràs més.²⁴⁹

Una reutilització merament instrumental del PTA s'escolta al pasdoble que José Serrano i Simeón, conegut popularment com el *Mestre Serrano*, dedicà al seu poble natal, i que porta per títol *Sueca (Església, arròs i dolçaina)* (Ros, 2009). La tonada és interpretada per les fustes en l'inici del trio, i sembla un gest de complicitat per part de l'autor amb els seus veïns, ja que amb aquesta melodia s'entonen al municipi un bon nombre de goigs.²⁵⁰

En Alcora es canta amb el PTB *Sant Vicent, el morenet*,²⁵¹ cant de temàtica humorística. Amb la mateixa tonada s'escoltava a Aldaia la cançó infantil *Obriu, obriu filles meues* (Pitarch i Andrés, 2018: 300); i en Bocairent, Manuel Palau documentava una altra cançó infantil entonada amb el PTB, el títol de la qual és *Roda, roda molinet* (Palau, 1952: 65).

²⁴⁶ *Cançó de bressol*. Benigànim. FM-V.15.B(6).

²⁴⁷ *Sant Valero està en Russafa*. Picassent. FM-V.B(12).

²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=3mAXhW422j0> (data de consulta: 03 Jun 2020).

²⁴⁹ Aquest cant fou interpretat per una veïna de Riola durant el programa *Bambant per casa*, de la televisió autonòmica *À Punt*. Podem veure el fragment del cant en el següent enllaç (min. 19, aproximadament): <https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/bambant-per-casa/18-11-2019-ribera-baixa> (data de consulta: 03 Jun 2020).

²⁵⁰ A Sueca s'empra el PTA per a entonar els *Gozos a los gloriosos mártires san Andón y san Senén*, *Goigs a sant Blai, bisbe i màrtir*, *Goigs a sant Antoni Abat*, *Gozos a san Antonio Abad*, *Goigs de Nadal* i els *Gozos a san Roque* (Ferrando, 2014: 42-43).

²⁵¹ *Sant Vicent, el morenet*. Alcora. FM-V.18.B(24).

Anteriorment ja hem vist com el PTC s'empra a Catalunya per a entonar els cants de Setmana Santa *Cruix fidelis*, les *Set Paraules* i la *Passió de Jesucrist*, el que obre la possibilitat a una hipotètica adaptació posterior de la tonada al repertori gogístic valencià, o a l'inrevés. A banda, trobem exemples que ens mostren una adaptació de la tonada a textos de distinta índole. Seguint l'àmbit religiós, escoltem a Nules els cants coneguts com *Después del Rosario de la Aurora* i *Recivimiento y despedida de la Virgen*,²⁵² i en La Pobleta de Andilla s'enregistraren *Las Purezas*.²⁵³ I amb un text profà la mateixa melodia ha estat localitzada en la cançó satírica *L'enterro de la sardina*, que es canta a Moncofa,²⁵⁴ i algunes cançons de taverna com els *Gozos de Alzira*,²⁵⁵ de Faura, i *La novena del vino*, que fou documentada a Codoñera, en Terol (Arnaudas, 1982: 103).

El PTD l'escoltem per a entonar un *Aguinaldo* en Los Corrales de Utiel.²⁵⁶ I mantenint la relació de la tonada amb el cant dels goigs de les ànimes, el grup valencià Al Tall l'emprava en el seu tema "Des de la tomba – cant de les ànimes", del disc *Vergonya, cavallers, vergonya*.

Amb el PTE solament he localitzat dos exemples, ambdós dins del ritu del Rosari de l'Aurora que es practicava a Villores. Es tracta de la *Despedida del Rosario* i *Madre del Santo Rosario*.²⁵⁷

Tan sols coneixem una mostra on es fa servir el PTF. En aquest cas es tracta de la cançó humorística *Ja baixen les tres maries* que s'entonava a Alcora.²⁵⁸

En canvi, no he detectat cap mostra on es reutilitze en textos distints dels goigs les tonades del PTG, i tampoc les tonades dels altres dos grups, és a dir, les tonades d'aparença tradicional i les tonades d'aparença no tradicional. Aquesta manca de paròdies o reciclatges pot ser degut, d'una banda, a la rellevància i grau molt menor de difusió d'aquest patró, alhora que podria reforçar l'argument de la seua relativa modernitat.

²⁵² FSS-C.131.B(7) i FSS-C.131.B(8), respectivament.

²⁵³ *Las Purezas*. La Pobleta de Andilla. FFP-C.168.A(2).

²⁵⁴ *L'enterro de la sardina*. Moncofa. FSS-C.107.A(5).

²⁵⁵ *Gozos de Alzira*. Faura. FSS-C.089.B(5).

²⁵⁶ *Aguinaldo*. Los Corrales de Utiel. FFP-316.B(5).

²⁵⁷ FSS-C.156.B(2) i FSS-C.156.B(3), respectivament.

²⁵⁸ *Ja baixen les tres maries*. Alcora. FM-V.18.B(23).

Capítol 3.

La construcció social en el cant dels goigs valencians

En els capítols anteriors ens hem endinsat en l'estudi dels goigs des d'una aproximació diacrònica que ha permés comprendre la construcció i consolidació al llarg del temps d'un gènere poètico-musical que gaudia, i segueix gaudint amb força encara en l'actualitat, d'una difusió i vigència social àmplia i notòria. També han estat analitzats els procediments de construcció i interpretació col·lectius que les cantores i cantors efectuen durant la situació comunicativa de cant de goigs, sotmesos a codis culturals i socials heretats i compartits. M'interessa ara centrar-me en l'estudi del fenomen social dels goigs des d'una aproximació sincrònica. En aquest sentit, l'anàlisi no es pot circumscriure únicament a la situació de cant de goigs, ja que, com he enunciat en l'apartat 2.5 dedicat a l'estudi de les dinàmiques sonores, aquest és un moment de negociació entre els participants d'acord amb unes regles socials que no es limiten solament a l'acte de cantar, sinó que es manifesten i s'intensifiquen durant tot el procés ritual d'una comunitat. Per tant, cal abordar-ne l'estudi des d'una visió més àmplia que profunditze en l'anàlisi de la celebració festiva en què es produeix, sotmesa a dinàmiques socials diverses i canviants.

En les línies que segueixen buscaré de determinar i analitzar els diversos factors d'ordre social que operen en cinc celebracions concretes on es canten els goigs en l'actualitat, i com aquests factors poden intervenir, o intervenen, en la situació comunicativa on s'entonen els goigs. M'interessa identificar les raons, o finalitats, per les quals els actors socials justifiquen la seua participació en l'acte ritual i de cant, com puguen ser un impuls religiós i pietós dins la lògica

de la sacralitat de l'acte, una pulsio de caràcter reivindicatiu que busca de mantenir manifestacions culturals heretades o, per descomptat, una excusa per a passar una diada junt amb amics i familiars en un ambient lúdic i festiu; però també cal cercar les funcions socials que adquireixen els diversos elements o espais festius que configuren la celebració —no solament aquells presents en la situació de cant de goigs—, així com el ritual en el seu conjunt.

A més, se sotmetran a estudi altres temes indispensable per a la comprensió del fenomen com és la qüestió de la participació, la qual, pense, és el principal factor que determina el tipus d'interlocució cantada als goigs, i que s'explica per la intersecció d'altres factors socials diversos, però tots ells relacionats. Caldrà, per tant, prestar atenció també als distints rols que desenvolupen els actors, i com aquests es veuen afectats segons el model de situació de cant de goigs en què ens trobem; uns rols que, a més, han estat sotmesos a discursos de gènere molt específics i restrictius en la participació femenina i que, en les darreres dècades, han modulats fins al punt de situar a la dona com la figura d'autoritat pel que fa al cant i difusió dels goigs. També ens endinsarem en qüestions de representativitat i construcció i reafirmació de la identitat a través de la participació en el ritual festiu i en el mateix acte de cant col·lectiu, així com en els processos de revitalització i potenciació en clau identitària de festes locals.

Tots aquests temes, i tants altres que aniran sorgint al llarg de l'anàlisi i que resulta poc operatiu citar ara mateix, s'aborden des del paradigma social de la modernitat avançada (Ariño, 1992, 1999; García Pilán, 2008, 2009; Ariño i Gómez, 2012), el qual ens permet explicar els processos de transformació que ha sofert una celebració concreta degut a les dinàmiques socials de les últimes dècades, i com aquestes celebracions religioses han ampliat el seu camp semàntic per a donar cabuda a una àmplia pluralitat de significats dins la lògica de l'era postcristiana (Ariño i Gómez, 2012, p. 49-51).

L'anàlisi que presente a continuació se centra, sobretot, en l'experiència viscuda durant el treball de camp propi als pobles valencians de Fortaleny, Requena i Atzeneta del Maestrat, i es complementa amb les observacions realitzades en tants altres pobles del país dutes a terme en distintes etapes del meu estudi dels goigs valencians. De les diverses festivitats on es canten goigs d'aquests tres municipis, em detindrè, com deia en línies anteriors, en cinc celebracions concretes que ens presenten situacions de cant de goigs distintes:

- Festa de sant Antoni Abat, 16 i 17 de gener del 2014 (Fortaleny)
- Festa del Castell d'Estiu, 9 d'abril del 2016 (Atzeneta del Maestrat)
- Festa de sant Gregori, 9 de maig del 2017 (Atzeneta del Maestrat)
- Festa de sant Sebastià, 4 i 5 de febrer del 2017 (Requena).
- Festa del Cristo del Amparo, 5 i 6 d'agost del 2016 (Requena)

Les situacions de cant de goigs que observarem, amb elements comuns, altres diferents i altres en procés de transformació, es presenten com a situacions paradigmàtiques de cant de goigs que tenen lloc al País Valencià, i que ens ajuden a comprendre àmpliament el fenomen gogístic valencià. Ara bé, donades les múltiples arestes que cada situació distinta on es canten els goigs ens presenta –i en són milers de situacions!– degut, sobretot, al fet que es desenvolupen en celebracions rituals singulars i específiques, qualsevol intent de generalització pot dur-nos a simplificacions innecessàries que, a la manera d'una sinècdoque epistemològica, empobrisquen la comprensió del fenomen estudiat en tota la seua complexitat. Per tant, tota situació de cant de goigs caldrà ser analitzada des de la seua singularitat.

Per a la presentació de les dades obtingudes durant el treball de camp i la interpretació de les interaccions socials que en cadascuna de les situacions estudiades es desenvolupen, s'ha optat per fer ús de la descripció densa.²⁵⁹ En aquest sentit, el relat etnogràfic que es fa servir presenta l'aparença d'estar escrit en el moment en què es produeix l'acció mitjançant el conegut com a «present antropològic» (Small, 2010: 49), elaborant-se des de l'observació participant un discurs que segueix una seqüència descriptiva del procés ritual on es desenvolupa la situació comunicativa de cant de goigs sotmesa a estudi. Aquest tipus de procediment permetrà, d'una banda, aportar una descripció detallada dels diversos elements que coexisteixen, interactuen i estructuren un ritual en qüestió i, d'altra banda, servirà com a eina analítica i interpretativa en la cerca i explicació de «comportamientos *significativamente habituales*» (Velasco i Díaz de Rada, 2015: 47) d'acord amb un sistema axiològic que, si bé és

²⁵⁹ El concepte de descripció densa, enunciat per Gilbert Ryle i desenvolupat per Clifford Geertz (2006 [1973]: 19-40), ha estat abundantment emprat en el camp de l'etnografia i l'antropologia social i cultural, així com en altres disciplines de les ciències socials amb plantejaments metodològics i epistemològics compartits. Al respecte, podeu consultar el treball ja citat de Geertz, així com els recollits pel mateix autor en la publicació *El antropólogo como autor* (1989 [1988]), i també l'espai que Velasco i Díaz de Rada li dediquen a aquesta tècnica al seu manual *La lógica de la investigación etnográfica* (2015), altament clarificador i amb exemples de diverses propostes d'execució d'altres col·legues.

compartit entre els actants, està sotmés a constants negociacions semàntiques. Com ens assenyalen Velasco i Díaz de Rada, la descripció densa:

[...] exige que capturemos, con el mayor detalle y alcance posible, el proceso por el que esos significados e intenciones acaban construyendo un espacio público, es decir, común, de sentidos y valores compartidos o negociables. Reflejar ese espacio público dando cuenta de sus múltiples niveles y dimensiones es el objetivo de la descripción densa (Velasco i Díaz de Rada, 2015: 220).

Donat que, com indicava Geertz, les dades obtingudes durant el treball de camp són «interpretaciones de interpretaciones de otras personas sobre lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten» (Geertz, 2006 [1973]: 23), he considerat pertinent sotmetre els meus escrits a l'avaluació dels especialistes: els mateixos informants. Així, els distints esborranys previs a la redacció final de l'estudi de cadascuna de les celebracions amb situacions de cant de goigs analitzades han estat facilitats a alguns dels informants amb qui vaig poder compartir temps, experiències i coneixements durant el treball de camp. Aquests han sotmés els escrits a dos nivells d'avaluació: l'avaluació de l'estructura del ritual i l'avaluació de l'estructura dels significats. Si bé l'estructura del ritual és majoritàriament consensuada entre els actants, l'estructura dels significats està condicionada per múltiples narratives individuals i subjectives que, encara que poden presentar punts nodals concrets i coincidents, ens aporten un ampli ventall de possibilitats semàntiques entorn del ritual.

3.1. Festa de sant Antoni Abat. Fortaleny

*La gent anava a missa com si fora un teatret,
anava a sentir als cantadors*
(Pere, Albalat de la Ribera)

En la nit del 16 de gener la llum dels foguerons il·lumina places i carrers arreu del país en ser vespra de la festivitat de sant Antoni Abat.²⁶⁰ Conegut popularment com a “sant Antoni del porquet”,²⁶¹ la seua festa està present en pobles d'Holanda, Alemanya, Itàlia, Portugal, França

²⁶⁰ La gran vitalitat i vigència social de la festivitat de sant Antoni Abat al País Valencià ha motivat que un nombre considerable d'estudiosos s'haja endinsat en el seu estudi des de diverses perspectives d'anàlisi. Podeu consultar una selecció dels treballs més destacats en l'apartat de la Bibliografia.

²⁶¹ Sobre les relacions iconogràfiques entre sant Antoni Abat i el porc que l'acompanya, podeu consultar els treballs de Sebastián (1994) i Velasco (2007: 62-67).

o Espanya, i ens presenta models distints de celebració els quals han estat capaços d'adaptar-se a les noves dinàmiques de les societats contemporànies en la modernitat avançada (Ariño i Gómez, 2012: 136). És, precisament, aquesta adaptació que ha sofert la festa de sant Antoni –un procés d'adaptació iniciat, generalment, als anys setanta del segle XX i intensificat als anys huitanta (Ariño, 1988; 2007: 17)– la que ha permés no solament la supervivència del ritu i el culte al sant, sinó també la seua revitalització i potenciació en clau identitària i com agent aglutinador per a una comunitat. De fet, en dies com el de hui el discurs hegemònic religiós es veu complementat –que no eliminat– per un pluralisme semàntic entorn de la festa que dona la possibilitat als individus de seleccionar «el tipus i grau de participació i implicació» tant en la festa específica (Ariño i Gómez, 2012: 50) com en els distints elements que en formen part (García Pilán, 2008: 290). Més enllà de la religiositat, es tracta d'una qüestió d'identitat i pertinença, gestionada, reivindicada i refermada a través d'una festa que permet estratègies d'articulació social àmplies i diverses.

La foguera de Fortaleny,²⁶² muntada just davant de l'ajuntament,²⁶³ és més discreta que aquelles grans fogueres que observem en les *santantonades* dels pobles de la comarca dels Ports, així com en altres pobles de l'Alcalatén i l'Alt Maestrat (Monferrer, 2007: 114-119), o l'espectacular foguera de Canals, d'uns díhuit metres d'alçada (Bouché, 2014: 66). En Fortaleny la foguera compleix una funció estructuradora en tant que marca l'inici oficial de la festivitat de sant Antoni, patró del municipi;²⁶⁴ ara bé, sembla haver perdut el seu caràcter profilàctic i sanador originari per a convertir-se en un element de gaudi, sobretot entre la

²⁶² Fortaleny està situat en la comarca valenciana de la Ribera Baixa, just al marge esquerre del riu Xúquer i a tan sols deu quilòmetres de la mar Mediterrània. D'acord amb les dades oficials (PEGV i ARGOS), en 2019 tenia una població total de 1.026 habitants –518 dones i 508 homes–, mantenint-se en un índex poblacional bastant estable d'acord amb la tendència dels darrers vint anys. A més, presenta una taxa de població estrangera del 2,24% –23 veïns, 15 dones i 8 homes–, amb procedències heterogènies. <http://www.pegv.gva.es/es/padro-municipal-continu-explotacio-estadistica.-resultats-per-a-la-comunitat-valenciana>;

http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos_mun/DMEDB_MUNDATOSINDICADORES.DibujaPagina?aNMunId=46125&aNIndicador=2&aVLengua=C (data de consulta: 02 Set 2020). Fins fa unes dècades, l'activitat econòmica principal del municipi era l'agricultura, la qual estava sustentada en el cultiu de l'arròs i la taronja. Amb la mecanització del camp i la consegüent reducció de mà d'obra, ha agafat un fort impuls el sector secundari, principalment la construcció i la indústria als pobles veïns. Destaca el teixit industrial creat al voltant de la Factoria Ford d'Almussafes, a uns vint quilòmetres del municipi. El sector dels serveis del poble és pràcticament d'àmbit local.

²⁶³ La descripció que presente en aquest apartat correspon a la festa de sant Antoni Abat, celebrada els dies 16 i 17 de gener del 2014. A més d'aquesta festivitat, en Fortaleny vaig assistir a distintes celebracions on es cantaven els goigs, com són la festa de la Mare de Déu d'Agost (15 d'agost del 2016), la festa de sant Roc (16 d'agost del 2016), la festa dels sants Abdó i Senent (17 d'agost del 2016), la festa de sant Isidre Llauredor (18 d'agost del 2016) i la festa del Crist del Consol (19 d'agost del 2016).

²⁶⁴ En Fortaleny, com és habitual en tantes altres poblacions, ens trobem amb el tàndem de festivitats religioses de caràcter emblemàtic, amb la devoció religiosa d'hivern –sant Antoni Abat (celebració de les festes patronals en gener)– i la devoció religiosa d'estiu –el Crist del Consol (celebració de les festes locals en agost).

canalla, per la disrupció en la quotidianitat que suposa fer foc a la via pública en un ambient d'esbarjo. De fet, entorn de la foguera es reuneixen, principalment, xiquetes i xiquets que contemplen embadalits la dansa de les flames, supervisats per l'atenta mirada d'alguns adults i la presència de la corporació municipal. A diferència d'altres situacions semblants al voltant d'una foguera (Ayats, 2010*b*), la música i el menjar no hi són presents. En apagar-se el foc, tothom marxa a sopar junt amb la família o els amics, on l'acte propi de la comensalia serveix d'excusa per a reunir-se, en molts casos, amb aquells que viuen habitualment fora del poble i aprofiten dies com el de hui, de marcat caràcter emblemàtic, per a retornar amb els seus i seguir sentint-se part de la comunitat (Velasco, 1998: 24). La nit continua al cau faller, on hi ha ball fins ben entrada la matinada.

L'endemà, el 17 de gener, dia del sant patró, el poble s'engalana i l'ambient festiu i de celebració es respira des de primeres hores del matí. El carrer Rei Joan Carles, punt habitual de reunió en comptar amb diversos bars i terrasses i una avinguda central per a vianants amb arbres a una banda i l'altra, adquireix en el dia de hui un protagonisme encara major. Grups de venedors ambulants procedents de diversos punts del país instal·len les casetes que, juntes, configuraran la ja tradicional i més que coneguda fira de sant Antoni, amb productes d'alimentació, joguets i estands diversos on ficar a prova les nostres habilitats i gaudir-les davant la parella i les amistats, però on la destresa i l'orgull propis rivalitzen amb la picardia del propietari de la instal·lació.

A les dotze del migdia se celebra la missa en honor de sant Antoni en l'església parroquial, de la qual és el titular. L'acte religiós, com és d'esperar en celebracions de caràcter emblemàtic com la de hui, reuneix un alt nombre de fidels en l'interior del temple. L'estructura de la missa no presenta trets singulars i distintius, més enllà de la presència destacada del cos de poder de sant Antoni, situat expressament als peus de l'altar major. D'igual manera, els cants que s'entonen durant la cerimònia no disten d'aquells que podem escoltar en qualsevol altra celebració i que, en principi, semblen no presentar gaires peculiaritats.

En finalitzar la missa tothom s'amuntega a les portes de l'església. Ràpidament, el capellà i un acòlit se situen sobre una plataforma elevada i, sota l'atenta mirada de la imatge del sant, present en tot moment tant en l'espai físic com simbòlic, beneeixen els animals i els seus portadors amb aigua al mateix temps que els entreguen una garrofa —que simbolitza l'aliment energètic que les bèsties de força necessiten— i el panet beneït, un panet allargat al qual

s'atribueixen propietats profilàctiques. Una vegada conclou l'acte de la benedicció hi ha preparada una mascletà al camp de futbol. L'excepcionalitat de la mascletà i el seu caràcter de interrupció sonora dins la quotidianitat del poble, amb el seu ensordidor soroll, marquen el final dels actes oficials del matí. Després de l'últim tro, la gent es dirigeix a les seues cases per a continuar la celebració junt amb la família entorn d'una taula ben atapeïda de menjar.

A la vesprada es reprenen les celebracions oficials. El poble, però, s'impregna d'un caràcter més cerimoniós i solemne que no pas l'observat durant el matí. Minuts abans de l'inici de la processó, prevista per a les 19:00 hores, em reunisc amb Rosa, veïna del poble i amb qui em vaig entrevistar dies enrere. En veure-la, me n'adone de la cura amb què va vestida, amb un vestit llarg i de negre rigorós, i joies que traspassen la fosca penombra del calaix solament en ocasions especials; una proposta estètica que contrasta amb aquella més quotidiana que presentava al matí. En assenyalar-li-ho em comenta que «hui toca vestir-se més *mudà*, que és sant Antoni». I així és. No es tracta d'un acte espontani de Rosa, sinó que atén a un comportament comú que es fa extensiu a la resta de veïns, i que ens mostra que la indumentària pot ser un indicador de l'alt grau de solemnitat de la celebració en plantejar una ruptura amb els hàbits quotidians (Martí, 2012: 9-11).

Mentrestant, Rosa i jo ens dirigim cap a l'església, des d'on en qüestió de minuts s'iniciarà la processó. Observe, però, que no caminem sols. Un flux continu de gent comparteix el nostre camí cap a un destí comú. L'església esdevé el punt de reunió concret i inqüestionable en el dia de hui. Fins allí es dirigeixen els veïns per a presenciar l'eixida del sant i l'inici de la processó, un dels moments sens dubte més emotius de la jornada junt amb l'entrada del sant novament a l'interior del temple en finalitzar la processó i el cant dels goigs. Just abans de l'inici de l'acte, el carrer de l'església, ple de gom a gom, ens permet observar l'heterogeneïtat de la gent que hi participa; menuts que acompanyen als adults, però també joves, tots romanen a l'espera de l'eixida de la imatge del sant.

En el mateix instant en què la imatge del sant creua les portes de l'església i surt al carrer, els distints sons que hi entren en joc col·lapsen l'espai públic i es configura un paisatge sonor de clara aparença festiva. Els aplaudiments i visques al sant es combinen amb el clamor de les campanes que voltegen amb força des de la torre, i l'estrèpit d'una traca llançada a pocs metres ens recorda el tarannà valencià de reivindicar les celebracions amb tro i pólvora; com

a contrapunt s'escolten les notes de la *Marcha Real*,²⁶⁵ interpretada amb certa desgana i sornegueria per la banda de músics local. La imatge del sant, l'olor a pólvora, el col·lapse sonor que batega els nostres oïts i el contacte físic amb qui tenim a prop, inevitable en un espai atapeït de gent, intervenen en la construcció i reafirmació de la *communitas* des de la corporalitat i els sentits (Ayats, Costal, Gayete i Rabaseda, 2011). Estem davant una retòrica del moment del ritual que remarca la seua excepció i és l'entrada a un temps especial: l'únic temps de l'any que el cos de poder ix de l'església i escampa la seua acció benefactora pels carrers i cases, l'espai de la vida habitual del poble.

Amb el cos de poder ja al carrer s'organitza el seguici que discorrerà pels carrers de la vila. Qualsevol pot participar-hi unint-se junt amb la resta, o bé situar-se a una de les voreres i contemplar als qui van en la processó. Tanmateix, en els darrers anys el nombre de persones que prenen part activament en el seguici sembla haver descendit de manera gradual, i cada vegada són més els qui s'arremolinen en les voreres i a les portes de les seues cases per a vore passar el sant:

Fa deu anys enrere hi havia molta més gent en la processó que este any. També van recurtant, recurtant. [...] Abans, eixos cantons que veus plens, tota eixa gent no estava, anaven tots a la processó. I ara tots es paren pels cantons, van cap ací i cap allà (Rosa, Fortaleny).

Estem en un procés de transformació en la manera de participar del seguici: d'acompanyar 'el nostre sant en comunitat' a 'veure'l com passa'. Un procés que cal entendre dins de la tendència secularitzadora que estan sofrint les distintes festes en la modernitat avançada, que no és, sinó, un reflex de la mateixa societat. I, clar, la processó és l'acte d'exposició vers la comunitat més evident. Participar-hi és una manera de reivindicar una pertinença al col·lectiu, però, i sobretot, refermar un sentiment religiós latent i individual, i d'expressar-lo manifestament davant el poble. Un sentiment que, en canvi, sembla deixatar-se de manera progressiva, el que provocaria que cada vegada menys gent senta la necessitat, com assenyalava Rosa, d'unir-se al seguici. El pluralisme semàntic que ha adquirit la festa permet que individus que no se senten interpel·lats pel contingut netament religiós de l'acte no prenguen part de manera activa d'algun dels seus elements o moments rituals, com pugua ser la processó; ara bé, no per això es mantenen al marge d'aquesta. En tant que element identitari innegociable en una festa emblemàtica local, la gran majoria participa del seguici, però amb

²⁶⁵ Des d'agost del 2015 la *Marcha Real* ha deixat d'interpretar-se a Fortaleny en l'eixida i entrada al temple de les imatges religioses, substituint-se per una marxa de processó.

un grau d'implicació que, com veiem, determina dos rols ben distints: els que transiten i s'exhibeixen i els esperen i observen.

L'estructura del seguici, on no hi ha figures coreogràfiques i al·legòriques, segueix un model d'estandardització que es repeteix amb freqüència als pobles de l'entorn. Enceta la processó una patrulla de la policia local que, tot i absent de significat religiós, és un element ineludible en la seua finalitat de deixar la via pública lliure per al decurs processional i, alhora, de remarcar el caràcter oficial de l'acte, avalat per l'autoritat municipal; a continuació, i ja com a primer element pròpiament religiós, un acòlit porta el guió o estendard amb la imatge del sant, al qual li segueix el *poble*, la gent que participa en el seguici i que s'ordena en dues columnes que discorren paral·leles a la vorera; tot seguit, i amb una disposició en fila que contrasta amb la que ens mostra el poble, se situen representants de la corporació municipal, i just al darrere una altra fila amb el capellà titular de la parròquia i altres religiosos, alguns d'ells antics rectors del poble, els quals custodien la imatge del sant, situat sobre una anda amb rodes²⁶⁶ que és arrossegada per un grup de fidels.²⁶⁷ Tanca la processó la banda de música, una societat privada de gran importància en la imatge col·lectiva del poble, que interpreta una selecció de marxes processionals que podem escoltar amb summa freqüència en tants altres municipis dels voltants.

La processó realitza un recorregut circular, surt cap a l'esquerra de l'església bordejant el campanar i segueix la volta en sentit horari, i després de transitar per diversos carrers del municipi tornarà una altra vegada a les portes de l'església. Decidisc seguir la comitiva durant part de l'itinerari, però poc després l'abandone per a dirigir-me a una cafeteria i esperar allí

²⁶⁶ A diferència de l'anda de sant Antoni, l'anda del Crist del Consol manca de rodes, i és transportada als muscles dels portadors –homes joves– amb l'ajuda de llargues barres longitudinals de fusta. Com que no té l'impediment de les rodes, els portadors es permeten jugar amb el vaivé de l'anda amb cada pas. L'èmfasi d'aquest joc es culmina amb el moment de “fer ballar al Cristo”, que solament es realitza en dos punts molt concrets del recorregut: al carrer sant Josep i al carrer Major, davant de l'Ajuntament. En un passatge determinat de la marxa de processó *Mater Mea*, els portadors accentuen exacerbadament aquest vaivé, en una demostració de força i d'apassionament, per al gaudi de tothom, que finalitza amb aplaudiments. Els portadors ixen molt orgullosos d'haver-ho aconseguit.

²⁶⁷ Els portadors de l'anda mantenen aquest privilegi consuetudinàriament. Són ells els encarregats any rere any de treure el sant en processó, i així són reconeguts entre la comunitat. Ara bé, no es tracta d'un grup hermètic, sinó que qualsevol que ho desitge, tant dones com homes, pot formar-ne part. En distints pobles dels voltants, com era el cas de Sueca, fins fa uns pocs lustres era bastant habitual que els portadors de l'anda del patró o patrona local foren els quintos que es trobaven realitzant el servici militar obligatori, vestits amb els corresponents uniformes segons la unitat en què es trobaven destinats. Si entenem el servici militar obligatori com un ritu de pas des de la joventut a l'edat adulta (Zulaika, 1989; Anta Félez, 1990, 1992; Idáñez de Aguilar, 2010), el mateix acte de dur l'anda del patró en la festa emblemàtica del poble simbolitzaria la presentació social davant de la comunitat dels quintos, ara ja convertits en *homes* –fase postliminar–, o bé en procés de ser-ho –fase liminar– (Van Gennep, 1986 [1909]: 20-22; Turner, 1988 [1969]: 101-103).

fins a la tornada del seguici a l'església. Prèviament, distints informants ja m'havien advertit que la processó no presenta gaires particularitats, més enllà d'un transitar silencios que s'interromp amb els sons de les marxes processionals que interpreta la banda.²⁶⁸ Dins la cafeteria m'assec prop d'un reduït grup de gent que parla de temes diversos: el baix preu de la taronja, un poc de futbol, etc.; sembla que el seguici no va amb ells. De sobte, un d'ells comenta que aquest any l'itinerari de la processó és distint del d'anys anteriors. Al moment, salten opinions de tota classe i es genera un debat respecte del qual m'és inevitable no prestar-hi atenció. Alguns contemplen amb bons ulls que la processó circule per carrers que fins ara quedaven fora de l'itinerari, diguem-ne, tradicional, ja que així tots els veïns poden gaudir de la satisfacció de veure passar, tot i que en anys alterns, la imatge del sant per la porta de les seues cases; altres, en canvi, apel·len a la tradició, i es mostren contraris als canvis. Tant els uns com els altres assenyalen que la decisió del canvi d'itinerari ha estat presa per Juan Enrique, l'actual rector, i cap a ell es dirigeix l'aprovació d'uns i les crítiques dels altres.

No és un fet gens estrany ni poc habitual que les decisions del capellà, de vegades preses d'esquenes a la comunitat, hagen generat tensió i conflicte entre els veïns. Rituals i celebracions que associem amb la religiositat popular presenten un grau de vulnerabilitat major davant les decisions preses pel poder hegemònic, gustós de controlar políticament i ideològicament les classes subalternes encara que siga de manera simbòlica mitjançant l'alteració o modificació de determinades pràctiques rituals d'àmbit local. Les classes subalternes, en aquest cas els veïns, busquen d'apartar-se a les realitats canviants, no sense manifestar la seua oposició davant actuacions que, en nombroses ocasions, s'enfronten amb elements culturals que formen part de la identitat local (Moreno, 1997: 328). S'estableix així una dialèctica constant d'estira-i-arrotonsa entre dues forces asimètriques. Si bé és cert que en les darreres dècades l'Església, com a institució, ha vist reduïda progressivament la seua capacitat d'influir en la quotidianitat del poble, encara podem detectar com els seus agents institucionals són capaços d'influir amb major o menor grau d'incidència en el dia a dia de la comunitat parroquial, i sobre un conjunt més ampli de població a través de les pràctiques festives situades en l'àmbit de la religiositat popular.

Cal assenyalar que, si bé les pràctiques associades a la religiositat popular sovint s'organitzen al marge de la institució eclesiàstica, no funcionen d'esquenes a aquesta en tant que

²⁶⁸ En altres processons, com la del Crist del Consol, sí m'havien assenyalat algun element particularment interessant que havia de presenciar, com "el ball del Cristo".

determinades celebracions d'aquest tipus han sofert modificacions considerables, o fins i tot la seua supressió, a conseqüència de les decisions preses pels òrgans institucionals de l'Església. En aquest sentit, un dels esdeveniments relativament recents que sovint assenyalen els informants, i que modificà substancialment les pràctiques religioses a partir de l'últim terç del segle XX, fou el Concili Vaticà II i les normes derivades d'aquest, orientades a la reforma completa de la litúrgia catòlica. Les normes preconciliars contemplaven la realització de la missa eucarística solament pel matí; per la vesprada, la gent, majoritàriament dones, acudia a l'església on es realitzaven distintes pràctiques paralitúrgiques que incloïen un gran nombre de cants com les lletanies, trisagis, pregàries, llagues, rosaris i, és clar, els goigs. L'església no era solament un lloc de culte, també era un espai altament eficaç de socialització que permetia múltiples possibilitats d'interacció entre assistents, i on la música podia actuar d'agent catalitzador de les relacions interpersonals, ja fora mitjançant el cant en comunitat o establint una dialèctica cantors-oients on els uns mostraven les habilitats vocals i els altres avaluaven i reconeixien la seua alta capacitat per al cant:

La gent anava a l'església com si fora un teatret, anava a sentir als cantadors. Hi havia dos cantants molt bons ací en el poble, tenien una veu molt bona i cantaven la retronxa de les estrofes dels goigs a solo. Però feien una variació més *requintada*, més per a lluir-se (Pere, Albalat de la Ribera).

Amb l'entrada en vigor de les normes conciliars que permetien la realització de la missa per la vesprada es va produir una pèrdua progressiva de les pràctiques paralitúrgiques, junt amb els corresponents cants associats a aquestes:

Abans es feien novenes cada mes dedicades a un sant. Tot açò es feia abans del Concili, i les misses totes eren pel matí, i per les vesprades es feia este exercici [paralitúrgic]. Després del Concili, al poder fer-se les misses per la vesprada, s'ha preferit la missa front a totes eixes devocions. Per tant, a poc a poc han anat perdent-se i només queden aquelles més importants (Rosendo, Riola).

Al poble abans fèiem les novenes de totes les capelles de l'església, tu dona't compte. La del Cor de Jesús, tot el mes de juny; els sants de la Pedra, el dia;²⁶⁹ sant Sebastià, també li fèiem el septenari; després, la novena de santa Llúcia; el septenari de sant Antoni Abat; després, en la Setmana de Passió, tota la setmana els Dolors de la Mare de Déu; després, tot el mes de

²⁶⁹ A Polinyà del Xúquer la festivitat dels sants de la Pedra se celebra el 5 d'agost.

juliol quan s'acabava –que abans es feia la missa pel matí– cantàvem els *gojos* a la Mare de Déu del Carmen. En el mes de maig, la Puríssima; després, els set diumenges de sant Josep, els set diumenges abans de la festa de sant Josep; i esta última, l'Assumpció, la Mare de Déu d'Agost, també li fèiem una altra novena. Actualment, només se celebra el septenari del Crist, ixe se celebra encara i és de tota la vida (Vicent, Polinyà del Xúquer).

Els nous postulats del catolicisme per a la celebració dels oficis no foren acceptats amb especial fruïció per part de tots els seus ministres. En ocasions, alguns capellans 'rebels' es negaven a aplicar els dictàmens de les institucions eclesiàstiques i mantenien les pràctiques religioses d'acord amb les normes preconciars:

En Polinyà [del Xúquer], poc després del Concili, hi havia un rector que “sí al Concili però com que no”. Jo, que tinc 45 anys, he conegut les misses primeres a les 9 del matí cara l'altar i en llatí. Este, com era preconciari, no li donava la gana d'acceptar les normes del Concili. Després d'este entrà un altre rector més modern i l'església ja adoptà les normes conciliars, i totes estes devocions es perderen (Tian, Polinyà del Xúquer).

Abans es feia una novena i resàvem el Rosari. Llegíem la novena i, clar, cantàvem els *gojos* tots els dies. Com ara eixa novena no es fa només els cantem el dia de sant Sebastià. [...] Esta novena es deixà de fer perquè vingué un capellà d'estos més joves i ja no va voler. El capellà d'abans, de més edat, feia tots els dies el Rosari i finalitzàvem amb el cant dels *gojos* (Vicent, Polinyà del Xúquer).

En la cafeteria, el debat entorn del canvi en l'itinerari de la processó es dilueix i dona pas a altres temes de conversa que, si bé ajudarien a comprendre i analitzar el teixit social de la comunitat, s'escapen al meu interès actual. A més, queda poc per a la finalització de la processó i decidisc marxar cap a l'església. Les campanes, amb el seu volteig ensordidor, anuncien que el seguici està ja prop de les portes del temple. Les dues columnes ordenades de veïnes i veïns formades per a la processó es desmunten en arribar a l'església i, mentre uns entren al seu interior els altres s'amunteguen al carrer per a presenciar el moment de l'arribada de la imatge. Com deia anteriorment, aquest moment esdevé un dels més significatius i esperats per tots en el dia de hui. Una vegada la imatge està davant del temple, aquesta es deté mentre un improvisat pirotècnic encén la metxa dels focs d'artifici per al gaudi de tothom. De nou, els sentits s'activen amb l'olor a pólvora, el so intens de les campanes i els trons dels coets, els llums dels quals il·luminen el cel nocturn al mateix temps que indiquen a les poblacions veïnes que hui és dia de celebració a Fortaleny.

Mentrestant, l'església s'omple de manera incessant. Tothom busca de situar-se als primers bancs, just davant de l'altar major, on es col·locarà la imatge de sant Antoni durant el cant dels goigs. Fora segueixen els focs d'artifici. Per uns moments, tracte de cercar un lloc discret en algun dels laterals que em permeta observar el desenvolupament de la cerimònia i la situació de cant dels goigs. Tan prompte com em dirigisc cap allí, Rosa, des d'un dels primers bancs, em realitza amb gestos enèrgiques indicacions perquè me'n vinga junt amb ella. M'és impossible negar-me. Ja al seu costat, Rosa m'entrega el full dels goigs i m'assenyala amb to imperant, quasi maternal, «esta és la lletra, aixina que vull sentir-te cantar-la ben fort». El gest espontani de Rosa no és gens estrany. En tots els bancs s'han repartit fulls amb el text dels goigs perquè els assistents s'unisquen durant el cant. El full actua com a element que invita a la participació del cant col·lectiu en facilitar el text complet, i sembla tenir una funció catalitzadora, i fins i tot interpel·lativa, en aquell que el té en les mans perquè participe del cant.

La funció que desenvolupa el full de goigs com a eina que invita a la participació en el cant es veu amb més claredat, sobretot, en els darrers anys. Davant una minva progressiva en l'assistència als actes religiosos, el desconeixement dels codis interpretatius que regeixen determinats cants, com ara els goigs, és major entre la població. El tipus d'interlocució cantada en alternança –tan habitual en altres temps per al cant dels goigs– s'escolta cada vegada en menys ocasions. En part, es deu al full imprés. En actes multitudinaris, festes de caràcter emblemàtic com la celebració de sant Antoni Abat de Fortaleny, l'església s'abarrota de gent poc habituada amb les dinàmiques de la quotidianitat parroquial i els distints codis que regeixen els seus ritus. Contrasta amb la vida parroquial diària, que es veu limitada a un grup considerablement més reduït: «hi ha diumenge de matí que, a lo millor, som com a molt quinze, un diumenge de matí. Com a molt quinze» (Rosa, Fortaleny). El full permet a qui el té en les mans disposar del text gogístic al complet, i pot unir-se al cant si així ho desitja. Ara bé, davant el desconeixement dels codis interpretatius, i l'absència cada vegada major de referents a qui atendre durant el cant més enllà dels especialistes –és a dir, els actants que solament intervenen a la retronxa–, la pràctica de cantar tots junts tot el text, sense produir-se una interlocució en alternança, és summament habitual. De fet, és així com es canten en l'actualitat els distints goigs a Fortaleny. El tipus discursiu en alternança, tot i ser recordat per algunes de les informants, no es reivindica. Interessa més que tothom participe del cant:

Tots ho cantem tot [...]. Ací els *gojos* els canta tot el poble, perquè es reparteixen les fulles per a què cantes. Tu tens un paper i tu cantes. Si no, no es repartirien. A més, la gent se'ls sap, sobretot els del Crist i sant Antoni (Rosa, Fortaleny).

Per tant, tot i que el full pot estar relacionat amb la pèrdua de la pràctica en alternança del cant dels goigs, accelerada sobretot per un cada vegada major desconeixement dels codis interpretatius *tradicionals* entre els participants, el seu ús sembla afavorir i potenciar significativament la participació en el cant. Així ho vaig poder comprovar, precisament, a Fortaleny. Durant les festes locals del 2016,²⁷⁰ en la festivitat de la Mare de Déu d'Agost –celebrada el mateix 15 d'agost– es cantaren els goigs, com és costum, en finalitzar la processó vespertina. Aquell any no es repartiren els fulls amb el text gogístic i solament entonaren els goigs les especialistes, poc més de cinc cantores.²⁷¹ Al dia següent, per a la festa de sant Roc, es va prendre la decisió de distribuir els fulls de goigs entre els bancs de l'església i, en el moment del cant dels goigs,²⁷² just després de la corresponent processó, el nombre de gent que es va unir per a cantar-los fou considerablement major. Cal assenyalar que ambdues celebracions tingueren un nombre semblant d'assistents i, segons em comentaren informants distints, cap de les dues advocacions sembla despertar un sentiment religiós significativament més potent si les comparem entre elles; aquest privilegi el gaudeixen només sant Antoni i, especialment, el Crist del Consol.

El bullici continua en l'exterior al mateix temps que la gent segueix accedint a l'església. Amb el final dels focs artificials, els portadors de l'anda inicien l'entrada de la imatge al temple mentre la banda interpreta novament la *Marcha Real* i les campanes no deixen de sonar. En l'interior, la gran quantitat d'assistents desborden l'espai dels bancs, i ja s'ocupa cada racó de la nau. S'hi troba gent gran, però també joves i menuts, una estampa intergeneracional poc habitual en la quotidianitat de l'església, però molt comuna en festes de caràcter emblemàtic com la de hui. Tothom se situa dret i mirant a l'altar, i ràpidament es giren per a contemplar al sant en el seu trànsit pel centre de l'església fins a l'altar major, on es detindrà per a col·locar-se de cara al poble. És durant aquesta transició quan els fidels poden sentir i veure de més a prop el cos de poder, el qual es desplaça lentament i amb pausa fins a la seua

²⁷⁰ Les festes locals de Fortaleny se celebren entre els dies 15 i 19 d'agost, i cadascun dels dies se celebra una festivitat religiosa: la Mare de Déu d'Agost (15 d'agost); sant Roc (16 d'agost); sant Isidre (17 d'agost); sants Abdó i Senent (18 d'agost), i el Crist del Consol (19 d'agost).

²⁷¹ *Goços de la Asunción de Nuestra Señora*, Fortaleny. FJF-015 o FSS-C.101.B(1). S'entonen amb una variant de PTB.

²⁷² *Goços de san Roque*. Fortaleny. FJF-014. S'entonen amb una variant del PTA.

ubicació final. De sobte, sense cap mena d'avís o indicació prèvia, una veu espontània que puc escoltar ben de prop esclata i s'arranca amb els *Gojos a san Antonio Abad*, i a la que s'uneix immediatament la resta dels assistents —veiem ací un exemple de *participatory performance* descrit per Turino (2008: 26). No és altra que Rosa. Dies enrere em comentava que el cor parroquial ja feia uns anys que havia desaparegut, i des de llavors ja no es canta des del cor, l'espai elevat que es troba en la part oposada a l'altar major, justament sobre l'entrada a l'església, sinó que tothom canta des dels bancs.

Ara ja no hi ha cor parroquial, ara cantem del banc, d'allí baix [...]. Com són coses tan antigues, cançons tan antigues, les coneix tot el món, tot el poble; encara que no hi ha un cor, immediatament que entra la imatge a l'interior de l'església comença el cant amb la primera que arranque, i la gent com coneix els *gojos* en seguida s'uneix a cantar-los (Rosa, Fortaleny).

L'absència, com ocorre a Fortaleny, d'una formació més o menys estable, organitzada i visualment recognoscible d'especialistes, com puga ser el cor parroquial, no és contrària al desenvolupament d'aquest rol per part d'alguns actors socials, i que són reconeguts com a tals per la resta de la comunitat. Rosa, junt amb algunes poques dones més situades de manera desordenada entre els primers bancs de l'església, en tant que especialistes, són les encarregades indiscutibles d'iniciar el cant dels goigs.

El rol d'especialistes, però, ha estat sotmés a un procés de negociació constant, i de vegades altament intens, d'acord amb discursos de gènere fortament cimentats sobre un sistema axiològic i ideològic de clara dominació masculina. Fins fa unes quantes dècades —no solament a Fortaleny, sinó pràcticament a tots els pobles—, els encarregats d'entonar els cants religiosos en l'església i fora d'ella eren homes. Aquests gaudien de reconegut prestigi social entre la comunitat i veien reforçat el seu pes com a figures hegemòniques en el ritual (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 15-16).

En l'espai clos de l'església, la distribució dels assistents antigament obeïa a qüestions de classe, gènere i edat, i constituïa un reflex del teixit social de la comunitat (Atmetlló, Llop i Ayats, 2015: 91). Els cantors, o especialistes, situats en l'espai prominent del cor, gaudien d'una ubicació privilegiada que els permetia observar sense ser observats; en canvi, el so de les seues veus retronava amb més força que des de qualsevol altre racó de l'església (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 24). La visibilitat sonora per sobre de la visual; en contrast, als bancs

de la nau, dones, xiquets i altres homes podien ser observats i observadors, però les seues veus se situaven en un àmbit més discret, bé perquè no participaven dels cants o per l'aglutinament sonor que generava el cant col·lectiu del grup ampli d'assistents, que emmascarava la individualitat de les veus.

Davant un ritual, el litúrgic, on l'hegemonia visual era identificada amb la figura del celebrant, i a penes es permetien interaccions entre els assistents —més enllà de mirades de cua d'ull—, els cantors gaudien de l'hegemonia sonora que les seues veus, projectades des del cor elevat, els brindaven. El cor es convertia així en un espai de poder que reforçava el grau en què els cantors eren considerats figures públiques en exposar-se sonorament vers la comunitat. En una societat on l'esfera pública, tant física com simbòlica, estava reservada als homes, les dones eren arrossegades a l'esfera privada, a la invisibilitat (Bourdieu, 2015 [1998]: 45).²⁷³ El cor reservat als cantors, als homes, es convertia en un espai *generitzat* masculí d'exclusió femenina que perpetuava els rols de gènere tradicionals.²⁷⁴

El cant dels goigs suposava un moment d'aparent ruptura dins l'estratègia de diferenciació per gèneres, ja que era un dels pocs cants, si no l'únic, on dones i homes cantaven junts (Atmetlló, Llop i Ayats, 2015: 82). Així i tot, es mantenia la distribució de rols amb el cant en alternança, on els cantors especialistes entonaven les cobles i les dones, xiquets i altres homes —el *poble*— limitaven la seua participació al cant de la retronxa.

Durant el segle XX, però, es va produir una substitució progressiva en el rol dels cantors, d'una banda amb la incorporació amb força de les dones al grup dels especialistes i, de l'altra, amb la cada vegada menor presència d'homes en l'església. Les causes d'aquesta substitució són diverses i no estan centrades en una única època, tot i que els testimonis orals recollits per diversos investigadors situen el probable inici d'aquest procés en els anys posteriors a la Guerra Civil Espanyola:

²⁷³ Teresa del Valle assenyala que la dicotomia espai públic-masculí i espai privat-femení presenta una sèrie de limitacions i exclusions, podent-se observar manifestacions de socialització femenina en espais públics (Valle, 1997: 46). Ara bé, en molts casos les incursions de les dones en l'àmbit públic i de la visibilitat obeïen a codis patriarcals, ja que reproduïen, o reproduïen, estereotips de gènere vinculats al concepte tradicionalista de feminitat. Com ens assenyala Lucy Green: «Las mujeres se infiltran en la esfera pública y, cuando lo hacen, suele ser en áreas que muestran muchas características que marcan la esfera privada. Así, las funciones —no asalariadas y de la esfera privada— de hogar, cuidados, limpieza, alimentación y mantenimiento del hogar y educación de los niños, se trasladan a los ámbitos públicos y asalariados de asistencia, enfermería, limpieza, alimentación, servicio, administración y secretaría y enseñanza» (Green, 2001 [1997]: 24).

²⁷⁴ Amb el concepte d'espais *generitzats*, la musicòloga Isabel Ferrer exposa com la visibilitat és un component clau en la construcció asimètrica de poders entre dones i homes en manifestacions cantades de la quotidianitat (2014).

El cant a les misses dels diumenges va ser assumit en diversos pobles pels cors exclusivament femenins a les dècades del 1940 i del 1950, en els anys de postguerra en què l'absència de la representació pública de gran part de la població masculina es va fer evident (Atmetlló, Llop i Ayats, 2015: 89).

L'escassetat d'homes, degut també a la falta de relleu generacional, permeté la incorporació al cant de les dones –no absent de polèmica i tensió en alguns casos– (Atmetlló, Llop i Ayats, 2015: 64), i va suposar que aquestes assumiren rols d'especialistes, així com la possibilitat d'accedir a espais físics i simbòlics fins llavors vetats, com era el cor. El cor sofrirà un procés de *transgenerització* en ser ocupat per dones que desenvoluparan rols fins ara reservats als homes, erigint-se com les representants de la comunitat en el transcurs del ritual religiós. De manera progressiva, l'església deixarà de ser un espai de socialització tant masculí com femení –no mixt, donada la poca interacció entre gèneres (Ayats, Costal i Gayete, 2010: 27-31)– per a convertir-se en un espai de socialització quasi exclusivament femení. Ara bé, tot i la presència aclaparadora de les dones en l'església, i el seu paper clau en el desenvolupament de la dinàmica parroquial del dia a dia de la comunitat, el rol hegemònic per excel·lència recau en el capellà. Encara més. La seua hegemonia pot, fins i tot, transcendir l'àmbit simbòlic o místic que li atorga el càrrec de celebrant i envair l'àmbit netament sonor –quasi exclusivament femení– mitjançant la utilització de mecanismes d'amplificació sonora com el micròfon en el darrer mig segle. En aquesta ocasió, però, mossén Juan Enrique no fa servir un micròfon durant el cant dels goigs a sant Antoni, el que permet escoltar la potència sonora de les veus de les especialistes junt amb la resta d'assistents.

En Fortaleny, el cant dels goigs a sant Antoni o al Crist del Consol esdevé un dels moments més intensos –si no el que més– dins els actes festius de dies com aquest. Ara bé, la situació de cant de goigs, sobretot en festivitats emblemàtiques, dona cabuda a diversos tipus de discursos que li atorguen un caràcter polisèmic. Cantar els goigs a sant Antoni adquireix, per tant, un significat que va més enllà del merament religiós, i es converteix en un acte de reivindicació i reafirmació d'una identitat local, col·lectiva i compartida: «Jo no vaig molt a missa, però els *gojos* al Cristo i a sant Antoni sí que me'ls sé. Els altres ja no. [...] eixos dies són els dies més sentits al poble» (Lilian, Fortaleny). Fins i tot, aquells assistents que no entonen la lletra dels goigs participen de la situació en tant que són coneixedors de l'alta

càrrega simbòlica, emotiva, però també identitària de la qual gaudeix el moment en què es canten.²⁷⁵

La lletra dels *Gozos a san Antonio Abad* s'entona amb una variant del PTA,²⁷⁶ i que al poble també s'empra en el cant dels *Gozos al Cristo del Consuelo* i els *Gozos de san Roque*, i antigament també servia, segons el testimoni de distintes informants, de tonada dels *Gozos a san Isidro Labrador* i els *Gozos a los Santos Mártires Abdón y Senén*, que han deixat de cantar-se:

Entrada = ABCD Cobla = ABCDABCD Gozos a san Antonio Abad. Fortaleny. FJF-008

Ben - di - to, y sa - gra - do, An - to - nio, ex - ce - len - te Con - fe - sor, de - fen - ded - nos - del De - mo - nio, de fue - go mal y do - lor

En l'actualitat s'entona una única veu, la veu de dalt o principal –segons s'ha deduït en l'apartat 2.8.1 destinat a l'anàlisi del PTA. Tanmateix, el cant en *multipart* dels goigs a sant Antoni no és alié a Fortaleny, i així ho comprovem en escoltar els enregistraments que l'equip dirigit per Salvador Seguí realitzà durant els anys setanta del segle passat, tot i ser un cant gravat fora de la situació de cant de goigs. En la mostra FSS-C.062.A(1), que correspon als *Gozos a san Antonio Abad*, s'aprecia el cant a dues parts, amb la veu de dalt entonada per la majoria de cantors i cantores, mentre un sol cantor entona la veu de baix.

A més, també podem escoltar en l'enregistrament dels anys setanta com el cant dels goigs s'articulava amb la lògica de l'alternança, amb el grup d'especialistes format per homes que entonen les cobles, al qual s'uneixen el *poble* en el cant de la retronxa. Ambdues estratègies, el cant en *multipart* i la interlocució cantada en alternança, ja no es realitzen en l'actualitat, i són també pocs els que encara recorden la pràctica:

Abans els homes cantaven les estrofes i el poble contestava en l'*estribillo*. Però hui per hui tots ho canten tot. Jo des de ben xicoteta ja ho cantava aixina. Jo no recorde que es cantara aixina, perquè jo sempre ho he cantat tot (Rosa, Fortaleny).²⁷⁷

²⁷⁵ Juanvi Espanya i Santiago Reig, festers del Crist del Consol de Fortaleny l'any 2016, em comentaven que «mosatros no som d'anar a missa. Decidírem fer-nos *festeros* perquè ens feia il·lusió, perquè és una cosa del poble»; «Jo no els cante [els goigs] perquè no me'ls sé, però no tindria cap problema en cantar-los. Són cants del poble, i veus que la gent els disfruta quan es canten».

²⁷⁶ *Gozos a san Antonio Abad*. Fortaleny. FJF-008. També els podeu escoltar al Fons Salvador Seguí en la mostra FSS-C.062.A(1).

²⁷⁷ Durant aquesta entrevista la informant va poder escoltar els enregistrament de l'equip de Seguí i recordar com es cantaven els goigs uns quaranta anys enrere. Superat un primer moment de nostàlgia i admiració pel fet

En canvi, es manté la reducció sobtada en el tempo que es produeix en cantar la retronxa, i que li aporta una gravetat densa i un major dramatisme al discurs sonor i expressiu. En FSS-C.062.A(1), l'enregistrament dels anys setanta fet durant una entrevista fora del dia del sant, el tempo aproximat de corxera a les cobles és d'unes 170 r.p.m. i a la retronxa entorn de les 90 r.p.m; en canvi, en FJF-008, enregistrada en situació de cant de goigs l'any 2014, les cobles es canten amb un tempo aproximat de 150 r.p.m., i la retronxa de 65 r.p.m.²⁷⁸

La imatge de sant Antoni és ja als peus de l'altar major i els seus portadors la giren cap a la nau central perquè es produïska l'encontre visual entre l'advocació i els fidels. La connexió entre la comunitat i el cos de poder es veu intensificada en el cara a cara, i reforçada per l'acció comunicativa de cantar els goigs conjuntament. En aquesta disposició espacial el cant es prolonga fins a entonar-se el text al complet: «Ací ho cantem tot, de cap a peu» (Lilian, Fortaleny). Cantar el text de manera íntegra és una pràctica cada vegada menys habitual, com he pogut comprovar en distintes situacions de goigs arreu del país. S'opta, en canvi, per entonar unes poques cobles, normalment tres o quatre, aquelles que presenten elements de tipus localista amb els quals els fidels se senten identificats.

L'estrofa que més es canta és la que nomena al poble. L'amor local, l'amor patri [rialles] (Pere, Albalat de la Ribera).

Dels goigs del Crist només es canten tres estrofes, les tres que tenen més trellat, perquè les altres són un poquet... tenen una retòrica molt barroca i excessivament sensiblera. Són una cosa prou "inspirada"... (Eliseu, Albalat de la Ribera).

De les estrofes, si es fa tard perquè la processó ha sigut llarga, en compte de cantar tres o quatre estrofes es canten dos, perquè si no es fa molt tard (Vicent, Polinyà del Xúquer).

Les distintes al·lusions a determinats signes i esdeveniments locals que apareixen al text reforcen el caràcter identitari del cant col·lectiu dels goigs i el sentiment de pertinença a la

de poder reconèixer antigues cantores i cantors, em va aportar informació de gran valor per a l'estudi comparatiu d'uns mateixos goigs interpretats en dos moments de cant tan separats en el temps.

²⁷⁸ Aquest exemple ens mostra com en situació de cant els goigs s'interpreten de manera significativa més lenta i pausada que allò que ens mostren els enregistraments realitzats fora de situació; igualment, les diferències de tempo entre el cant de les cobles i la retronxa es veuen fortament accentuades. Més enllà d'aquest cas puntual, també ho he comprovat en comparar els enregistraments que he realitzat en situació durant el treball de camp amb les mostres dels mateixos cants que formen part dels fons sonors consultats, la immensa majoria enregistrats fora de situació. És com si fora de situació només es fes un repàs ràpid del contingut, però no una veritable expressió del cant.

comunitat. Referències, totes elles, que formen part de l'imaginari col·lectiu. Tothom n'ha sentit parlar des de menut i, d'una manera o altra i en major o menor grau, han estat presents en la història personal de cadascú. És aquesta una de les possibles causes que ens poden ajudar a explicar l'alt grau de popularitat que els goigs han adquirit al llarg del temps. El sant assumeix, en l'acció de cantar-lo, la representació màxima de la comunitat, adquirint així el seu paper de mediador envers l'altra dimensió i, alhora, de protector de la comunitat. És un dels nostres, el primer entre el *nosaltres* comunitari (Courcelles, 2008: 129-132).

Amb tot, el cant dels goigs arriba a la seua fi. Immediatament després d'entonar l'última retronxa, un espontani llança efusives aclamacions de lloança a sant Antoni que arranquen sonsors aplaudiments entre els assistents, i inevitablement es barregen amb alguna llàgrima d'afecte. El cant dels goigs ha refet el lligam de compromís entre la comunitat i el mediador. L'emoció ha esclatat. El capellà recupera el to seré per a dirigir-se als congregats i donar-los la benedicció mentre els agraeix, un any més, la seua participació en els distints actes del dia. L'entonació col·lectiva dels goigs suposa el final de la festa de sant Antoni Abat a Fortaleny, i s'articula com l'element que actua de límit entre el temps festiu i el temps ordinari. Ara queda tornar a casa i descansar, demà és dia laborable.

3.2. Festa del Castell d'Estiu. Atzeneta del Maestrat

*Tota la gent vol cantar. La il·lusió és
anar al Castell i cantar els goigs*
(Juanjo, Atzeneta del Maestrat)

En la festa del Castell d'Estiu²⁷⁹ que se celebra en Atzeneta del Maestrat²⁸⁰ centenars de persones es reuneixen per a passar tots junts d'una diada que gira al voltant de sant Joan

²⁷⁹ La denominació de Castell d'Estiu serveix per a diferenciar-la de la festa del Castell d'Hivern, la qual se celebra el diumenge següent a la festivitat de sant Antoni Abat, i que sol coincidir amb el darrer diumenge del mes de gener. Al Castell d'Hivern les advocacions venerades són sant Fabià i sant Sebastià, i ens presenta una estructura ritual molt semblant a la del Castell d'Estiu, però amb algunes diferències que esmentaré al llarg del relat. Una primera aproximació a l'estudi de la festa del Castell d'Estiu d'Atzeneta del Maestrat ja es mostra en Ferrando (2018).

²⁸⁰ Atzeneta del Maestrat s'ubica a la comarca castellonenca de l'Alcalatén, en una vall situada als peus del macís del Penyagolosa, i a aproximadament quaranta quilòmetres cap a l'interior de la línia de costa. Històricament, però, ha format part de la comarca del Maestrat, una reivindicació que encara és patent en l'actualitat. En l'actualitat, i segons els informes del 2019, el municipi compta amb un padró de 1.276 persones –627 dones i 649 homes. Des dels anys vint del segle XX ha experimentat un descens progressiu, accelerant-se de manera significativa entre els anys cinquanta i huitanta, i mantenint un constant descens, tot i que una mica més suau, fins a l'actualitat. Presenta una taxa d'immigració del 9,66% –123 veïns, 74 dones i 49 homes–, on destaquen, per sobre, els individus procedents del Regne Unit –19 veïns, que representen l'1,55% dels emigrants– i,

Baptista, una advocació que ostenta una especial càrrega simbòlica i emotiva entre les comunitats pròximes al Penyagolosa.²⁸¹ Veïns tant d'Atzeneta del Maestrat com dels pobles de l'entorn, però també d'altres més llunyans, gaudeixen d'un dia de festa que, des del seu trasllat l'any 2012 al cap de setmana, ha sofert una forta revitalització que ha suposat l'augment progressiu en el nombre d'assistents, fins al punt d'esdevenir més que una festa local i per als locals (Martí, 2011: 8). Aquesta creixent visibilitat li ha permés adquirir un major reconeixement en l'àmbit supracomarcal que, a més, està beneficiant l'economia local, sobretot en aquells negocis del sector dels serveis que d'uns anys ençà aposten pel turisme rural i sostenible, un sector a l'alça en les comarques de l'interior de la província de Castelló.

Ara bé, l'augment en l'assistència ha derivat en una massificació de la festa, el que suposa que molts veïns consideren que aquesta ha quedat desvirtuada en tant que no es valora en la seua justa mesura (Velasco, 1998: 21) i, a més, l'objecte celebrat –sant Joan Baptista– queda cada vegada més arraconat dins del discurs festiu. D'acord amb les dinàmiques pròpies de la modernitat avançada, la festa del Castell d'Estiu està sofrint un procés de secularització on el significat religiós ha estat desplaçat del centre del discurs per a donar cabuda a altres opcions semàntiques (Ariño i Gómez, 2012: 49-50).²⁸² La finalitat de la festa ja no està centrada de manera principal en retre-li culte a sant Joan Baptista, sinó que es busca sobretot gaudir de l'experiència en comunitat en un ambient festiu i d'esbarjo, al mateix temps que es reforcen els lligams afectius i simbòlics amb el territori i la comunitat (García Pilán, 2006: 83-84).

sobretot, les persones d'origen romanés –83 veïns, els quals representen el 67,48% dels emigrants, i el 6,5 % de la població total– <http://www.pegv.gva.es/es/padro-municipal-continuo-explotacio-estadistica.-resultats-per-a-la-comunitat-valenciana>; http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos_mun/DMEDB_MUNDATOSINDICADORES.DibujaPagina?aNmMunId=12001&aNIndicador=2&aVLengua=c.

²⁸¹ La festa del Castell d'Estiu d'Atzeneta del Maestrat se situa entre les tradicionals romeries i peregrinacions que els distints pobles dels voltants del massís del Penyagolosa realitzen, o realitzaven, fins al Santuari de Sant Joan de Penyagolosa entre Pasqua Florida i Pasqua Granada, i de les quals la més icònica és la dels Peregrins de Les Useres (Monferrer, 1985, 2002, 2016; Miralles, 2011; García Esparza, 2017). Tot i la poca documentació que hi ha al respecte, les investigacions de Jesús Miralles indiquen que el poble d'Atzeneta del Maestrat es desplaçava en romeria al santuari de Sant Joan de Penyagolosa fins als primers anys del segle XVIII (Miralles, 2011: 59). L'autor, a més, es fa ressò del contingut d'un llibre de Visites Pastorals del 1716 que es conserva a l'arxiu parroquial d'Atzeneta, on s'especifica que aquest any ja es realitzava la romeria de sant Joan Baptista fins al Castell d'Atzeneta, no desplaçant-se, per tant, al santuari del Penyagolosa. Els motius pels quals es deixà d'anar al santuari del Penyagolosa no estan clar. Miralles cita un document del 1671 on s'adverteix de les excessives despeses que suposa la processó al santuari (Miralles, 2011: 59-60); tanmateix, sembla que aquest acte es va mantenir fins a les primeries del segle XVIII. És ben probable que la supressió de la processó al santuari de Sant Joan de Penyagolosa, on participava un gran nombre de veïns del poble i implicava pernoctar una nit, estiga relacionada amb les prohibicions de romeries i processons llargues que surten del terme municipal ja des de l'inici del segle XVIII (Puigvert, 1997; 2001; 2013).

²⁸² Aquest procediment ja l'observàvem en parlar de la festa de sant Antoni Abat a Fortaleny, però es veurà més acusat en la celebració de la festa del Castell d'Estiu.

De fet, és precisament la pluralitat semàntica que ha adquirit la festa la que permet que els distints actors, els quals representen un grup social àmpliament heterogeni (Ribes, 2006: 30), participen i s'impliquen en major o menor grau en cadascun dels moments rituals que configuren la celebració (Ariño i Gómez, 2012: 50), i que ho facen d'acord amb la recerca individual d'unes finalitats concretes. Els actors, per tant, es veuen en la necessitat d'elegir i rebutjar continuadament les distintes opcions semàntiques que presenten els diversos moments rituals, i ho fan segons unes identitats construïdes narrativament (Ricoeur, 2004) des de l'experiència individual de cada persona, però també des de la col·lectivitat en tant que subjectes socials. En aquest sentit, l'efectivitat dels distints moments i elements rituals, així com el mateix ritual, per a interpel·lar als individus ve determinada per la capacitat d'aquells per a crear estructures de significat que donen cabuda a les múltiples narratives que hi entren en joc, ja que, de no ser així, «las fiestas, más que una expresión de una determinada comunidad, serán simples simulacros vacíos de significado» (Ribes, 2006: 39).

Com veurem, les dues situacions de cant de goigs que tenen lloc en la festa del Castell d'Estiu –una al matí i l'altra per la vesprada– també gaudeixen d'aquesta polisèmia present en altres moments del ritual, el que permet que els actors participen del seu cant per motius diversos i que, a la vegada, el cant dels goigs desenvolupe distintes funcions socials.

La diada del Castell d'Estiu s'engega de bon matí.²⁸³ Els actes religiosos s'iniciaran a les 10:30 hores en l'església del poble, de la qual és titular sant Bertomeu, però la celebració ja fa estona que ha començat. A les 8:45 hores em reunisc al bar La Tasca amb Juanjo, un dels meus informants principals, qui es troba acabant d'esmorzar junt amb tres amics. Amb sort, puc aconseguir una cadira per seure amb ells en estar el bar de gom a gom, com també ho estan altres tavernes dels voltants. Són molts els que hui han vingut dels distints pobles per a retrobar-se amb amics i familiar, i res millor que celebrar-ho des de primera hora entorn d'una taula atapeïda de menges i bona beguda. Una acció que, com veurem, anirà repetint-se durant tot el dia. Tot i que ja he fet tard a l'esmorzar, encara soc a temps d'assaborir torrons locals que m'ofereix Melchor, un dels companys de taula. Ell i Pepe –també present al bar–

²⁸³ La descripció que presente se centra en la festa del Castell d'Estiu d'Atzeneta del Maestrat, celebrada el 9 d'abril del 2016. En Atzeneta del Maestrat, a més, vaig assistir a la festa dels sants Abdó i Senent (23 d'agost del 2016), la festa de sant Bertomeu (24 d'agost del 2016), la festa de la Verge del Loreto (3 de setembre del 2016), la festa de la Verge del Roser (2 d'octubre del 2016), la festa del Castell d'Hivern (29 de gener del 2017), la festa de sant Gregori (9 de maig del 2017), la festa del Crist de la Pietat (10 de setembre del 2017), la festa de la Verge del Pilar (12 d'octubre del 2017) i la festa de Santa Teresa (15 d'octubre del 2017).

no ens podran acompanyar en els actes del matí en ser hui dissabte dia laborable a Atzeneta. Ens tornaren a reunir en el dinar.

Prop de les 9:45 hores ens dirigim Juanjo i jo cap a l'església. Són encara pocs els que allí esperen, però la gent no para d'acudir en ser el punt d'inici dels actes religiosos. Dins l'església, Juanjo es meravella mostrant-me les joies que guarden els seus murs, però també aquelles altres que en falten.²⁸⁴ Mentrestant, els clavaris de la festa, que aquest any han estat seleccionats els membres de la penya "Un gos i un carro",²⁸⁵ enllesteixen els preparatius d'última hora davant l'imminent inici del ritu.²⁸⁶ La seua vestimenta, amb samarretes de colors cridaners i inscripcions amb el nom de la penya i la festa a celebrar, permet cercar-los amb bastant facilitat. També s'observa a veïns amb indumentàries similars que ens recorden que anys enrere ells també foren clavaris de la festa del Castell. Hui tothom va amb roba de muntanya o de diari i calçat còmode per a poder realitzar la romeria plàcidament.

Com va apropant-se l'hora d'inici de la processó, l'exterior de l'església presenta un ambient cada vegada més col·lapsat. Cor del poble, l'església esdevé hui el lloc d'encontre en ser el punt de partida de la processó. En aquest sentit, ens permetrà calibrar la vitalitat de la festa segons el grau d'assistència de gent, i aquest any és summament elevat.

Minuts abans de les 10:30 hores, les campanes de la torre de l'església emprenen un volteig incessant que anuncia al poble l'inici imminent de la processó.²⁸⁷ En l'exterior, la gent es

²⁸⁴ L'impuls de reivindicació iconoclasta dut a terme durant la Guerra Civil feu desaparèixer més de vint imatges religioses de l'interior de l'església, distribuïdes entre l'altar major i les diverses capelles dels laterals. Tot i la pèrdua de les imatges després de tants anys, els nombrosos buits que mostren els altars encara ens fan recordar l'absència dels cossos de poder.

²⁸⁵ L'elecció dels clavaris del "Castell" es realitza per sorteig, on cadascuna de les colles que vol encarregar-se de l'organització de la festa s'apunta en l'ajuntament. Una vegada escollits els clavaris, aquests es faran càrrec de la festa del Castell d'Estiu de l'any en curs i la festa del Castell d'Hivern de l'any següent.

²⁸⁶ La festa del Castell d'Estiu ens permet observar clarament les relacions associatives (Ribes, 2006: 32) entre els dos grups que intervenen en la celebració: el grup organitzador i la comunitat celebrant (García Pilán, 2006: 78). En cadascun d'ells operen dos tipus de sociabilitat: la sociabilitat festera, específica dels participants organitzadors i que es prolonga més enllà de la data específica de la festa, i la sociabilitat festiva, que engloba a tots els participants de la festa, també els organitzadors, i està centrada en el moment de la celebració, on es produeix una ruptura o suspensió amb el temps quotidià (Ariño, 1993: 132-181; García Pilán, 2006).

²⁸⁷ Remarca el dia especial fins i tot a la part social no concernida, com poden ser, sobretot per nombre, els veïns d'origen romanés. A diferència de la comunitat anglesa, que s'ha assentat majoritàriament als distints masos arreu del terme municipal, els immigrants procedents de Romania s'han instal·lat en diversos punts del nucli urbà d'Atzeneta del Maestrat. L'activitat laboral que desenvolupen se centra, principalment, en l'agricultura i la cura i atenció d'ancians, i presenten una integració plena amb la resta de veïns del municipi. Participen en les activitats de la comunitat i mostren amb entusiasme aspectes culturals propis, com la gastronomia romanesa, en diverses fires estacionals que se celebren durant l'any. Així mateix, no participen d'actes com la processó i la romeria al Castell, probablement pel seu alt component religiós, ja que la majoria professen el cristianisme ortodox i no se senten interpel·lats en aquest tipus de celebracions.

reuneix en xicotets grups espontanis i aprofiten per a saludar-se i dialogar; mentrestant, en l'interior l'acte religiós ja ha començat. El capellà, Paco, vestit amb alba, estola i la capa pluvial, saluda als fidels congregats dins del temple i dirigeix unes paraules d'agraïment als clavaris per l'organització i preparació dels actes del dia, i finalitza amb el desig que tothom tinga una molt bona romeria. Tot seguit, i junt amb els dos cantors, Juanjo i Pepe "Fessol", que se situen a cada costat del capellà, s'agenollen als peus de l'altar major i, d'esquena als assistents, entonen a viva veu i en cant pla l'antífona *Exsurge Domine*.²⁸⁸ En la nau de l'església els fidels romanen expectants mentre al corredor central s'han situat els quatre clavaris que portaran les banderes durant la processó,²⁸⁹ i un quint clavari amb la creu de la romeria, l'element que estarà present durant tota la diada.



Il·lustració 8. Durant el cant de *l'Exsurge Domine* i *l'O Vere Deus* en l'interior de l'església de Sant Bertomeu. Festa del Castell d'Estiu, Atzeneta del Maestrat (elaboració pròpia).

²⁸⁸ En Atzeneta del Maestrat aquesta antífona es canta amb la fórmula melòdica que apareix al *Liber Usualis* (1951: 835) i, a més, els cantors i el capellà segueixen les indicacions gestuals i corporals que allí s'assenyalen.

²⁸⁹ Les quatre banderes, cadascuna d'un color, representen els antics gremis que hi havia al poble —els informants no saberen dir-me a quin gremi representava cada bandera. Fins fa uns anys, les astes de les banderes eren de fusta; en l'actualitat, han estat substituïdes per unes astes d'alumini que pesen menys, però són una mica més curtes que les anteriors. Antigament també hi havia una quinta bandera, anomenada “de la *Caritat*”, d'una mida més reduïda i de color roig. Aquesta bandera, a diferència de les altres quatre, acompanyava els romers fins al Castell. A més, també es feia servir en els combregars d'impedits. Actualment, aquesta bandera ha desaparegut i no ha estat substituïda per cap altra.

Els cantors i el capellà, tot guardant la mateixa posició, enllacen l'*Exsurge Domine* amb el cant de les lletanies,²⁹⁰ però ara amb la intervenció de l'assemblea en estil responsorial.²⁹¹ En acabar les lletanies, tots tres es fiquen dempeus al mateix temps que inicien l'*O Vere Deus*, un cant que s'escolta en les romeries i peregrinacions de distints pobles de l'interior de la província de Castelló —principalment en les comarques de l'Alcalatén, l'Alt Maestrat i Els Ports— i que ha esdevingut cant emblemàtic i, en conseqüència, senya d'identitat (Monferrer, 1985; Reig, 2011: 347-349). Els cantors entonen l'*O Vere Deus* a dues parts paral·leles a distància de tercera diatònica i el poble respon a una veu i en alternança. Durant la processó, l'*O Vere Deus* s'alternarà amb el cant de les invocacions de les lletanies dels sants.²⁹² Si bé els més majors saben la lletra i la tonada i participen del cant, els més joves ho desconeixen i romanen expectants.

L'inici de l'entonació de l'*O Vere Deus* marca també l'inici del moviment corporal; ara ja comença la processó. En aixecar-se el capellà i els cantors, es giren cap als assistents i, immediatament, tots junts es dirigeixen cap a l'exterior de l'església. El primer a eixir serà el clavari portador de la creu seguit dels altres quatre clavaris amb les banderes. En l'exterior de l'església la gent amuntegada —són ja diversos centenars— s'organitza per a partir en la processó cap a l'ermita de la Verge del Loreto, antigament situada extramurs però que en l'actualitat està integrada en el nucli urbà. Encapçala la processó el creuer —el clavari amb la creu— i li segueixen les banderes; tots cinc caminen en columna i separats uns quants metres els uns dels altres mentre a un costat i l'altre, en dues columnes, els acompanyen veïns espontanis. Després de l'última bandera s'agarbera la resta de clavaris que, amb ciris en les mans, han trencat la disposició en columnes; aquesta disposició, però, és recuperada per uns pocs veïns que els segueixen i, just a continuació, el capellà i els dos cantors no deixen d'entonar els cants penitencials, que seran contestats pels assistents. Tanquen el seguici el gran grup d'assistents que caminen de manera amuntegada i intenten guardar silenci per a escoltar o participar del cant, tot i que no sempre ho aconsegueixen.

²⁹⁰ Les lletanies que es canten a Atzeneta del Maestrat en la festa del Castell d'Estiu, però també en la festa del Castell d'Hivern i en la festivitat de sant Gregori, són les *Litaniis majoribus et minoribus* per a la processó (*Liber Usualis*, 1951: 835-840).

²⁹¹ L'entonació de les lletanies segueix la fórmula melòdica que ens indica el *Liber Usualis* (1951: 835).

²⁹² El cant de l'*O Vere Deus* accepta dues fórmules textuais distintes per a agrair o pregar per l'aigua de pluja. Els anys que ha plogut en abundància s'entona el fragment *Et gratiam de coelis*, en acció de gràcies a la divinitat; en canvi, aquells anys amb escassetesa de precipitacions, es canta el fragment *Et pluviam de coelis*, el qual busca la intercessió divina per a pal·liar la sequera.

En arribar a l'ermita de la Verge del Loreto, el creuer, les banderes i el capellà i cantors es disposen davant de l'atri mentre la resta dels assistents fan una gran rotllana que ocupa tota la plaça de l'ermita. Ja en aquesta disposició, es canta per última vegada l'*O Vere Deus*, que s'enllaçarà amb l'antífona mariana *Regina Caeli*,²⁹³ entonada a una veu pels diversos veïns. En acabar l'oració llatina, el capellà es dirigeix als congregats per a beneir-los i desitjar a tothom una bona romeria. S'interromp ací la processó, que serà represa una vegada arriben els romers al Castell d'Atzeneta, situat a uns quatre quilòmetres del poble,²⁹⁴ i s'inicia la romeria, que els conduirà fins l'ermita del Castell. Abans de marxar, les banderes es dipositen en l'interior de l'ermita, per a ser utilitzades novament en la processó de la vesprada que ens durà de nou fins a l'església; igualment, el capellà es desprén de l'alba, l'estola i la capa pluvial, que també es guarden en l'ermita.



Il·lustració 9. Final de la processó del matí a l'ermita de la Verge del Loreto. Festa del Castell d'Estiu, Atzeneta del Maestrat (elaboració pròpia).

²⁹³ La festa del Castell d'Estiu se celebra en temps pasqual i, per aquest motiu, s'entona l'antífona mariana *Regina Coeli*; en la festa del Castell d'Hivern serà substituïda per l'antífona *Salve Regina*.

²⁹⁴ El Castell d'Atzeneta és un conjunt arquitectònic situat en la partida de les Foies, a uns quatre quilòmetres del nucli urbà d'Atzeneta del Maestrat. En el seu origen, al segle XI, era una fortalesa musulmana situada en un lloc estratègic de pas entre Atzeneta del Maestrat i Lluçena. Després de la Conquesta li fou atorgada el 1273 la Carta Pobra, i va aconseguir desenvolupar als seus voltants un discret grup de població. En l'actualitat, solament es conserva una torre d'estil gòtic, l'hostatgeria i una ermita dedicada en els seus orígens a la Verge de l'Esperança i els sants Fabià i Sebastià, i que en l'actualitat ret homenatge a sant Joan Baptista i sant Sebastià. El Castell d'Atzeneta i l'ermita apareixen citats en la *Crònica* de Rafael Martín de Viciàna: «En Adzaneta solia haver Castillo y por tiempo se arroyno. En el qual los de la villa edificaron una yglesia e aquella dedicaron a nuestra señora de Sperança y a Sant Sebastián» (Martín de Viciàna, 1972 [1564]: 132).

La processó matutina ha sofert diversos canvis en les darreres dècades, segons em comentaren alguns informants. Fins a la segona meitat del segle XX, la processó que eixia de l'església estava presidida pel capellà, qui portava en una mà les Santes Relíquies dels copatrons Abdó i Senent i en l'altra mà la imatge de sant Sebastià, i anava acompanyat del vicari, amb la imatge de sant Joan Baptista. Quan la processó arribava a l'encreuament del carrer Mare de Déu del Roser i carrer de la Font, aquesta es departia, i el capellà amb les Relíquies i la imatge de sant Sebastià junt amb les quatre banderes dels gremis tornaven novament a l'església acompanyats d'aquelles persones que, per impediments físics, no podien desplaçar-se en romeria fins al Castell. El vicari amb la imatge de sant Joan Baptista, el creuer i el portador de la bandera de la *Caritat*, junt amb la resta d'assistents, emprenien la romeria sense parar en l'ermita de la Verge del Loreto. A diferència del que ocorre en l'actualitat, la romeria era cantada i resada, i es buscava de mantenir un grup més o menys compacte. Des de fa entre quatre i cinc dècades –els informants no han sabut precisar la data exacta– deixà de fer-se d'aquesta manera, a conseqüència, sobretot, de la supressió d'un dels dos capellans que fins al moment hi havia al poble.

Mentre els romers es desplacen fins al Castell, Juanjo i jo agafem el cotxe i enfilem cap al mateix destí. En arribar a les proximitats del Castell es fa evident la massificació que aquesta festa està sofrint, ja que el simple fet d'aparcat el cotxe resulta una tasca complexa. Més dificultats trobaran els dos autobusos que acudiran poc després procedents de Castelló de la Plana.²⁹⁵ Un dels signes de la massificació, però també de la turisticació, de la festa del Castell d'Estiu és el gran nombre de punts de venda ambulants que abarroten el Fossar dels Moros,²⁹⁶ el tram de camí recte que condueix fins l'esplanada del Castell.²⁹⁷ En l'esplanada del Castell, situada uns pocs metres més avall que aquest, hi ha instal·lada una barra que serveix menjar i beguda i, segons em comentaran alguns informants, ha congregat a més d'un centenar de persones en l'esmorzar, les quals no han participat en la processó i la romeria.

²⁹⁵ Aquests autobusos procedents de Castelló de la Plana traslladen veïns retornats temporals d'Atzeneta del Maestrat que, junt amb els seus familiars, acudeixen al Castell per gaudir de la diada.

²⁹⁶ En canvi, en la celebració de la festa del Castell d'Hivern, amb un nombre d'assistents molt més reduït, a penes hi haurà dos d'aquests establiments.

²⁹⁷ Antigament, el Fossar dels Moros era el lloc d'enterrament dels habitants de les proximitats del Castell. És per aquest motiu pel qual en la romeria de la vesprada es canta en aquest punt l'absolta de difunts *Ne recordéris peccata mea*.

L'activitat al voltant del Castell és incessant. L'ermita, dedicada actualment a sant Joan Baptista i sant Sebastià,²⁹⁸ roman oberta de bat a bat i qualsevol pot entrar i gaudir de les curiositats de la seua genuïna arquitectura. Una de les majors distraccions entre la canalla és pujar al cor de l'ermita i fer sonar la seua campaneta amb energia; també se sumen els més grans, que no perden l'ocasió per a fer-se fotografies amb els telèfons mòbils mentre tiren de la corda del batall.²⁹⁹ En l'altre costat de l'ermita, on estava l'antiga cisterna, dos cuiners s'organitzen per a preparar una paella gegant d'unes huit-centes racions que seran repartides entre els assistents.³⁰⁰

A poc a poc, els romers arriben en diversos grups als peus del Castell. La formació compacta que marxà del poble ha anat dilatant-se durant la caminada. Es reagruparan novament al Fossar dels Moros, just enmig de les parades de venda ambulants, per a dirigir-se tots junts en processó fins a l'interior de l'ermita. Guiats per la creu, els clavaris amb ciris en les mans, els cantors, el capellà i la resta de romers reprenen el seguici interromput en l'ermita del Loreto i enfilen el camí ascendent cap a l'ermita del Castell, obrint-se pas entre les parades i mentre transiten per davant d'aquells que no participen de la processó. L'aldarull de la barra de l'esplanada i la música dels altaveus cedeixen per un moment a l'O *Vere Deus* i el cant de les lletanies –en tant que continuació del seguici interromput, els cants són els mateixos que els entonats al poble–, que rivalitzen, o es complementen, en l'espai acústic amb la campaneta de l'ermita, la qual no ha parat en cap moment de sonar, ara amb més força que mai.

La processó entra en l'ermita i ràpidament la gent es distribueix pel seu espai modest, tot i respectar la localització que ha de guardar cadascun dels assistents d'acord amb els rols que hui ocupen. Els clavaris se situen en un dels laterals de l'altar major mentre els cantors i el capellà romanen drets davant de l'altar i enfrontats amb el retaule; la resta es distribueixen

²⁹⁸ Anteriorment, les advocacions titulars de l'ermita eren sant Sebastià i sant Fabià i la Verge de l'Esperança. Tanmateix, entre finals del segle XVII i principis del XVIII la devoció mariana va perdre vigor vers sant Joan Baptista, i aquest va acabar substituïnt a la Verge com a titular de l'ermita. Encara es conserva, però, la imatge mariana en l'interior de l'ermita, tot i que la seua festivitat deixà de celebrar-se.

²⁹⁹ El fet d'anar a l'ermita i tocar la campana en les diades ha estat observat també per altres investigadores. Ester G. Llop (2011: 55) assenyala com en l'aplec de Canòlic (Andorra) pujar al cor de l'ermita i tocar la campana pot esdevenir una activitat festiva i d'esbarjo, però també guarda un significat espiritual i místic, associat amb la protecció dels membres de la família o el compliment d'algun desig. Atmetlló, Llop i Ayats (2015: 34-35) documenten aquesta pràctica en diversos pobles de Catalunya, on també presenta lligams amb la petició de pluja al sant. El so de la campana fet sonar per adolescents i menuts en el dia de la celebració de la primavera pot tenir a veure amb la difusió de la fertilitat, i coincideix a molts pobles amb la benedicció dels camps des del lloc elevat de l'ermita que domina tot el terme o vall (Ayats, 2006), alhora que remarca sonorament el temps especial de la diada.

³⁰⁰ Prèviament, tot aquell que ho desitja ha comprat un tiquet per valor d'un euro per a adquirir una ració de paella.

com podem per l'espai limitat que permet una ermita ben abarrotada. En finalitzar el cant de l'antífona *Regina Coeli*, el capellà convida als presents a gaudir de l'entorn paisatgístic i l'ambient festívol, i els recorda que en pocs minuts, a les 12:00 hores, hi haurà la missa en honor de sant Joan Baptista.³⁰¹

L'activitat és frenètica i ben diversa en aquests instants. Alguns gaudeixen d'un ambient festiu i distés entorn la barra de l'esplanada mentre altres parlen i es retroben amb amics i coneguts que aprofiten la festa del Castell per a tornar al poble. Hi ha també qui frueix dels voltants del Castell, situat en una zona perfecta per a fer senderisme i perdre's entre el paratge natural, lluny de l'asfalt de les ciutats. Els clavaris, en canvi, ultimen els preparatius tant en l'ermita com en l'hostatgeria, i el capellà beneeix les mil dues-centes fogassetes que més tard es repartiran entre tots els assistents.³⁰²

En acostar-se l'hora de la missa la gent comença a omplir l'ermita. Novament, la disposició que observàvem amb anterioritat es repeteix també ara, amb els clavaris en un lateral de l'altar major mentre la resta de la gent seu als bancs o s'amuntega pels laterals de la nau. Fins i tot, el cor, que en altre temps era un espai destinat únicament als cantors, acull a tot aquell que hi puja. En aquests moments previs el grup de cantores i cantors especialistes,³⁰³ que també hi són al cor, aprofiten per a repassar algun dels cants que entonaran en la celebració eucarística, al mateix temps que joves i adults segueixen fent sonar la campana, que no ha cessat en el seu volteig durant tot el matí.

El grup d'especialistes el formen els membres, dones i homes, de l'aurora d'Atzeneta del Maestrat, molts dels quals resideixen fora del municipi però retornen en dates assenyalades, com períodes de vacances o festes emblemàtiques com la de hui. La seua configuració va sofrir un canvi radical a finals dels anys setanta en permetre l'entrada de les dones en una

³⁰¹ A diferència de la festa del Castell d'Estiu, en la festa del Castell d'Hivern la missa es realitza en honor a sant Fabià i sant Sebastià.

³⁰² La festa del Castell d'Estiu s'emmarca dins de les anomenades rogatives de la *caritat*, que se celebren entre Pasqua florida i Pasqua granada, i és per aquest motiu que es dona pa —en aquest cas una fogassa, una peça de pa redó de 250 grams— a tot aquell que acudeix al Castell. En la festa del Castell d'Hivern, en canvi, tot i ser una rogativa penitencial no forma part de les rogatives de la *caritat* i, en conseqüència, no s'obsequia amb una fogasseta. Altres rogatives de la *caritat* que es realitzen en Atzeneta són la festa de Sant Josep, que se celebra el dilluns de Pasqua en l'ermita del Mas de la Vila, en la partida del Pla de Meanes, i s'entrega a cada assistent una paperina amb pa ratllat i oli, i la de la festa de sant Gregori, el 9 de maig, tot i que en l'actualitat ha deixat d'obsequiar-se amb la fogasseta.

³⁰³ El grup de cantores i cantors, els especialistes, el formen els membres del grup d'aurorers d'Atzeneta del Maestrat, del qual molts dels seus integrants són veïns retornats temporals.

agrupació que fins al moment era íntegrament masculina.³⁰⁴ Des de llavors, les dones desenvolupen rols d'especialistes junt amb els homes tant en el cant de les aurores com en el cant dels goigs sense que açò haja suscitat cap mena de conflicte. Es manté, però, una esclatxa generacional important, ja que es tracta d'un grup on tots els seus integrants superen els cinquanta anys, i la majoria dels quals es troben ja en edat de jubilació. En altres festivitats religioses que no es consideren emblemàtiques, les encarregades d'entonar els goigs són les membres del cor parroquial –la majoria d'elles també membres del grup d'aurorers–, una formació integrada quasi exclusivament per dones, i reconeguda com a especialistes per la resta de la comunitat.

A les 12:00 hores s'inicia la missa en honor de sant Joan Baptista, representat en l'espai terrenal amb un gran tapís que penja d'un dels laterals de l'església. Durant la missa se succeeixen distints cants religiosos comuns en altres pobles de l'entorn. Més enllà de les cantores i cantors especialistes, la participació de la resta d'assistents en aquests cants és pràcticament anecdòtica.

En finalitzar la missa, i durant la benedicció del capellà a l'assemblea, els especialistes reparteixen fulls amb la lletra dels goigs entre els nombrosos assistents que hi són al cor, mentre altres els distribueixen entre la gent dels bancs. Novament, el full actua d'invitació al cant, i més en un dia com aquest, amb un gran nombre de persones que acudeix a l'ermita com un moment més de la celebració i no pas moguda per un sentiment intrínsecament religiós. Altres, en canvi, esperen amb entusiasme el cant dels goigs. Juanjo, que actua com a cap dels especialistes, aprofita per a recordar a la resta de cantores i cantors les tres estrofes que s'entonaran, just aquelles que millor simbolitzen la relació entre el sant i el poble d'Atzeneta. Acabada la benedicció, el capellà recorda l'hora del rosari de la vesprada, desitja novament a tots els presents una bona diada i, immediatament, els especialistes s'arranquen tots junts amb el cant dels *Gozos a san Juan Bautista*, seguits a l'instant per més i més veus.

El tipus de participació en el cant dels goigs de sant Joan Baptista se situaria dins del marc conceptual de la *participatory performance* (Turino, 2008: 26), en tant que tots estan en disposició d'unir-se al cant i prendre part en el ritu de manera activa. No solament intervenen els

³⁰⁴ Davant la minva cada vegada major d'homes en l'aurora i la falta de relleu generacional, a finals dels anys setanta es va invitar a les dones a formar part dels aurorers, un grup que fins al moment havia estat format íntegrament per homes. Des de llavors, l'agrupació ha anat nodrint-se cada any amb noves i nous membres, i ha aconseguit revitalitzar la pràctica cantada de la *Desperta* i el Rosari de l'Aurora, així com altres manifestacions sonores de la religiositat popular, com els goigs o les rogatives penitencials.


especialistes, sinó també un gran nombre d'assistents. Ara bé, diversos factors d'ordre socials han modificat la dinàmica sonora del cant, sobretot des de la forta revitalització que ha sofert la festa en els darrers set o huit anys i la massificació derivada. Amb l'església ben atapeïda de gent, el cant dels goigs esdevé quelcom més que un acte de lloança al sant; també és una forma de refermar i reivindicar la pertinença a la comunitat, més encara entre aquells que viuen permanentment fora del poble i solament tornen en dies puntuals que coincideixen amb celebracions destacades com la de hui. A més, i juntament amb l'afany per entonar els goigs, el desconeixement dels codis interpretatius *tradicionals* del cant dels goigs per part de la gran majoria dels assistents dificulta, més si cap, la interlocució cantada en alternança. En conseqüència, en l'actualitat el cant dels goigs a sant Joan Baptista en la festa del Castell d'Estiu ha deixat de fer servir la lògica responsorial, de manera que aquells que hi participen –tant els especialistes com la resta d'actants– entonen conjuntament el text:

Tota la gent vol cantar. La il·lusió és anar al Castell i cantar els goigs. La il·lusió és anar al Castell i a la romeria i cantar els goigs. Però abans cantaven els homes del cor els versos de les estrofes, i les dones i els altres homes de baix contestaven en l'estribillo. Ara ho volen cantar tot. Jo que tinc que dir, canteu (Juanjo, Atzeneta del Maestrat).

En tant que el cor de l'ermita ja no és un espai exclusiu per a les cantores i cantors, aquest no ens ajuda, en principi, a establir una distinció entre els rols que desenvolupen els distints participants. En ell se situen tant els especialistes com veïns i veïnes que s'uneixen en el cant dels goigs, així com assistents que no participen del cant però són coneixedors dels codis semàntics de cada moment, i també persones que no entonen els goigs i, a més, desconeixen les estructures de significat que es despleguen en el moment precís d'entonar conjuntament els goigs. El cor actua, en aquest sentit, com un reflex del conjunt d'individus que s'han desplaçat fins al Castell per a la celebració de hui. Baix, als bancs, aquests rols es mantenen, si bé és cert que els especialistes solament estan presents al cor. L'assignació dels rols en el moment de cantar els goigs sembla no atendre a qüestions de gènere o classe social –l'únic rol que segueix fortament restringit és el del capellà–, sinó al grau de participació que es decideix assolir, i que sembla tenir més a veure amb qüestions generacionals i d'edat, ideològiques –sentir-se més o menys representat en un moment de possible exaltació religiosa–, i de coneixement dels codis rituals i les estructures de significat que regeixen la situació comunicativa.

La tonada que s'empra per a entonar el text dels *Gozos a san Juan Bautista* d'Atzeneta del Maestrat solament l'he pogut identificar en aquest municipi,³⁰⁵ i també l'escoltem al poble en el cant dels *Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad*.³⁰⁶

Entrada = ABAB Cobla = ABCDEFAB Gozos a san Juan Bautista. Atzeneta del Maestrat. FJF-031.



Sien - do pre - cur - sor que - ri - do, del Me - si - as so - be - ra - no. te lle - no de san - ti - dad,
con su res - plan - dor e - ter - no, co - brao - te, el ri - co ves - ti - do, que per - dio, el li - na - je, hu - ma - no.

Com es veu en la notació, la tonada està formada per sis segments melòdics, allunyant-se així dels paràmetres constructius que hem observat en les tonades antigues dels goigs, les quals limiten el material musical a entre dos i quatre segments melòdics. L'estructura rítmica està basada en la utilització de dos patrons rítmics breus que s'adeqüen a la lògica dels compassos; si considerem la pulsació de negra com el valor de la unitat, aquests patrons presenten els esquemes 13322 –segments A, C, D i E– i 3333 –segments B i F.³⁰⁷ També, la construcció de la melodia segueix la lògica de la tonalitat, concretament l'estructura d'un mode major. A més, la tonada es canta en *multipart*, amb el paral·lelisme de terceres diatòniques; açò ens duria a pensar que la veu de baix és la principal en ser la seua nota final la tònica. Ara bé, en l'actual situació de cant de goigs els actants consideren la veu de dalt com la veu principal, ja que és aquella que més es coneix i més gent canta i, en conseqüència, amb més intensitat sona. La veu de baix, en canvi, és entonada per unes poques especialistes i, per tant, la seua sonoritat és més tènue.

En comparar el cant dels goigs a sant Joan Baptista que vaig tenir l'oportunitat de presenciar amb la mostra enregistrada per l'equip dirigit per Salvador Seguí als anys setanta –FSS-C.163.A(2), realitzada fora de la situació de cant– podem apreciar com el cant en *multipart* en

³⁰⁵ *Gozos a san Juan Bautista*. Atzeneta del Maestrat. FJF-031. Al Fons Sonor Salvador Seguí el podeu escoltar en la mostra FSS-C.163.A(2).

³⁰⁶ La festa del Crist de la Pietat d'Atzeneta del Maestrat se celebra el segon diumenge de setembre. Durant el treball de camp vaig assistir a la celebració que es realitzà l'10 de setembre del 2017. *Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad*, Atzeneta del Maestrat. FJF-032.

³⁰⁷ En el segment melòdic F els cantors poden prolongar el so de la sèptima síl·laba, tal com s'observa en la notació, i que produeix el patró rítmic 33322. Tanmateix, aquest tipus d'execució es realitza de manera puntual i, per aquest motiu, el considere com un derivat del patró rítmic 3333.

aquesta última s'escolta de manera més clara i rotunda que en l'actualitat. A més, també es percep com se segueix el tipus de cant en alternança, amb dos homes que actuen com a especialistes i entonen els versos de les cobles mentre la resta dels participants, el *poble*, dones i homes, limiten la seua intervenció al cant de la retronxa. Aquesta mostra ens permet, d'una banda, corroborar l'ús de la interlocució cantada en alternança en els goigs a sant Joan Baptista i, d'altra banda, l'exclusió de les dones del rol d'especialistes, reservada antigament als homes.³⁰⁸ Ara bé, és ben probable que l'enregistrament dels anys setanta fora un dels últims exemples per a escoltar un grup d'especialistes íntegrament masculí en el cant dels goigs, ja que, com he assenyalat anteriorment, des de finals dels anys setanta les dones també desenvolupen, i se les reconeix, el paper d'especialistes.

El cant dels goigs a sant Joan Baptista es prolonga durant uns pocs minuts en els quals solament s'entonen el respost inicial, tres cobles i el respost final. El text al complet deixa d'entonar-se anys enrere, i no sembla haver-hi intenció en recuperar el cant íntegre: «ací cantem tres o quatre estrofes, perquè no es faça massa llarg» (Juanjo, Atzeneta del Maestrat). Un cop finalitza el cant dels goigs, i sense proclamar-se l'*Oratio*, tothom surt a l'exterior de l'ermita, on els clavaris han preparat un abundant àpat amb distints tipus de menges i beguda que es reparteix entre tots els assistents. Després de l'àpat, la rondalla d'Atzeneta organitza un *bureo*, i ràpidament es forma un rogle per a ballar les jotes i fandango; primerament, els que millor coneixen els passos s'arranquen a ballar, però a poc a poc, i moguts per l'ambient festius i l'acollida de la gentada, menuts i grans,³⁰⁹ amb major o menor destresa, s'uneixen al ball. No importa tant la perfecció de les figures coreogràfiques, sinó la voluntat de participar i gaudir junts.

L'aroma de la cocció de la paella gegant i de llenya cremant-se inunda els voltants del Castell, la campaneta de l'ermita sona intermitent però sense descans de tants i tants que s'enfilen a dalt del cor per a tirar de la seua corda. Quasi de manera sobtada, es crea una llarga cua entorn del Castell per a recollir les mil dues-centes fogassetes que aquest any es repartiran. Amb la fogasseta en la motxilla, cadascú se'n va a dinar amb els seus. Uns es queden als voltants del

³⁰⁸ D'acord amb els comentaris de diversos informants, antigament en Atzeneta del Maestrat les dones solament exercien el rol d'especialistes en el cant dels goigs a santa Teresa, ja que la festa de santa Teresa era considerada com la festa de les xiques. En aquesta ocasió, les dones entonaven les cobles i el *poble* –homes, principalment, però també altres dones– contestaven en la retronxa.

³⁰⁹ Santiago, el cap de la rondalla i mestre en el Centre Rural Agrupat (CRA) del Penyagolosa em comentava com des de l'escola s'ensenyava i es potencia l'aprenentatge de distintes danses tradicionals que es realitzen al poble com les jotes i el fandango o el ball del *dolçainer*, un tipus de ball pla que es realitza en la festa de la Verge del Loreto –8 de setembre, tot i que la data ha variat en els darrers anys en ser traslladada al cap de setmana.

Castell, que compta amb zones habilitades i condicionades que fan d'aquest un espai idoni per al gaudi en ple paratge natural; altres se'n van a algun dels nombrosos masos i casetes de camp que hi ha repartits pel terme d'Atzeneta. Pepe i Maria José, amics de Juanjo, m'han convidat a dinar amb ells en la seua caseta, als peus del Castell, junt amb Juanjo, Melchor, Carmen i José Maria "Cònsul", qui és natural de Rosell i amb qui descobriré durant el dinar tenir amistats en comú. Per a dinar, han preparat uns plats amb embotit casolà, conill a l'all i *tombet*, un guisat de carn amb salsa molt típic a les comarques de l'Alt Maestrat i l'Alcalatén, i amb subtils diferències en els ingredients segons el poble en què ens trobem que contribueixen a crear trets identitaris i distintius entre unes receptes i altres.³¹⁰

El dinar se succeeix entre converses de tota mena, també sobre el motiu del meu interès amb el poble, els goigs i la festa del Castell. De tant en tant, algú s'arranca a cantar melodies de la infància i joventut, sobretot relacionades amb anuncis de ràdio i televisió que coneixen tots ells, el que permet que s'unisquen en el cant. Amb els estómacs ben tips, i aprofitant la capacitat de l'alcohol per a deslligar les llengües, els pregunte una qüestió que ha estat constantment present al llarg del matí i que alguns informants m'han assenyalat però que encara no he obtingut resposta: per què es traslladà de data la festa del Castell d'Estiu? A l'instant s'engega un debat summament interessant sobre el per què d'aquest fet, com es va arribar a aquesta decisió i quines conseqüència ha tingut canviar la data de la celebració.

L'actual realització de la festa del Castell d'Estiu el dissabte següent al dilluns de sant Vicent Ferrer data de l'any 2012. Anteriorment se celebrava el dilluns següent al dilluns de sant Vicent Ferrer, és a dir, dos dies després que en l'actualitat. La constant minva en l'assistència de participants en la festa del Castell d'Estiu va dur a l'ajuntament a convocar un referèndum vinculant per a decidir si es mantenia la data de la celebració tradicional, o bé es traslladava al dissabte. Abans de continuar, però, cal detenir-nos i assenyalar quines foren les causes per les quals aquesta festa va sofrir un descens tan important en la seua participació que fins i tot va fer perillar la seua continuïtat, i que va dur al consistori, finalment, a variar la seua data de celebració.

El descens en la participació en la festa del Castell d'Estiu i, per tant, la seua decadència, s'inicià entorn de la dècada dels anys cinquanta del segle passat, i coincideix amb el fenomen de l'emigració que va sofrir el poble. Atzeneta del Maestrat, igual que tants altres pobles de

³¹⁰ Antigament, però, el dinar típic del dia del Castell d'Estiu era conill amb caragols blancs.

l'interior de les comarques de la província de Castelló,³¹¹ va experimentar durant la segona meitat del segle XX un fort moviment demogràfic cap a les zones costaneres –especialment a Castelló de la Plana, però també a l'àrea metropolitana de Barcelona–, amb un creixent teixit industrial i una major demanda en el sector de serveis. D'acord amb les dades de l'Institut Nacional d'Estadística,³¹² en la dècada del 1910 Atzeneta del Maestrat assoleix el nombre més gran d'habitants des que hi ha registres, amb un cens de 3.415 persones. En les dècades següents es produeix un descens progressiu, que es veurà accelerat a partir dels anys cinquanta, fins a arribar als 1.276 habitants censats en l'any 2019.³¹³

El constant flux migratori des d'Atzeneta del Maestrat cap a les zones industrialitzades configurarà al poble el que Honorio Velasco anomena societat partida (1998: 24), amb veïns que viuen de manera permanent al poble i veïns que emigraren a altres nuclis urbans, però que *retornen* temporalment en dates assenyalades que coincideixen amb celebracions i festes com són, en aquest cas, la festa del Castell d'Estiu. Els veïns retornats temporals tracten de mantenir vincles d'unió amb el territori mitjançant la participació en festes d'aquest tipus (García Pilán, 2006: 83), i on la festa és utilitzada per a construir i refermar la identitat local imaginada (Rementería, 2006: 113).

Aquest nou paradigma social, amb veïns desplaçats a altres territoris, va provocar que el nombre de participants en moltes de les festes emblemàtiques es reduïra dràsticament, el que feia perillar la seua pràctica continuada. Abans del canvi de data, la festa del Castell d'Estiu es va veure abocada cap a aquesta situació. El nombre de veïns amb residència fixa al poble era, i segueix sent, cada vegada menor. A més, la industrialització, tot i que tèbia, en les zones perifèriques junt amb un cert relleu del sector dels serveis, impulsat en part pel turisme rural, obrí les possibilitats de feina cap a àmbits més enllà del sector primari. Açò suposà que un nombre considerable de veïns permanents es desplaçaren cada dia a municipis propers, però on el dia de la celebració del Castell d'Estiu no era considerat festiu, sinó laborable –recordem que se celebrava un dilluns. En una situació semblant es trobaven els veïns retornats temporalment que, a més de tenir les seues residències en zones relativament allunyades del poble, trobaven dificultats per a compatibilitzar els nous estils de vida a la

³¹¹ Sobre el fenomen de la despoblació en zones de l'interior de la província de Castelló i els seus efectes en distintes manifestacions musicals cal citar els estudis de Ramón Pelinski (2000, 2011) i Alba Nebot (2018).

³¹² Base de Dades de l'Institut Nacional d'Estadística: <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2865#ltabla> (data de consulta: 17 Jun 2020).

³¹³

http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos_mun/DMEDB_MUNDATOSINDICADORES.DibujaPagina?aNMunId=12001&aNIndicador=2&aVLengua=c (data de consulta: 17 Jun 2020).

ciutat amb les dinàmiques de la vida al poble. En conseqüència, tant els uns com els altres deixaren gradualment d'assistir-hi.

En aquest escenari, i donada l'escassa participació, el consistori proposà el 2011 la possibilitat de traslladar la festa del Castell d'Estiu a un cap de setmana, concretament al dissabte següent de la festivitat de sant Vicent Ferrer. Es realitzaria un referèndum vinculant on es permetria votar als veïns del poble, tant permanents com retornats, sense tenir l'obligatorietat d'estar empadronats. Foren diversos els grups socials que es mostraren favorables al trasllat de la data de la celebració. Entre ells els veïns retornats temporalment, per als quals participar en aquest tipus de festivitats els permet mantenir vincles emotius amb el seu poble. També es manifestaren a favor del canvi bona part dels veïns permanents, sobretot aquells que treballaven en altres localitats i no podien participar de la festa. Igualment, molts comerços locals també van veure amb bons ulls el desplaçament de la festa al cap de setmana, ja que estimaven una major aflluència de persones, tant veïns retornats i permanents com turistes ocasionals, i que tindria un impacte positiu en l'economia local. En canvi, alguns veïns permanents eren contraris a canviar la data de la celebració. Veïen aquesta actuació com una intervenció directa sobre les dinàmiques tradicionals que regien la festa i que feien perillar la seua integritat, tant pel que feia a l'estructura del ritual com a la manera d'entendre'l i viure'l.

Finalment, el resultat de la consulta va mostrar com una àmplia majoria era partidària del trasllat de la festa al cap de setmana i, en conseqüència, des del 2012 la festa del Castell d'Estiu ve celebrant-se el dissabte següent al dilluns de sant Vicent Ferrer. La celebració s'ha vist revitalitzada, i anys rere any acudeix més i més gent. Paradoxalment, açò ha provocat que, com comentava al principi de l'apartat, veïns permanents, com Melchor o Pepe, no puguin assistir al Castell, ja que al poble és dia laborable i han de treballar: «Votarem i va eixir dissabte, pos dissabte. El dissabte més festa i més *jolgorio*. I ara resulta que els del poble, com jo, tinc que treballar, però els de fora poden fer festa. Ahí hem arribat» (Melchor, Atzeneta del Maestrat).

Prop de les 16:30 hores, Juanjo i jo deixem els amics gaudir d'una bona sobretaula i ens enfilem de nou cap al Castell, on està a punt de començar el rosari en l'interior de l'ermita. Amb el res del rosari es reprenen les activitats religioses de la vesprada. L'escena en l'interior de l'ermita durant el rosari s'oposa diametralment al que s'ha viscut al matí, on se'ns mostrava un espai completament col·lapsat per la massiva assistència de gent. Ara són poc més de deu

persones les que participen en l'oració, totes elles dones que superen els seixanta anys, i el capellà. El moment del dinar amb amics i familiars es dilata en el temps, i la gent no sembla sentir-se interpel·lada en participar del res, però tampoc del cant dels goigs a sant Sebastià, que s'entonaran de seguida. En acabar el rosari tothom es fica dempeus i es reparteixen uns pocs fulls amb el text dels *Goços a san Sebastián* entre algunes cantores i cantors especialistes. El cant s'inicia amb un senyal de Juanjo als especialistes, i al qual s'uniran després la resta d'assistents, ara prop d'una vintena entre tots, aproximadament un terç dels quals són homes. A diferència del matí, que ens mostrava un clar ventall intergeneracional, en la situació de cant de goigs de la vesprada hi ha present solament gent adulta, amb una edat propera a la jubilació, si bé no haja estat ja superada. El jovent i la canalla s'uniran poc després, en la romeria de tornada al poble.

En ser tan poca gent, tothom canta des dels bancs de baix. En aquest cas, l'espai sembla no determinar una distinció de rols entre els participants potencials i la resta de participants. Ara bé, la ubicació en els bancs sí que ens permet distingir, o intuir, quins d'ells actuaran d'especialistes, ja que se situen més endavant; a més, la presència ara del full de goigs en les mans dels especialistes ja delata el rol que desenvolupen. Novament, i com ja observàvem als goigs del matí, el grup d'especialistes el formen les cantores i cantors del grup d'aurores d'Atzeneta del Maestrat.

Tot i això, per si quedara cap mena de dubte en el desenvolupament dels rols, aquest s'esvirà en el moment d'entonar el cant, ara ja amb la interlocució en alternança entre el grup d'especialistes —dones i homes— i la resta d'assistents. Tanmateix, el nombre tan baix de participants no especialistes fa que els especialistes també canten en la retronxa, ja que de no ser així la sonoritat quedaria summament empobrida. L'absència del full de goigs en les mans dels no especialistes afavoreix que aquests intervinguen únicament en la retronxa, mantenint-se la interlocució en alternança; ara bé, s'observa com algun dels assistents sosté en les mans el full, però limita la seua entonació al cant de la retronxa. En aquest sentit, el principal factor per a mantenir la pràctica cantada en alternança sembla no estar tan lligat amb l'ús extensiu o no del full dels goigs, sinó al coneixement dels codis interpretatius *tradicionals* entre els participants i la possibilitat de dur-los a terme en la situació de cant de goigs, un fet que es dona en els goigs de la vesprada, però que no ocorre en la situació de cant del matí, completament massificada, emotivament col·lapsada i, sobretot, amb un molt alt grau de desconeixement dels codis interpretatius del cant dels goigs.

El text dels *Gozos a san Sebastián* s'entona amb una variant del PTD3,³¹⁴ i que també escoltem al poble en el cant dels *Gozos de san Gregorio*.³¹⁵ A més, no s'entona el text complet, sinó solament el respost inicial, tres cobles i el respost final:

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos a san Sebastián. Atzeneta del Maestrat. FJF-030



Puessois de Dios tan a - ma - do, sed - nos Se - bas - tián - glo - rio - so. De to - do mal con - ta - gio - so, Pa - dre, Pa - trón y a - bo - ga - do.

Actualment, el cant s'entona a una sola veu, la veu de dalt; en canvi, en l'enregistrament realitzat per l'equip de Seguí als anys setanta –FSS-C.163.A(1), dut a terme fora de la situació de cant–, els *Gozos a san Sebastián* es cantaven a dues veus fent ús de l'homofonia per terceres paral·leles diatòniques. En l'apartat 2.8.4 la veu de dalt del PTD havia estat considerada com la veu complementària, però en l'actual situació de cant de goigs en Atzeneta del Maestrat aquesta veu ha adquirit, des d'un punt de vista èmic, el rang de veu principal en ser l'única que es recorda i es canta. També, tant en l'actualitat com en l'enregistrament dels anys setanta, s'adverteix la utilització del cant en alternança. Ara bé, antigament els versos de les cobles eren entonats únicament pels antics cantors especialistes, homes, i per tant, la participació de les dones es veia limitada a la retronxa.

Les dues situacions de cant de goigs que es produeixen durant la festa del Castell d'Estiu permeten diverses possibilitats d'articulació social que refermen la construcció de la comunitat –*communitas* (Turner, 1988 [1969]). El fet de cantar conjuntament els goigs tant a sant Joan Baptista com a sant Sebastià atén, com era d'esperar, a una finalitat de pietat religiosa que busca renovar els vincles emotius amb les advocacions venerades en el dia de hui. Però, a més, els assistents justifiquen altres raons per les quals és important cantar els goigs i, tot i que en principi semblen raons compartides entre una situació de goigs i l'altra, podem detectar com en uns casos són més intenses i, per tant, més manifestament explícites

³¹⁴ *Gozos a san Sebastián*. Atzeneta del Maestrat. FJF-030. Al Fons Sonor Salvador Seguí el podeu escoltar en la mostra FSS-C.163.A(1).

³¹⁵ *Gozos de san Gregorio*. Atzeneta del Maestrat. FJF-027. Al Fons Sonor Salvador Seguí el podeu escoltar en la mostra FSS-C.138.B(1). En l'apartat 3.3 d'aquest capítol es tractarà la festa de sant Gregori en Atzeneta del Maestrat així com la situació de cant d'aquests goigs. En FSS-C.164.B(35) escoltem com aquesta mateixa variant s'empra per a entonar en Atzeneta del Maestrat el text dels *Gozos a la Divina Aurora*. Tanmateix, durant el treball de camp propi vaig tenir l'oportunitat d'enregistrar el cant dels goigs a la Divina Aurora en aquesta mateixa localitat just després del cant de l'aurora en la festivitat de sant Bertomeu (24 d'agost del 2016). En aquesta situació de cant, però, s'emprà una tonada distinta de l'enregistrada per l'equip de Seguí, i que és una variant del PTD1 (FJF-026). Alguns informants també m'assenyalaren que amb la variant del PTD3 s'entonaven els *Gozos a Nuestra Señora del Pilar*, els quals ja no es canten en l'actualitat.

que en altres. Cantar els goigs de sant Joan Baptista al matí esdevé també i sobretot un acte de reivindicació de la comunitat, de pertinença a un poble i de reafirmació d'una identitat territorial concreta, que busca de ser renovada mitjançant la participació activa en celebracions que han adquirit el grau de festivitat de caràcter emblemàtic, com és la festa del Castell d'Estiu. A més, el moment concret del cant, amb l'espai físic saturat per l'assistència massiva de gent dins la reduïda ermita i l'espai sonor embassat per l'efecte col·lectiu de les veus, permet *sentir* el pes de la comunitat en la pròpia pell.

En canvi, en el cant dels goigs a sant Sebastià que es realitza a la vesprada no s'aprecia d'una manera tan evident aquest caràcter de reivindicació i reafirmació de la identitat, el qual sí que està ben present al matí. A més, el grau de participació tan baix també és un indicador de la pèrdua progressiva de vigència social del cant entre la comunitat. Aquells que participen de la situació comunicativa ho fan des del compromís de mantenir i perpetuar una pràctica cultural heretada, la qual creuen veure com arriba a l'ocàs dels seus dies amb ells a falta d'un relleu generacional. Ara bé, el grau més alt d'assistència, participació i implicació que es dona en la situació comunicativa de cant dels goigs a sant Joan Baptista davant la de sant Sebastià sembla no estar tan relacionada amb un major sentiment de fervor cap a una advocació que cap a l'altra, sinó més aviat es deu al moment en què es produeix la situació de cant, siga al matí o a la vesprada. El cant dels goigs a sant Joan Baptista esdevé el moment culminant dels actes del matí; el que busquen els romers aquest dia és *anar* al Castell i *cantar* els goigs. A la vesprada, en canvi, l'instant en què es canten els goigs a sant Sebastià comparteix espai temporal amb la sobretaula del dinar, el que fa més dura i costosa la decisió d'abandonar la taula i la companyia per a anar a l'ermita a entonar els goigs.³¹⁶

El cant dels goigs a sant Sebastià finalitza, també sense la recitació de l'*Oratio*, i ja són prop de les 17:00 hores. Diversos veïns acudeixen davant l'ermita per a participar en la processó fins al Fossar dels Moros, i després en la romeria que els durà novament a l'ermita de la Verge del Loreto. El nombre de gent reunida és significativament menor que al matí; així i tot, són

³¹⁶ La importància del moment en què es realitza la situació de cant de goigs, i com aquest afecta la participació en l'acte i la vigència social que adquireix entre els actants, se'ns presenta molt clarament en comparar el que s'observa al Castell d'Estiu amb allò que succeeix al Castell d'Hivern. L'estructura que segueix la festa del Castell d'Hivern és pràcticament la mateixa que la descrita per al Castell d'Estiu. Ara bé, donat que es commemora la festivitat de sant Sebastià, després de la missa del matí s'entonen els goigs d'aquesta devoció; en canvi, els goigs de sant Joan Baptista es cantaran a la vesprada, just després del rosari. Com al Castell d'Estiu, al Castell d'Hivern els goigs on més gent hi participa són els que s'entonen després de la missa del matí, és a dir, els goigs a sant Sebastià; en canvi, en la situació de cant de goigs de la vesprada on s'entonen els *Gozos a san Juan Bautista* l'assistència i participació és summament reduïda.

prop dels dos centenars de persones. El ritu de la processó de la vesprada al Castell és el mateix que al matí, però ara en sentit invers. En l'interior de l'ermita, els dos cantors inicien l'*O Vere Deus* amb la resposta dels assistents, i tots junts segueixen al creuer cap al Fossar dels Moros mentre s'alternen en el cant de les lletanies. La processó segueix per l'esplanada del Castell, on l'ambient festiu de la barra encara hi és ben present. En arribar al Fossar dels Moros la processó es deté i s'entona el respons de l'ofici de difunts *Ne recordéris peccáta mea*, en alternança entre el cantor i els fidels, que ens recorda l'antiga ubicació del cementeri que hi havia als peus del Castell d'Atzeneta. Amb el final de l'oració s'interromp la processó —que es reprendrà en arribar a l'ermita del Loreto— i comença la romeria en direcció al poble. Més endavant, al Barranc del Senyor, es cantarà novament l'absolta de difunts davant d'una pedra que representa l'ànima d'un antic romer anònim que va morir durant la caminada.

Prop d'una hora després d'iniciar-se la processó en les portes de l'ermita del Castell, els romers entren al poble i arriben fins a l'ermita de la Verge del Loreto. Antigament, quan els romers estaven prop del poble, un primer toc d'una de les campanes de la torre de l'església avisava als veïns que no s'havien pogut desplaçar fins al Castell de la imminent arribada dels romers. Amb el segon toc de la campana eixia la processó des de l'església a l'encontre dels romers en l'ermita de la Verge del Loreto. En l'actualitat, i com ja observàvem en la pràctica antiga del matí, aquest encontre s'ha suprimit perquè no es disposa al poble de dos capellans. Ja en l'ermita, els romers treuen les banderes de l'interior d'aquesta i el capellà es vesteix amb l'alba, estola i capa pluvial. Es repeteix la disposició del matí, amb una gran rotllana a la plaça, i s'entonen novament l'*O Vere Deus* i les lletanies per a dirigir-se en processó cap a l'església. En arribar a la plaça de la Font la processó es deté i, mirant al sud, cap als afores del poble, s'entona una vegada més l'absolta de difunts *Ne recordéris peccáta mea*, ja que és l'antiga ubicació del cementeri vell.

La processó segueix fins a l'església de Sant Bertomeu mentre s'entona l'*O Vere Deus* i les lletanies. En arribar a l'interior de l'església, els portadors de les banderes se situen a un costat de l'altar major, el capellà i els cantors just davant de l'altar, i la resta d'assistents es reparteixen pels bancs i els laterals de la nau, entonant-se per última vegada l'*O Vere Deus* i el *Regina Coeli*.³¹⁷ Un cop finalitzats els cants i l'*oremus*, el capellà beneeix als presents, dona

³¹⁷ La festa del Castell d'Estiu, però també la festa del Castell d'Hivern i la festa de sant Gregori, ens permeten escoltar la utilització de tres llengües distintes —llatí, castellà i valencià— en situacions d'ús diferents. Els cants de l'*O Vere Deus* i les lletanies s'entonen en llatí, una llengua completament fora d'ús en la quotidianitat comunitària, però que ens fa recordar temps passats i mantenir un vincle de continuïtat i pervivència amb les pràctiques rituals heretades (Ayats, 2012: 370-372). Així ho manifesta Paco, el sacerdot d'Atzeneta del Maestrat,

l'enhorabona als clavaris per la tasca en l'organització i tothom marxa cap a casa. Els clavaris amb les banderes corren a dipositar-les al seu lloc assignat, on romandran fins a la festa del Castell d'Hivern de l'any vinent.

3.3. Festa de sant Gregori Ostiense. Atzeneta del Maestrat

Antigament el dia de sant Gregori era festa local, i tota la gent del poble podia anar. Ara ja no ho és, i només pot anar la gent major
(Maria José, Atzeneta del Maestrat)

En Atzeneta del Maestrat solament hi ha tres festivitats pròpies de la religiositat popular que no han traslladat la data de la seua celebració a caps de setmana. Aquestes són la festa de sant Josep del Mas de la Vila,³¹⁸ que se celebra el Dilluns de Pasqua en l'ermita homònima de la partida del Pla de Meanes, la festa de la Verge del Pilar del Pou de la Riba,³¹⁹ festejada el 12 d'octubre en l'ermita de la Verge del Pilar situada en la partida de Cap de Terme, i la festa de sant Gregori Ostiense,³²⁰ la celebració de la qual és el 9 de maig en l'ermita de Sant Gregori, que es troba annexa junt a l'actual cementeri. Les dues primeres mantenen la diada en dates festives a tot el territori valencià, en canvi, la festa de sant Gregori es realitza en un dia laborable, fet que dificulta que molts veïns hi participen. A més, tant la festa de sant Josep del Mas de la Vila com la festa de la Verge del Pilar del Pou de la Riba es constitueixen en Atzeneta del Maestrat com festivitats sublocals, a la manera de “festes de barri”, però sense presentar els espais on es realitzen la fesomia urbana d'un barri, sinó més aviat un teixit veïnal format per l'agrupació de masos i cases més o menys dispersos que aconsegueixen crear un nucli compacte de referència al voltant de l'ermita.

al sermó: «estes oracions, que fem en llatí, per tradició i per a unir-nos a l'església universal. A més, al resar en llatí ens unim a tantes generacions anteriors que han fet esta mateixa romeria resant i cantant estos mateixos versos als nostres sants». El castellà, en canvi, es manté solament al cant dels goigs, i ha deixat de fer-se servir en Atzeneta durant la missa. Aquesta es realitza íntegrament en valencià, la llengua habitual i d'ús àmpliament majoritari entre la comunitat. L'ús del valencià, i no del castellà, durant la missa no depén tant de la realitat sociolingüística de cada poble, sinó de la voluntat del mossén per a emprar una o l'altra, i en aquest cas mossén Paco és un ferm defensor del valencià dins la litúrgia.

³¹⁸ La festivitat de sant Josep se celebra en l'ermita homònima situada al Mas de la Vila, un caseriu que s'articula junt amb unes poques edificacions disperses entorn del Pou del Mas, a la partida del Pla de Meanes, prop del terme de Culla i a uns huit quilòmetres del nucli urbà d'Atzeneta del Maestrat.

³¹⁹ L'ermita de la Verge del Pilar articula els distints masos que se situen als voltants del Pou de la Riba, en la Partida de Cap de Terme, a uns set quilòmetres del nucli urbà d'Atzeneta del Maestrat.

³²⁰ El sant és conegut popularment en Atzeneta del Maestrat com sant *Gargori*, i així figura en la inscripció de la campana situada en la cadireta de l'ermita de Sant Gregori, on llegim «SAN + ANDON + HICE EN + HI DAN GARGORI +++++ AÑO + MDCCCLIV + / EN ARTANA». Podeu consultar més informació sobre aquesta campana en <http://campaners.com/php/campana1.php?numer=1822> (data de consulta: 25 Jul 2020).

La participació en festes d'aquest tipus reforça un sentiment de pertinença a un territori concret –la partida del Pla de Meanes o la partida de Cap de Terme respectivament–, i permet crear i mantenir distints nivells d'identitats territorials: un nivell de pertinença subgrup al com a veïns d'una zona concreta de la població –un barri o, en aquest cas, una de les partides del terme–, i un nivell de pertinença grupal en tant que veïns del mateix poble d'Atzeneta de Maestrat, que engloba els nivells subgrupals (García Pilán, 2011: 358-360).

La festa de sant Gregori Ostiense, en canvi, té caràcter de festa local i interpel·la tant als veïns del nucli urbà com als que viuen en les distintes zones del terme. A més, de les tres citades és l'única en què segueixen cantant-se els goigs.³²¹ Fins fa unes dècades, la celebració de sant Gregori adquiria el grau de festa local i, en conseqüència, els comerços i l'escola paralyzaven la seua activitat quotidiana perquè tothom pogués participar dels actes commemoratius. Amb la progressiva emigració diària per motius laborals de molts veïns del poble a altres municipis dels voltants on el dia de sant Gregori no era considerat festiu, el grau de participació en la festa va descendir de manera gradual, i provocà que a poc a poc perdés també el seu caràcter de celebració emblemàtica. Finalment, es va decidir suprimir la consideració de festa local i passà a ser dia laborable, el que ha provocat un biaix generacional molt marcat en la participació en la festa, amb l'absència absoluta de la canalla, joves i adults en edat laboral, i l'assistència quasi exclusiva de jubilats i pensionistes:

Antigament el dia de sant Gregori era festa local, i tota la gent del poble podia anar. Ara ja no ho és, i només pot anar la gent major (Maria José, Atzeneta del Maestrat).

Ara només anem els *uelos*. La gent més jove està treballant, i els xiquets en l'escola (Melchor, Atzeneta del Maestrat).

L'estructura de la celebració religiosa de la festa de sant Gregori consisteix, primerament, en la realització d'una rogativa des de l'església de Sant Bertomeu, situada en el centre del poble, fins a l'ermita de Sant Gregori, que es troba annexionada a l'actual cementiri, a un quilòmetre de distància del nucli urbà.³²² Ja en l'ermita, el capellà beneeix els camps i se celebra una missa

³²¹ Hi ha constància, però, del cant dels goigs de les altres dues advocacions. En la festa de sant Josep del Mas de la Vila s'entonaven els *Gozos al Patriarca san José* amb una variant del PTC. Per a la festa de la Verge del Pilar del Pou de la Riba s'entonaven els *Gozos a Nuestra Señora del Pilar* amb la variant del PTD3 amb què també s'entonen a Atzeneta del Maestrat els goigs de sant Gregori i els goigs a sant Sebastià.

³²² Donat que la festivitat de sant Gregori se celebra entre Pasqua Florida i Pasqua Granada, la rogativa era considerada rogativa de la *caritat*. Per aquest motiu, antigament s'obsequiava els assistents amb una fogasseta, una pràctica que ja no es realitza en l'actualitat. També, la festivitat de sant Gregori marcava, d'alguna manera,

en honor del sant, que conclou amb el cant dels seus goigs. En finalitzar la missa s'accedeix a l'interior del cementeri i tots junts entonen un respons per les ànimes dels difunts. De fet, el record als avantpassats difunts i al passat de la comunitat cobrarà una gran rellevància durant tota la celebració festiva.

La data més antiga de la qual es té constància i que podem vincular amb el culte a sant Gregori en Atzeneta del Maestrat és el 1714, any en què fou votada i confirmada la festa del sant al municipi.³²³ A més, en una de les parets de la sagristia de l'ermita hi ha la inscripció “Año 1723”, data en què finalitzaren els treballs de construcció de la mateixa.³²⁴ D'acord amb els estudis de Miralles (2011: 114-117), a principis del segle XVIII, i davant les continuades plagues que afectaven els cultius en la zona, les autoritats eclesiàstiques i civils decidiren construir una ermita en honor a sant Gregori Ostiense, considerat popularment el sant protector contra les plagues i el mal d'oïda. En l'ermita d'Atzeneta del Maestrat apareixen referències iconogràfiques a les capacitats taumatúrgiques del sant. En una de les pintures murals que hi ha al presbiteri de l'ermita, obra de l'artista local Manuel Escrig Escrig –conegut amb el malnom de “Antonio Seba”–,³²⁵ se'ns mostra a sant Gregori espantant una plaga de saltamartins.

“l'inici gastronòmic” de l'estiu, ja que era el primer dia de l'any en què es venien i es podien degustar gelats al poble. De fet, el gelater instal·lava un lloc de venda ambulant a les portes de l'ermita per així aprofitar la concurrència de gent. A partir d'aquesta data els gelats ja es venien al nucli urbà (comunicació personal de Juanjo Escrig).

³²³ Jesús Miralles localitza aquesta data al *Llibre a on se trobaran les obligacions del Rvd. clero d'Atzeneta*, document que es conserva a l'arxiu parroquial de la localitat, i que començà a escriure's per mossén Josep Martí l'any 1679 (Miralles, 2011: 114).

³²⁴ Miralles situa la data de l'inici de la construcció de l'ermita el 1714, coincidint amb l'any en què fou votada i confirmada la festa de sant Gregori a Atzeneta del Maestrat (Miralles, 2011: 114); tot i això, a causa de les revoltes ocorregudes durant la Guerra Civil de 1936-1939 s'ha extraviat la documentació relativa al seu procés de construcció o a la identitat de l'arquitecte que la va projectar.

³²⁵ La data exacta de la realització de les pintures és incerta, però el procés d'elaboració se situaria als inicis del segle XX, abans de la Guerra Civil (González Cuenca, 2019: 6).



Il·lustració 10. Detall de la secció esquerra de la volta del presbiteri. Ermita de Sant Gregori d'Atzeneta del Maestrat (elaboració pròpia).

Igualment, en la retronxa dels *Gozos de san Gregorio* que es canten en finalitzar la missa en honor al sant també s'esmenta l'acció protectora d'aquest contra les diverses plagues que fan malbé la collita:

Gozos de san Gregorio

Pues sois Gregorio Patrón

del recio celestial.

Libradnos de todo mal,

langosta, oruga y pulgón.

Segons ens narra la tradició oral, refermada per la documentació escrita,³²⁶ l'any 1783 –cinquanta anys després de la construcció de l'ermita de Sant Gregori–, Joseph Safont i Martí, llaurador i veí d'Atzeneta del Maestrat, va partir amb una mula fins al municipi navarrés de Sorlada, on es troba la basílica de San Gregorio Ostiense,³²⁷ amb la finalitat d'aconseguir l'aigua beneïda per les relíquies del sant que allí es conserven,³²⁸ i que posteriorment servirien per a la benedicció dels camps (Miralles, 2011: 115). Aquest 2017, en el dos-cents trenta-quatre aniversari d'aquell esdeveniment, alguns dels clavaris de sant Gregori d'Atzeneta del Maestrat segueixen les passeres del seu antic veí anònim i viatjaren fins a Sorlada per a fer-se

³²⁶ Aquesta informació la trobem en un salconduit que es conserva a l'arxiu municipal d'Atzeneta del Maestrat, amb data del 28 d'abril del 1783. La transcripció del document en qüestió ens és facilitada per Miralles (2011: 115).

³²⁷ Sobre la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, la relació d'aquest sant amb el municipi i la configuració d'un imaginari col·lectiu i local al voltant de l'advocació, podeu consultar els treballs de Roldán Jimeno (1997; 2003; 2005).

³²⁸ Sobre el ritual de la benedicció de l'aigua en la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada podeu consultar els treballs de Satrústegui (1979) i Arana (1979).

amb l'aigua beneïda amb què es realitzarà el ritual de la benedicció dels camps just abans de la missa.

La diada de sant Gregori comença a les 8:30 hores amb l'esmorzar dels clavaris d'aquest any al bar El Sol,³²⁹ un grup format per sis homes.³³⁰ Els clavaris em conviden a unir-me a la seua taula, i també ens acompanya Pepe, que no és clavari, però forma part de la mateixa colla d'amics. Després d'esmorzar Pepe marxarà de nou a la feina en ser hui dia laborable al poble; en canvi, la resta podran gaudir de la celebració, ja que tots ells estan jubilats. L'esmorzar se succeeix en un ambient d'esbarjo i diversió, tot supervisat per l'atenta mirada de sant Gregori, present en l'espai físic mitjançant la seua imatge brodada en el guió. En acabar l'esmorzar ens dirigim cap a l'església de Sant Bertomeu, des d'on partirà la rogativa fins a l'ermita de Sant Gregori. Just en les portes de l'església, mossén Paco em comenta que no creu que acudisca hui molta gent en estar en l'escola o al treball.

Amb el toc de les 9:30 hores comença el cant de l'*Exsurge Domine*.³³¹ Paco, el mossén, i Juanjo, el cantor, s'agenollen als peus de l'altar major i entonen en cant pla l'antífona d'esquena a la resta d'assistents,³³² que es reparteixen entre els bancs de la nau o en les portes de l'església, mentre esperen l'immediat moment per a partir cap a l'ermita. L'antífona s'enllaça amb el cant de les lletanies, ara ja amb la participació en alternança de la resta d'assistents des de l'inici del *Kyrie eleison*. En finalitzar la invocació *Sancta Maria* –entonada pel cantor–, *ora pro nobis* –contestada per la resta d'assistents–, el cantor i el capellà s'aixequen,³³³ es giren cap a l'assemblea i es dirigeixen a l'exterior de l'església per a iniciar el seguici que ens durà a l'ermita

³²⁹ L'elecció dels clavaris de sant Gregori es fa per sorteig, després que tots aquells que en volen formar part s'hagen apuntat en l'ajuntament.

³³⁰ Qualsevol persona pot ser clavari de sant Gregori en Atzeneta del Maestrat sense atendre a qüestions de gènere. En determinades festivitats, en canvi, antigament es refermava la distinció entre gènere. Era el cas de la festa de sant Lluís, considerada la festa *dels xics*, i la festa de santa Teresa, la festa de *les xiques*. En l'actualitat, la distinció per gèneres tan comuna fins unes dècades ha deixat d'estar present, i tothom pot formar part com a grup organitzador prèvia elecció del mateix. Com veïem en l'apartat anterior, en les festes del Castell d'Estiu i el Castell d'Hivern el grup organitzador estava format tant per dones com per homes; en definitiva, per una quadrilla d'amigues i amics que decideixen un any encarregar-se de muntar la festa. Altres festes amb una visibilitat i rellevància menors en la quotidianitat dels veïns d'Atzeneta del Maestrat, com és en l'actualitat la festa de sant Gregori, també permeten tant a dones com a homes assumir el rol d'organitzadors en tant que clavaris; ara bé, sembla que encara es manté, tot i que de manera consuetudinària, una certa separació per gèneres, el que provoca que rarament hi haja grups organitzadors mixts.

³³¹ Es fa servir la mateixa fórmula melòdica i la mateixa disposició que en les festes del Castell d'Estiu i el Castell d'Hivern.

³³² Aquest tipus de disposició del cos s'indica al *Liber Usualis* (1951: 835) per a les *Litanis majoribus et minoribus*, on se'ns diu que «Duo cantores ante altare majus genuflexit Litanias incipient, et omnes versus duplicantur, nisi Processio fuerit impedita». Les lletanies que es cantaran des de l'església de Sant Bertomeu fins a l'ermita de Sant Gregori són les lletanies dels sants per a les processons (*Liber Usualis*, 1951: 835-840), que també escoltem en la festa del Castell d'Estiu i la festa del Castell d'Hivern.

³³³ «Surgunt omnes et ordinatim procedunt, Litanias prosequentes» (*Liber Usualis*, 1951: 836).

de Sant Gregori. Conduïts pel clavari amb el guió de sant Gregori, la rogativa emprén la marxa a pas moderat. Mentrestant, el cantor, l'únic que duu el full amb el text i les tonades de les rogatives, entona les lletanies amb la resposta de la resta d'assistents, que ja en són uns cinquanta. La introducció de noves fórmules melòdiques en cadascuna de les parts de les lletanies crea moments d'instabilitat en el cant de les respostes, i que acusen la cada vegada menys habitual pràctica d'aquest tipus de repertori; tanmateix, el cantor ajuda en la resposta de la primera invocació de cada part perquè l'entonació quede clarament assentada.

Ja a prop de l'ermita de Sant Gregori es fa sonar la campaneta de la cadireta que anuncia l'arribada de la rogativa. Alguns veïns, bé siga per edat o per viure als masos allunyats del nucli urbà, han acudit amb cotxe directament a l'ermita. En arribar a l'esplanada de l'ermita es canta l'*Agnus Dei* (*Liber Usualis*, 1951: 838-839) amb l'entonació solament del cantor, i la resta s'uneix en la fórmula *Christe, audi nos / Christe, exaudi nos / Christe audi nos*, repetida cadascuna de les invocacions dues vegades consecutives amb una primera entonació del cantor i la resposta dels congregats. Aquesta intervenció en alternança coincideix amb l'entrada de la rogativa en l'ermita i el final d'aquesta. Dins l'ermita, el capellà es vesteix amb la capa pluvial mentre tothom roman dret i expectant. Finalment hi ha reunit prop d'un centenar de persones.

Un cop preparat, mossén Paco indica que hem de sortir de l'ermita per a la cerimònia de benedicció dels camps. En l'exterior, davant de l'atri, s'ha instal·lat una taula menuda que fa a la vegada d'altar, amb dues candeles, un crucifix, un feix de romer i una bacina amb l'aigua beneïda de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, la procedència de la qual serà remarcada pel capellà al mateix temps que recorda com fa més de dos-cents anys un veí viatjà fins a Sorlada a per la mateixa aigua. Es crea una gran rotllana entorn de l'improvisat altar i el capellà, amb la bacina amb aigua i el feix de romer, realitza el ritual de la benedicció dels camps envers els quatre punts cardinals, i implora la protecció divina contra els mals que afecten les collites, però també prega per la salut dels allí reunits.

En acabar el ritual, comença l'eucaristia en l'interior de l'ermita. Els diversos cants eucarístics els entona el cor, que el formen unes poques dones i homes situats baix de la volta de la sagristia, al costat dret de l'altar major, i la participació cantada de la resta de fidels és pràcticament nul·la. L'ermita, a més, compta amb un cor ampli, situat just sobre l'entrada, en l'extrem oposat a l'altar major. Els cantors, però, prefereixen cantar des de baix i així evitar

les angostes escales que hi condueixen; de fet, a penes es recorda el cant dels solistes des del cor de l'ermita.

L'eucaristia finalitza amb la benedicció del capellà als congregats, seguida del cant dels *Gozos a san Gregorio*. Un instant abans, Juanjo, que actua com a cap dels especialistes en ser també el cap del grup d'aurorers, ha indicat les tres cobles que es cantaran junt amb el respost inicial, el qual també es repeteix al final. La pràctica d'entonar el text gogístic al complet deixà de ser una realitat en les situacions de cant de goigs d'Atzeneta del Maestrat, com ho és cada vegada més a tot el país. Les cobles que es canten en aquest cas són les dues primeres, de contingut hagiogràfic, i l'última, on apareix mencionada la població d'Atzeneta del Maestrat amb la intenció d'establir vincles afectius i simbòlics entre l'advocació i la comunitat. És l'únic element de caràcter localista que apareix al text, quelcom habitual en les advocacions la devoció de les quals està lligada a un àmbit territorial ampli.³³⁴

Amb el full dels goigs en les mans, els especialistes arranquen tots junts el cant amb una indicació gestual de Juanjo. Amb l'inici dels goigs el capellà es gira cap a l'altar major, d'esquena als fidels, on es troba el cos de poder de sant Gregori, de manera que tothom contempla la figura del sant. La interacció visual dels fidels amb el cos de poder no es veu interrompuda, ja que no disposen de full de goigs i, per tant, no tenen la necessitat de seguir el text. La funció que adquireix el full en altres situacions de cant com l'element que invita a la participació sembla no ser necessària ara, ja que els fidels són plenament conixedors dels codis interpretatius i, per tant, participen del cant; el full, però, es manté com un element reservat a aquells que desenvolupen el rol d'especialistes, en ser qui entonaran les cobles. En conseqüència, en el cant dels goigs a sant Gregori escoltem la interlocució cantada en alternança, amb un alt grau de participació dels no especialistes en el cant de la retronxa.

L'efectivitat de la lògica del cant en alternança es veu reforçada pel tipus d'estructura de la tonada que s'empra per a entonar el text. Els *Gozos a san Gregorio* d'Atzeneta del Maestrat s'entonen amb una variant del PTD3,³³⁵ la mateixa que escoltem en aquest poble per a cantar els *Gozos a san Sebastián*,³³⁶ fent-se servir el TE1. Com es veu en la notació, el segment B

³³⁴ En canvi, en les advocacions lligades a un únic poble o comunitat les referències de tipus localista als textos dels goigs són més abundants, i es busca de construir un relat on la història de l'advocació s'imbrica amb la història de la comunitat.

³³⁵ *Gozos de san Gregorio*. Atzeneta del Maestrat. FJF-027. Al Fons Sonor Salvador Seguí el podeu escoltar en la mostra FSS-C.138.B(1).

³³⁶ *Gozos a san Sebastián*. Atzeneta del Maestrat. FJF-030. Al Fons Sonor Salvador Seguí el podeu escoltar en la mostra FSS-C.163.A(1).

s'entona en el vers immediatament anterior a la retronxa, i desenvolupa la funció d'element que interpel·la els fidels perquè s'uneixen en el seu cant col·lectiu:

Entrada = ABAD Cobla = ADADABAD Gozos a san Gregorio. Atzeneta del Maestrat. FJF-027



Pues sois Gre-go-rio Pa-trón, del re-ci-o-ce-les-tial. Li-brad-nos de to-do mal, lan-gos-ta-o-ru-ga,y pul-gón.

En l'actual situació de cant de goigs s'entona únicament la veu de dalt, com ja observàvem en analitzar en l'apartat 3.2 els *Gozos a san Sebastián*. Ara bé, a diferència d'aquests últims, no tenim constància documental que els *Gozos a san Gregorio* s'entonaren en *multipart*. En la mostra FSS-C.138.B(1), la qual fou enregistrada fora de la situació de cant per l'equip coordinat per Salvador Seguí a finals dels anys setanta, escoltem el cant d'una única informant que entona la veu de dalt sense fer cap mena d'esment a l'existència d'una veu complementària a aquesta –en altres enregistraments, però, aquests tipus d'observacions sí que apareixen; en canvi, en aquest cas la informant ens indica que els goigs es canten en alternança, amb els solistes que entonen les cobles «i la gent contesten» la retronxa. El record dels informants actuals del cant a veus d'aquests goigs és remot; tanmateix, en ser la mateixa variant de tonada que l'emprada en els *Gozos a san Sebastián*, cal pensar que si els *Gozos a san Gregorio* s'haguessin cantat a veus en el passat és bastant probable que el procediment i la construcció en *multipart* fora en ambdós casos la mateixa.

L'elevada participació dels fidels en el cant dels goigs ens mostra no solament la vigència social de la qual gaudeixen els *Gozos a san Gregorio*, sinó també la vitalitat de la festa de sant Gregori en l'actualitat. No obstant això, podríem trobar-nos davant un miratge, sobretot si adoptem una visió diacrònica. L'alt grau de participació en el cant dels goigs, però també en la festa de sant Gregori, es dona en un grup social molt concret: dones i homes d'edat adulta, la majoria dels quals són jubilats i pensionistes. La resta de la població no hi participa, ja que se celebra en dies laborables. Fins i tot, quan la festivitat s'ha realitzat en diumenge l'increment en el nombre de participants no ha estat significativament elevat. Açò es deu, sobretot, a la pèrdua del caràcter i tractament de festa emblemàtica entre la població. L'esclatxa de la participació en la festa de grups d'edat més joves qüestiona la seua continuïtat en el temps davant la falta de relleu generacional, una realitat que els més grans perceben amb resignació i enteniment: «els vells es moren i els joves no van. És normal. Canvien els temps, canvien els costums» (Vicente, Atzeneta del Maestrat).

Així, cantar els goigs a sant Gregori esdevé una manifestació religiosa en què es lloa a una advocació estimada entre la comunitat, en el record de la qual encara es manté la seua veneració com a sant protector contra les calamitats; però també és un acte de reivindicació, d'un compromís adquirit entre els individus per a mantenir pràctiques culturals heretades dels seus avantpassats i tractar de transferir-les a les següents generacions. De fet, distints moments de la cerimònia manifesten de manera explícita la rememoració d'esdeveniments de la història local i els rituals i cants evoquen d'una manera insistent la relació amb els avantpassats difunts. Escoltem com mossén Paco en el seu sermó apel·la a tradicions com la festa de sant Gregori, ja que aquestes «ens ajuden a saber d'on venim i on anem»; i també es busca de recordar i mantenir lligams amb el passat quan els clavaris d'aquest any es desplaçaren fins a la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada per a recollir la mateixa aigua que dos-cents trenta-quatre anys enrere un veí d'Atzeneta del Maestrat va obtenir i dur fins al poble per a la benedicció dels camps. En definitiva, amb el cant dels goigs i la participació en la festa de sant Gregori els fidels recorden i rememoren esdeveniments de la història personal i la història de la comunitat, ambdues indissociables, i que formen part de la genealogia local compartida (Roma, 2010: 13).

Després de la recitació de la col·lecta llatina que segueix als goigs el capellà indica que ens hem de dirigir al cementeri, situat just al darrere de l'ermita, on es realitzarà un respons per als difunts –novament el record als avantpassats i els lligams amb la comunitat. Abans d'abandonar la capella, molts dels assistents es dirigeixen a la sagristia per a mullar-se l'orella amb l'aigua beneïda per les relíquies de sant Gregori, en tant que el sant és considerat també protector contra els mals de l'oïda. Ja en el cementeri s'organitza una gran rotllana i el cantor inicia l'entonació de l'absolta de difunts *Ne recordéris peccáta mea* a la qual s'uneixen la resta d'assistents en la resposta. En finalitzar, es resa el *Pare Nostre* i mossén Paco, novament, beneeix als congregats amb l'aigua de sant Gregori i dona per conclosa la celebració dels actes religiosos. De manera progressiva, s'abandona el cementeri i es retorna novament al poble. Els clavaris, però, tornaran al bar El Sol per a continuar amb la celebració, centrada ara en el festeig de l'amistat i el retrobament amb alguns veïns que ja no viuen al poble, abans de concloure definitivament la diada de sant Gregori.

3.4. Festa de sant Sebastià. Barrio de Las Peñas de Requena

*Si se canten [els goigs], cantem els vells al final de la missa.
Cantem un parell d'estrofes, és com un final. S'ha perdut la
tradició eixa de cantar sencera la història (Fermin, Requena)*

Durant el mes de gener i la primera setmana de febrer es concentren en Requena³³⁷ les celebracions dels coneguts com “Santos Nevateros” o “Santos de las Nieves”, quatre diumenges consecutius on tenen lloc les festes de san Antón “de los ricos”, san Sebastián, san Antón “de los pobres” i san Blas.³³⁸ L'imaginari popular, fins i tot, és conscient de la compressió de dies festius en un espai temporal tan reduït –tot i que ara s'ha dilatat en traslladar-se les celebracions als caps de setmana–, i existeix una dita en Requena que se'n fa ressò amb certa sorna:

- De los Santos Nevateros,
san Sebastián es el primero.
- ¡Alto, varón!
que primero es san Antón.
- No vengas con tantas leyes,
que primero son los reyes.

³³⁷ La ciutat de Requena és la capital de la comarca d'Utiel-Requena, i està situada en un extens altiplà que és travessat pels rius Magre i Cabriel, aportant abundants recursos hídrics que fan possible les grans extensions de cultius de vinya, pels quals és ben coneguda la comarca, i que ha estat, junt amb la indústria de la seda –la qual sofrí una forta aturada durant la meitat del segle XIX i desaparegué a principis del segle XX (Piqueras, 1978: 49-50)–, motor de l'economia local. Amb uns huit-cents catorze quilòmetres quadrats de superfície, el terme de Requena és el més gran del País Valencià i, a més de la ciutat de Requena, en ell s'ubiquen unes trenta-sis pedanies i aldees que sofreixen els efectes de la despoblació, fins al punt que algunes ja estan deshabitades. En total, el 2019 Requena presentava una població de 20.254 habitants –10.125 dones i 10.129 homes–, amb un lleuger descens que ve succeint des del 2012, any en què, i a conseqüència dels efectes de la crisi econòmica, bona part de la comunitat migrant desplaçada fins al municipi comença a marxar: http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos_mun/DMEDB_MUNDATOSINDICADORES.DibujaPagina?aNMunId=46213&aNIndicador=2&aVLengua=c (data de consulta: 02 Set 2020). Amb tot, Requena manté una població nascuda a l'estranger que representa el 7,86% del total –1.585 habitants, dels quals 789 són dones i 796 homes. Tot i que la procedència dels emigrants és heterogènia, destaquen en nombre els 743 veïns d'origen romanés –el 46,89% de la població nascuda a l'estranger–, i els 137 veïns procedents de Marroc –el 8,64% de la població estrangera. Si ho observem per continents, el 64,04% de la població immigrant és procedent de països europeus –1.015 persones–, un 10,22% és africana –162 persones–, el 0,5% és nascuda a països nord-americans –8 persones–, el 3,79% a països centre-americans –60 persones– i el 15,9% és originària de països sud-americans –252 persones–, la immigració procedent d'Àsia representa el 5,43% de la població estrangera –86 persones–, el 0,06% és originària d'Oceania –1 persones–, i també el 0,06% –1 persona– és considerada apàtrida. <http://www.pegv.gva.es/es/padro-municipal-continuu-explotacio-estadistica.-resultats-per-a-la-comunitat-valenciana> (data de consulta: 02 Set 2020).

³³⁸ Aquestes quatre festes es realitzen en diumenges consecutius. El diumenge anterior al 17 de gener se celebra la festa de san Antón “de los ricos”, al barri de La Villa; el diumenge següent, al barri de Las Peñas, és la festivitats de san Sebastián; el proper diumenge, també al barri de La Villa, celebren san Antón “de los pobres”; i l'últim diumenge es realitza, tot i que de manera molt minoritària, la festa a san Blas en l'ermita homònima, situada en una propietat particular i a uns tres quilòmetres del nucli de població.

D'aquestes quatre festivitats, la de sant Sebastià del barri de Las Peñas és la que manté en l'actualitat una estructura de celebració més sòlida, que creix any rere any i en la qual no solament participen els *peñeros* –els veïns del barri de Las Peñas–, sinó també veïns d'altres zones i barris de Requena. A més, encara manté el cant dels goigs en la vespra de la celebració.

La festivitat de sant Sebastià del barri de Las Peñas,³³⁹ tot i ser una festa de majordomia,³⁴⁰ ha adquirit el tractament de festa patronal i de barri i, en conseqüència, els actes commemoratius es prolonguen durant diversos dies en què es realitzen activitats lúdiques de diversa índole que busquen implicar a tota la comunitat.³⁴¹ Així mateix, l'organització i preparació de la festa està a càrrec de la “Hermandad Mayordomía de san Sebastián de Requena”, motiu pel qual els membres de la majordomia desenvolupen entre ells relacions de sociabilitat –sociabilitat festera– distintes de la resta de veïns –sociabilitat festiva– (Ariño, 1993: 132-181; García Pilán, 2006), ja que es veuen involucrats en activitats, sobretot de caire privat i exclusiu dels majordoms, que van més enllà de les dates de celebració pròpies de la festa.

D'entre els diversos dies de celebració, els actes de major solemnitat, i pels quals és identificada la festa, es realitzen el dissabte i diumenge –la vespra i la festa– més pròxims al 20 de gener, donat el trasllat de la commemoració festiva i religiosa al cap de setmana. Em centraré, per tant, en els actes que giren entorn del dissabte i diumenge en ser els que presenten una estructura ritual fortament fixada en l'imaginari col·lectiu, amb elements que atorguen sentit i significat a la celebració –com la foguera, el pa beneït, la missa, la processó

³³⁹ Els orígens del barri de Las Peñas se situen en el segon terç del segle XIII. Amb l'ocupació cristiana de Requena l'any 1239 i l'atorgament de la Carta Poblel el 1257, els antics pobladors musulmans foren obligats a marxar de la Villa i establir-se en un monticle rocós situat al nord del municipi. En aquesta ubicació es desenvolupà un nucli poblacional de mudèjars pastors i agricultors conegut com Las Peñas. En el segle XIV, però, la comunitat musulmana fou obligada a convertir-se al cristianisme, o bé marxar fins al regne de Granada, produint-se la cristianització del futur barri i, en conseqüència, la construcció de l'ermita de sant Sebastià de Las Peñas, coincidint amb un fort episodi de pesta. Las Peñas va romandre relativament separat de Requena, fins que el creixement poblacional i urbanístic el va annexionar al municipi. Podeu trobar més informació en <https://www.requena.es/es/content/barrio-penas> (data de consulta: 07 Ago 2020).

³⁴⁰ Les festes de majordomia o de confraria són organitzades pels membres de la mateixa, tot i que poden rebre suport i finançament per part de l'ajuntament. En Requena es consideren festes de majordomia les celebracions de san Antón “de los ricos” del barri de La Villa (diumenge proper al 17 de gener), san Sebastián de Las Peñas (diumenge proper al 20 de gener), san Antón “de los pobles” del barri de La Villa (diumenge següent a la festa de sant Sebastià), san José (19 de març), Nuestra Señora de la Caridad del barri de las Ollerías (diumenge de Pentecosta), san Cristóbal (primer o segon cap de setmana de juliol), san Roque (16 d'agost), Nuestra Señora de la Soterraña (8 de setembre) i san Nicolás (6 de desembre) (Pardo, 2018: 355-359).

³⁴¹ Les festes en honor de sant Sebastià del barri de Las Peñas es prolonguen, generalment, durant tres dies: divendres, dissabte i diumenge. El 2017, en ser el cinc-cents aniversari de la creació de la majordomia de sant Sebastià, els actes commemoratius i festius ocuparen nou dies –del dissabte 14 de gener fins el diumenge 22 de gener–, amb exposicions, concerts, mercats, xerrades, visites guiades pel barri i diverses activitats per a la canalla.

i la *pará*,³⁴² i on qualsevol tipus de modificació o alteració són difícilment negociables. La celebració de la vespra i la festa de sant Sebastià de Las Peñas per a aquest 2017 estava prevista que es realitzés el dissabte 21 de gener i el diumenge 22 de gener; tanmateix, les fortes nevades sofertes el dijous anterior obligaren a ajornar els festejos al dissabte 4 i diumenge 5 de febrer.³⁴³

A primeres hores del dissabte, un grup format per una vintena de majordoms es reuneixen per a esmorzar abans de partir cap a la muntanya a la recollida de la llenya que servirà per a formar la foguera de sant Sebastià.³⁴⁴ Ja amb el camió ben farcit de combustible vegetal es dirigeixen al paratge de Las Troneras, situat al barri de Las Peñas, i a uns escassos cent metres de l'ermita de San Sebastián. La foguera es munta al voltant d'un pi que es col·loca ancorat a terra i que serveix de màstil i suport vertical de tot el conjunt; la resta de l'estructura s'elabora amb rames i llenya més menudes que faciliten la combustió. El resultat de tant d'esforç en l'elaboració és la foguera de majors dimensions que en l'actualitat es munta a Requena, amb uns set metres de diàmetre en la base i uns cinc metres d'alçada, per sobre dels quals surt la copa del pi central. Paral·lelament al muntatge de la foguera, altres membres de la majordomia s'han encarregat de l'elaboració de les prop de huit-centes coques d'embotit, creïlles rostides i beguda que es repartiran durant la nit, just després de l'encesa de la foguera.

Durant la vesprada segueixen les activitats festives que complementen la celebració i fan partícips a tot el veïnat, com animacions infantils, esports de grup i una visita guiada i teatralitzada pel barri en què es narren relats històrics i llegendaris de Las Peñas ben coneguts en l'imaginari col·lectiu, i que activen i reforcen el caràcter identitari d'un barri que busca de mantenir trets singulars i propis distints de la resta dels veïns de Requena.

Prop de les 20:00 hores la gent comença a acudir a l'ermita de San Sebastián per a participar de la missa que se celebra en honor dels majordoms i veïns de Las Peñas ja difunts.

³⁴² Una primera descripció de la festa de sant Sebastià del barri de Las Peñas i dels elements més icònics i emblemàtics de la mateixa ens l'ofereix Fermín Pardo (1997).

³⁴³ Aquest apartat se centra en la vespra i la festa de sant Sebastià, celebrades els dies 4 i 5 de febrer del 2017. A més, en Requena vaig assistir i participar en la celebració de la Virgen del Remedio d'Utiel (15 de maig del 2016), en la festa del Corpus Christi (29 de maig del 2016), la festa del Cristo del Amparo de la Villa (5 i 6 d'agost del 2016), la festa de la Virgen de la Soterraña (17 i 18 de setembre del 2016), la festa de san Blas (4 de febrer del 2017), i en la festa de san Isidro Labrador, en l'aldea requenenca d'Hortunas (15 de maig del 2016).

³⁴⁴ La foguera de sant Sebastià és la que majors dimensions i espectacularitat assoleix de les distintes que es muntan al municipi. En Requena, també s'elaboren fogueres en les festes de san Antón "de los ricos", san Antón "de los pobres" i san Nicolás (Pardo, 2018: 339, 355).

L'afluència de persones a l'acte religiós és massiva i, tot i les grans dimensions de l'ermita, es veuen obligats a amuntegar-se pels laterals, asseguts en cadires de plàstic o drets, i així donar cabuda als més de tres-cents assistents que hi han acudit. En tocar les 20:00 hores s'inicia l'acte religiós amb una processó interna des de la sagristia, situada al fons dret de la nau, i que discorre per tota l'ala dreta fins a arribar a l'entrada de l'ermita i, des d'allí, pel corredor central fins a l'altar major. En aquesta processó participen els membres de la majordomia, tant menuts com grans, que caminen en parelles i porten grans ciris en les mans, i els segueixen els cinc celebrants, quatre d'ells són els mossens del poble als que acompanya el bisbe auxiliar de València, monsenyor Arturo Ros, que manté forts lligams afectiu amb el poble de Requena donat que va exercir com a rector durant deu anys –del 2006 fins el 2016. L'elevat nombre de representants de l'església catòlica evidencia la solemnitat de l'acte religiós, especialment celebrat aquest any pel compliment del cinc-cents aniversari de la creació de la majordomia, i l'assistència del bisbe legitima, més si cap, la celebració religiosa en tant que alt representant de l'Església oficial.

En arribar el seguici a l'altar major, cadascun dels participants es dirigeix al lloc assignat per a donar inici a la cerimònia litúrgica. La disposició dels assistents en l'espai clos de l'ermita i la vestimenta que exhibeixen ens permet identificar els rols que desenvolupa cadascú en l'acte religiós i en la mateixa celebració de sant Sebastià. L'altar és ocupat pel celebrant, que vesteix capa pluvial roja i mitra, i els concelebrants, amb alba blanca i estola roja, color que ens recorda la condició de màrtir de sant Sebastià. A l'esquerra de l'altar se situa el cos de poder del sant, ja col·locat sobre l'anda ornamentada amb què en acabar la missa acompanyarà als veïns de Las Peñas a l'encesa de la foguera, i just al costat, en el lateral de l'ermita i davant dels bancs, seuen els membres de la majordomia. Aquests vesteixen amb una dessuadora negra –o blau marí si és la d'anys anteriors– confeccionada aquest any per a commemorar l'efemèride de la creació de la majordomia, on se'ns mostren els símbols iconogràfics de l'agrupació i l'emblema que celebra el seu quint centenari; a més, llueixen al braç esquerre un braçalet roig que els autoritza com a membres de la majordomia. Aquest braçalet duu un brodat daurat en què es llegeix "Mayodomo", i és considerat la peça més significativa pels integrants en estar beneïda i, sobretot, perquè la seua entrega als nous membres –que es realitzarà en una cerimònia en acabar la missa de hui– simbolitza el nomenament com a majordoms i el seu reconeixement vers els veïns de Las Peñas.

Darrere dels majordoms, i en l'extrem davanter esquerre de l'ermita, seuen les prop de vint clavariesses de sant Sebastià, vestides de rigorós negre i amb un escapulari amb la imatge del sant patró.³⁴⁵ Als primers bancs podem veure els representants del barri i el municipi, com són les dues reines de la Festa de la Verema del barri de Las Peñas, les autoritats locals, els festers del barri i familiars dels majordoms. La resta dels bancs i laterals de l'ermita queden abarrotats per la gran quantitat de veïnes i veïns que acudeixen a celebrar la festivitat. Just a la dreta de l'altar, i davant de la sagristia, està situat el grup d'especialistes que entonaran els goigs. Aquest grup està format per cantores i cantors membres de *Cantares Viejos*, al capdavant dels quals es troba Fermín Pardo, figura clau en el manteniment i la recuperació de gran part de les pràctiques tradicionals i populars que encara hui en dia segueixen realitzant-se a Requena.

En finalitzar la missa es realitza la imposició dels escapularis de les noves clavariesses de sant Sebastià i el nomenament dels nous membres de la majordomia i de la majordomia infantil; una secció, aquesta última, creada per a inculcar entre els més menuts els valors que busca de mantenir i promulgar la majordomia, i que serveix de pas previ al nomenament com a majordoms de ple dret, rang que s'atorga amb la majoria d'edat. En el passat, la majordomia era una institució únicament masculina, els membres de la qual havien de ser descendents d'antics majordoms. Representava un model hegemònic que emfatitzava dos valors molt concrets i atorgava un grau de rellevància social important dins la comunitat: la figura masculina i el llinatge amb els cristians antics, aquells que repoblaren Las Peñas després de l'expulsió al segle XIV de la comunitat musulmana. Amb l'entrada al segle XXI, la institució s'obrí a l'acceptació de les dones com a membres de ple dret –el 2016 María Dolores Martínez es va convertir en la primera presidenta de la majordomia, càrrec que encara desenvolupa en l'actualitat–, i els lligams familiars ja no són un requisit indispensable per a accedir-hi, tot i que és un tret encara majoritari del qual gaudeixen en ressaltar i difondre, ja que atorga a la institució un caràcter de compromís i continuïtat amb la devoció al patró generació rere generació. És la “il·lusió de la continuïtat” que aporta la “tradició anual”, on els individus se senten emocionalment implicats, sense discussió de pertinença.

³⁴⁵ La figura de les clavariesses va estar present en la festivitat de sant Sebastià de Las Peñas fins a l'any 1969, quan deixaren de participar en els distints actes. No fou fins al 2016 quan es recuperà aquest rol a partir de les indicacions d'antigues membres. En aquest 2017 intervenen unes vint clavariesses, quatre de les quals ja havien participat antigament i la resta són veïnes del barri, però no necessàriament han de ser membres de la majordomia. La presidenta de la majordomia, María Dolores Martínez, es fa ressò del paper de les clavariesses en una entrevista realitzada per a Onda Requena: https://www.ivoox.com/entrevista-a-mayordomia-san-sebastian-audios-mp3_rf_46659850_1.html?fbclid=IwAR2ZSzakr-qB3UDLJ90aKLWY4ajtsGAFfoz0nZVFhfDhCR1RvqU8Pdo9Xiw (data de consulta: 03 Ago 2020).

Durant l'acte de nomenament, un dels majordoms crida un per un els nous membres per a imposar-los el braçalet roig. Abans, però, expressa la importància simbòlica que adquireix aquesta peça entre els majordoms, motiu pel qual han de sentir-se privilegiats en vestir-la:

«Este brazalete es para nosotros símbolo de continuidad en una tradición centenaria y en unos valores muy vinculados al cariño y al respeto por las gentes y por el barrio de Las Peñas. Pero también representa, de alguna manera, todo aquello por lo que luchó nuestro santo san Sebastián. Es por ello que en nombre de la Mayordomía os pedimos que lo honréis, que lo llevéis con honor, con respeto y con humildad».

En la presentació de cadascun dels nous membres que es realitza a viva veu davant de tota la comunitat s'emfatitzen els lligams familiars amb antics integrants de la majordomia –en alguns casos el presentador es remunta fins als besavis i rebesavis. A més, aquests nous majordoms són apadrinats per altres, generalment pares, avis o oncles, encarregats d'imposar-los el braçalet i presentar-los com a membres de ple dret de la majordomia.

El final de l'acte de nomenament dona pas a la cerimònia del besament de les relíquies de sant Sebastià i el cant dels *Goços a san Sebastián*. En aquest instant en què el capellà sosté les santes relíquies en les mans, tothom s'alça i es forma una llarga cua per a, un per un, besar en reliquiari en una mostra de devoció i afecte. Simultàniament, el grup de cantores i cantors, en tant que especialistes, s'arranquen de manera coordinada amb el cant dels goigs. Instants abans de l'inici dels actes de la vesprada s'havien repartit fulls de goigs entre els seients, una manera, com hem vist, de buscar la participació dels assistents en el cant, però també s'apel·la al significat simbòlic del full, en tant que objecte sagrat i de culte en contenir la «paraula de l'àngel» (Courcelles, 2008: 254). De fet, sembla ser aquesta segona motivació la que roman de manera més activa entre els fidels durant la situació de cant, ja que són únicament els especialistes els qui participen del cant. Els pocs fidels que sostenen el full durant el cant el recorren amb la mirada per a avaluar el seu contingut, però no entonen la lletra.

Segons em comentà Fermín Pardo, i així ho vaig poder comprovar durant el treball de camp, el cant dels goigs a Requena ha perdut progressivament la seua vigència social, el que ha suposat que la implicació i participació durant el cant siga pràcticament nul·la entre els no especialistes. Fins als anys huitanta i noranta, els únics goigs que seguien cantant-se de manera habitual eren, precisament, els de sant Sebastià en la festivitat de Las Peñas, tot i que també es veieren sotmesos a un procés de pèrdua de rellevància social. Els altres goigs documentats,

encara que es mantenien en la memòria d'alguns dels seus veïns, ja no s'entonaven en cap de les festivitats corresponents. El sorgiment d'un moviment de recuperació de les pràctiques tradicionals encapçalat pel mateix Fermín va fer que els goigs, junt amb altres manifestacions de la tradició popular, tornaren a sonar novament. Així i tot, l'esclatxa temporal que va causar la interrupció del seu cant va suposar que, tot i la posterior recuperació i implementació en distintes festivitats, la comunitat no mostrara vincles afectius i emotius vers el fet de cantar els goigs perquè no era un repertori la pràctica del qual fora reclamat per aquesta.

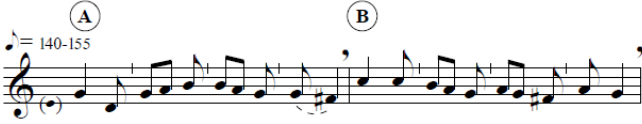
Lo dels gojos ens criden a mosatros, per què? pues és perquè estic jo, saps? Perquè si no pues no es cantarien. Sempre la vespra de sant Sebastià "Ay! Podeu pujar", bueno, si estic sí, si no estic, pos no. Però sempre faig per estar. I en sant Nicolás el mateix, perquè fins i tot en el tridu diuen "Mira, canteu els vells dos dies", un dia canten els joves, i no els deprenen els gojos, hem d'anar mosatros al final de la missa que canten els altres a cantar un trosset dels gojos perquè...collons! que no poden aprendre's els gojos?! [...] La gent...bueno, si canta, canta, però no sol cantar (Fermín, Requena).

En les situacions de goigs observades a Requena es percep un distanciament per part de la comunitat de fidels cap a l'activitat cantada degut, en part, al desconeixement dels seus codis interpretatius, però, i sobretot, a una certa desafecció cap al repertori, ja que no mantenen cap mena de vincle amb aquest; en conseqüència, no se senten emotivament interpel·lats, el que els duu a no prendre part en el cant i romandre com a mers espectadors durant la situació de goigs. Estariem, per tant, davant el tipus de participació descrit per Turino com *sequential participatory music* (2008: 48). Açò ens permet observar una clara diferenciació en els rols que ocupen els actors socials en el moment d'entonar les lletres, amb els especialistes que actuen com a únics executants i participen activament del cant, i la resta de fidels, que es limiten a escoltar i per als quals el cant dels goigs fàcilment podria ser substituït per qualsevol altre cant religiós sense que açò generara un conflicte dins de la comunitat. En síntesi, podríem dir que en aquesta situació de cant, els goigs formen part del lluïment de l'acte religiós, contribueixen a donar-li una major esplendor cerimonial.

Mentre segueix el besament, els especialistes no deixen d'entonar els goigs. Ho fan emprant una variant del PTC,³⁴⁶ la qual solament es canta a Requena en aquesta festivitats.³⁴⁷

Entrada = ABAB Cobla = ABABABAB Gozos a san Sebastián. Requena. FJF-020

♩ = 140-155



Már - tir de, in - vic - to va - lor, pues go - zais de Dios la, e - sen - cia.

Actualment s'entona a una sola veu, la veu de baix o principal –com hem vist en l'apartat 2.8.3–, i segons quins siguen els integrants del grup, la sonoritat de la línia melòdica pot estar reforçada per una flauta travessera, com ocorre en aquesta ocasió. Al Fons Salvador Seguí hi ha una mostra enregistrada durant els anys setanta dels *Gozos a san Sebastián* –FSS-C.085.A(4)–, i en ella escoltem a un cantor entonar els goigs fent ús de la mateixa veu que en l'actualitat; tot i això, també s'aprecia a un segon individu que tracta, sense gaire encert, de realitzar la veu de dalt o complementària. Més enllà de les dificultats que troba aquesta persona, la seua voluntat i intenció en entonar una veu distinta de la del company ens duu a pensar que el procediment de cant en *multipart* en els goigs no els era desconegut, si bé no ha estat possible documentar-lo de forma completa.

Els veïns de Las Peñas segueixen passant i passant per a besar les santes relíquies mentre les cantores i els cantors no deixen d'entonar els goigs. Com que aquest ritual es prolonga en el temps, donat el nombre de fidels que volen retre devoció a l'objecte sagrat, els especialistes no limiten el cant dels goigs a unes poques estrofes, com sol ser habitual tant a Requena com cada vegada més a tot el país, sinó que entonen el text al complet:

Els gojos ací pues cantem al final de la missa. Si se canten, el cantem els vells al final de la missa. Cantem un parell d'estrofes, és com un final. S'ha perdut la tradició ixa de cantar sencera la història. Si se fa un triduo, al final de la missa de triduo es canten dos estrofes, i ja està, no se canten els gojos sencers. En sant Sebastià sí, perquè quan la gent va a besar la Relíquia estem cantant ahí tot el desarrollo dels gojos. Cantem mentre dura el que és besar la relíquia (Fermín, Requena).

³⁴⁶ *Gozos a san Sebastián*. Requena. FJF-020. Al Fons Salvador Seguí la podeu escoltar en la mostra FSS-C.085.A(4).

³⁴⁷ En el cant del text dels *Primeros gojos a la Virgen del Remedio* també es fa servir una variant del PTC, però, com hem vist en l'apartat 2.8.3, es tracta d'una variant de tonada que presenta trets singulars propis que solament s'empren per a cantar aquest text en concret.

El cant dels goigs finalitza amb l'entonació de respost final i el besaments continua, suprimint-se la recitació del verset i la col·lecta. En acabar el besamans es reparteixen porcions de pa beneït entre els assistents, el qual, a diferència d'allò que és habitual a Requena, i que veurà tota la seua esplendor al matí del diumenge, no ha estat exhibit pels carrers del poble. Amb la porció de pa beneït corresponent, tothom surt de l'ermita per a dirigir-se al paratge de Las Troneras, on es llançaran els focs d'artifici i es cremarà la foguera. En aquesta cerimònia nocturna, on el fervor religiós s'entrellaça inexorablement amb l'ambient festiu de la pirotècnia i el caràcter místic i embadalidor del foc, és també present el cos de poder de sant Sebastià. Un cop tot el veïnat ha sortit de l'ermita, les clavariesses s'emparellen i, amb grans ciris en les mans, formen dues columnes en els laterals de les escalinates de l'entrada al temple, entre les quals descendeix la imatge del sant situat sobre una anda i transportat als muscles per quatre majordoms, seguit dels altres membres de la majordomia.

Aquest trànsit de l'espai sagrat de l'ermita a l'espai profà del carrer és acompanyat pels sons de la *Marcha Real*, interpretada amb fruïció –i gens de sornegueria– per la banda de tambors i cornetes de la Cofradía de la Flagelación del Señor de Requena. Ja en l'exterior, la imatge del sant, acompanyada de la banda, i junt amb els diversos centenars de veïns que s'amunteguen en la plaça de l'ermita, es dirigeix a Las Troneras. Donada la proximitat del nostre destí, aquest seguici dura uns pocs minuts.

Amb el sant situat just al davant de la foguera, la reina i la reina infantil de la Festa de la Verema del barri de Las Peñas encenen la metxa que prendrà els focs d'artifici i la foguera de sant Sebastià.³⁴⁸ Instants després d'iniciar-se la combustió d'aquesta, els majordoms emprenen el camí de tornada per a disposar el cos de poder novament en l'interior de l'ermita, on romandrà a l'espera dels actes del diumenge. La resta del veïnat s'organitza per a rebre les menges, que consisteixen en una porció de coca d'embotit, creïlles rostides i beguda, que es reparteixen entre tots els assistents. Aquest sopar comunal es realitza a la llum del foc

³⁴⁸ La reina i la reina infantil actuen com les representants del barri de Las Peñas en la festa de la Verema, on participa tota la població de Requena. La invitació en l'encesa de la foguera busca de simbolitzar la implicació de tot el barri en la festa de sant Sebastià, i no solament dels membres de la majordomia. Ara bé, no podem deixar de veure en aquesta acció un patró de cosificació femenina summament habitual en les proclamacions i actes festius a tants i tants pobles. És la utilització de la dona –adulta o xiqueta– per a exaltar un model de feminitat infantilitzada basat en els estereotips tradicionals de bellesa, fertilitat, ordre i submissió. La reina, la fallera major, la festeria o la mussa es limita a actes protocol·laris que, si bé poden tenir una gran visibilitat –en l'àmbit faller el «senyor pirotècnic, pot començar la mascletà» és tot un clàssic!–, són rols merament figuratius i no ostenten cap poder en la presa de decisions que afecten l'organització de la festa –no així el càrrec de president.

purificador, el qual, i donades les grans dimensions de l'estructura, es manté actiu fins ben entrada la nit.

A les 8:00 hores del matí del diumenge els carrers de Las Peñas retronen amb el soroll ensordidor dels petards i la música de la despertada, en la qual participen membres de la majordomia i veïns del barri, acompanyats per integrants de la banda de música de Requena. És el signe d'un dia especial que tothom ha de dedicar a la finalitat indicada; encara que algú no forme part del grup social concernit, resta interpel·lat ja a les huit del matí. En finalitzar la despertada es reuneixen tots en la carpa instal·lada en la plaça de l'ermita per a la xocolatada comunitària, podent-se unir tot aquell que ho desitge.³⁴⁹ Cap a les 9:00 hores una traca anuncia l'inici de la cercavila en què es recorre el poble per a recollir el pa beneït. La cercavila comença en l'ermita del sant, en Las Peñas, i segueix un itinerari que varia any rere any, ja que s'acudeix a cadascuna de les cases per a recollir als veïns que, prèviament, han comunicat a la majordomia la seua intenció de participar amb una coca —coneguda com a *torta*— de pa beneït en la festa de sant Sebastià. Les veïnes amb la coca de pa beneït s'uneixen a la cercavila, i aquesta agafa cada vegada dimensions més grans donat el seu caràcter acumulatiu.

El pa beneït ha esdevingut un símbol icònic en les festes de la comarca de Requena-Utiel, amb variants i formes diverses.³⁵⁰ En Requena encara manté en l'actualitat una forta vigència social, i adquireix un paper destacat en les festes religioses patronals i de majordomies (Pardo, 2018: 341).³⁵¹ Aquells que l'ofereixen ho fan des d'un vot perpetu —generalment de tipus col·lectiu— o ocasional —una persona a títol individual—, i amb motivacions diverses que tindrien el seu origen en ofrenes realitzades davant circumstàncies adverses que afecten la comunitat, o en promeses individuals i de tipus familiar que busquen la intercessió i protecció divina, o també la donació en acció de gràcies (Pardo, 1992: 113); en els darrers anys, a més,

³⁴⁹ La participació de nascuts a l'estranger és summament escassa, si no inexistent, sobretot entre aquells individus amb credos distints del catolicisme, com puga ser el cristianisme ortodox dels països de l'Europa de l'est —recordem que la comunitat romanesa representa el 46,89% de la població immigrant— o els individus vinguts de països de l'Àfrica nord que professen la fe islàmica. No podem oblidar que la celebració de sant Sebastià del barri de Las Peñas és una celebració que reivindica una identitat local concreta, però inevitablement inserida dins d'un acte d'exaltació de la religió catòlica i, per tant, també és una manera de refermar, fins a cert punt, una hegemonia cultural per part dels “veïns antics”.

³⁵⁰ Sobre el pa beneït i la *caritās* a la comarca de Requena-Utiel podeu consultar els treballs de Fermín Pardo (1992, 2018), i de Pablo Martínez i Javier Marco (2017).

³⁵¹ El pa beneït encara està present a Requena en les festes de san Julián Màrtir (7 de gener), san Antón “de los ricos” del barri de La Villa (diumenge proper al 17 de gener), san Sebastián de Las Peñas (diumenge proper al 20 de gener), san Antón “de los pobles” del barri de La Villa (diumenge següent a la festa de sant Sebastià), san Blas (3 de febrer), san José (19 de març), Virgen de los Dolores (festa patronal de Requena, amb data mòbil), san Isidro (15 de maig en les aldees de Requena), nuestra Señora del Carmen (16 de juliol), Santo Cristo del Amparo (sobre el 6 d'agost), san Roque (16 d'agost), Nuestra Señora de la Soterraña (8 de setembre), santa Cecília (22 de novembre) i san Nicolás (6 de desembre).

la seua pràctica ha sofert un fort impuls motivat per un moviment de revitalització que el reivindica com un element icònic de les pràctiques religioses i populars de Requena i, en conseqüència, en qualsevol de les festes recentment recuperades, com la festa de la Soterraña (Pardo, 2011) o la festa del Cristo del Amparo —aquesta celebració es tractarà en l'apartat 3.5—, s'ha incorporat també l'exhibició i ofrena del pa beneït.

A diferència d'altres pobles de la comarca, el pa beneït de Requena consisteix en una gran coca dolça i anisada amb forma redona d'entre cinquanta i seixanta centímetres de diàmetre i d'uns cinc quilos de pes, generalment ornamentada amb cintes de colors i varetes de fusta verticalment inserides en l'extrem de les quals hi ha figures zoomòrfiques elaborades amb la mateixa massa. En la manera tradicional, la *torta* de pa beneït es posa sobre una plataforma redona de fusta vestida amb una mantellina blanca que se situa sobre el cap per a ser exhibit durant la cercavila de recollida; en algunes festivitats s'ha deixat de dur al cap i, en canvi, es col·loca dins d'una cistella de vimen. Antigament, les encarregades de transportar i exhibir el pa beneït en la cercavila eren les dones solteres de cada casa, i rarament les casades (Pardo, 1992: 118).³⁵² En l'actualitat, tot i que és un acte on majoritàriament participen les dones —sense que el seu estat civil importe el més mínim—, també s'uneixen homes.

D'entre les diverses celebracions amb pa beneït, és en la festa de san Sebastián de Las Peñas on aquest assoleix un protagonisme indiscutible per la gran quantitat de coques que s'ofereixen, comptabilitzant-se alguns anys fins a més de cent unitats. Aquest any, a més, s'ha preparat una coca monumental per a commemorar el centenari de la majordomia, amb unes mesures d'entre cent setanta centímetres de llarg per uns cent vint centímetres d'ample, i que és transportada sobre una anda entre quatre majordoms.

³⁵² Veiem ací, novament, l'exaltació de la feminitat tradicional que abans ja havia estat comentat en parlar de l'encesa de la foguera, però ara amb una més que evident infantilització de la dona que apel·lava a la fertilitat i “puresa” —no n'és prou amb dues cometes— en la seua condició de no casada.



Il·lustració 11. Foto de la cercavila en la recollida del pa beneït. Festa de san Sebastián de Las Peñas, Requena (Font: *Facebook*).³⁵³



Il·lustració 12. Coca monumental de pa beneït en l'arribada de la cercavila a l'ermita de San Sebastián. Festa de san Sebastián de Las Peñas, Requena (elaboració pròpia).

Una vegada s'han unit a la cercavila totes les veïnes i veïns amb la corresponent coca de pa beneït, es dirigeixen novament cap a l'ermita. En la porta, una gran multitud espera amb expectació la seua arribada, la qual ofereix un vistós espectacle cromàtic donada la rica i

³⁵³<https://www.facebook.com/HermandadSanSebastianRequena/photos/a.1044861635639678/1044872752305233/?type=3&theater> (data de consulta: 09 Ago 2020).

variada ornamentació de cadascun dels elements. A poc a poc, les coques s'introdueixen en l'ermita i les seues portadores les dipositen als peus de l'altar major, on seran beneïdes.

Amb l'altar major engalanat amb l'espectacular colorit de les coques se celebra l'acte de benedicció del pa beneït, al qual segueix la cerimònia litúrgica en honor de sant Sebastià. La disposició espacial dels assistents és la mateixa que en el dia anterior, amb la presència, també, a la dreta de l'altar del cos de poder de la Verge dels Dolors, patrona de Requena.³⁵⁴ En acabar la missa, les coques de pa beneït es trossegueixen en porcions. Cadascuna de les persones que ha ofert una d'aquestes coques pot agafar diverses porcions per a endur-se-les a casa seua i obsequiar-les entre familiars i amics (Pardo, 1992: 118-119). La resta es queden en l'ermita i són repartides entre tots els assistents a l'eixida. Després del repartiment del pa beneït, del qual he pogut aconseguir un tros no sense haver d'esquivar algun que altre cop de colze, s'inicia la processó en honor a sant Sebastià i la Verge dels Dolors. Com és costum als pobles que pertanyen, o pertanyien, a la diòcesi de Conca –recordem que Requena formava part del bisbat de Conca fins el 1957 (Pardo, 2018: 349)–, la processó es realitza després de la missa; i així segueix celebrant-se. Antigament, en finalitzar la processó es cantaven, també, els goigs a sant Sebastià, però en l'actualitat ha deixat de practicar-se, i solament s'escolten en la vespra de la celebració, el que és una indicació clara de la pèrdua de rellevància social i emocional dels goigs entre la comunitat.

Acabada la processó, els veïns es dirigeixen a les seues respectives cases per a menjar en família i celebrar amb els més pròxims la festa del barri. Així i tot, el dinar no permet una sobretaula reposada, ja que a les 16:30 hores arranca la tradicional *pará* en la carpa de la plaça de l'ermita. La *pará* consisteix en la subhasta d'objectes donats per veïns de Las Peñas i comerços de Requena, i constitueix la principal font d'ingressos de la majordomia.³⁵⁵ En ella pot participar tothom, i entre els assistents es reparteix pa beneït, mistela, xocolata calent i café. Aquest acte agafa un marcat to distés, on els subhastadors no deixen passar cap oportunitat per a tractar de crear un ambient de comicitat i així incentivar més i més la licitació de cada lot. La finalització de la *pará*, la qual pot allargar-se fins a la nit, marca la cloenda de

³⁵⁴ La presència del cos de poder de la Verge dels Dolors en l'ermita de Sant Sebastià és excepcional, i es deu a la celebració del quint centenari de la majordomia. En ser la patrona de Requena, la imatge mariana aporta, si cap, més solemnitat a l'acte.

³⁵⁵ A més de la *pará*, la majordomia sufraga les despeses de la festa amb donatius de particulars –als quals s'entrega un calendari commemoratiu per a agrair la seua col·laboració– i les aportacions econòmiques d'empreses i comerços que s'anuncien als llibrets de festes i en els cartells que es penjen per tot el poble.

les festes de sant Sebastià del barri de Las Peñas, i l'inici d'un nou període de preparació i organització amb mires a la celebració vinent.

3.5. Festa del Cristo del Amparo. Barrio de la Villa de Requena

Yo le tengo bastante devoción al Cristo, pero no es comparable con la Virgen de los Dolores, ella es la patrona de Requena
(Carlos, Requena)

Le tengo más afinidad al Cristo. Bueno, es que siempre tienes más afinidad a lo que has tenido. Yo lo he tenido tanto años en mi casa...
(Araceli, Requena)

La festa del Cristo del Amparo del barri de la Villa³⁵⁶ de Requena ha experimentat en els darrers anys un fort impuls arran de l'acció revitalitzadora d'uns pocs veïns, atorgant-li una major visibilitat i reconeixement, i que ha passat de ser una celebració d'unes poques persones del barri a convertir-se en un esdeveniment del qual gaudeixen assistents de tot el poble. En ser un acte recuperat del passat, que ha vist interrompuda la seua celebració durant diverses dècades, detectem tant en l'estructura ritual com en les motivacions individuals i grupals dels participants distints trets i estratègies pròpies de la folklorització d'acord amb les dinàmiques de la modernitat avançada. En el cant dels goigs, en tant que també es presenta com un acte folkloritzat, observem procediments en l'àmbit performatiu que disten d'allò que ocorre en les distintes situacions de cant que hem vist fins ara, i que ens recorda més a un espectacle d'exhibició del repertori tradicional i no tant a un acte de manifestació de pietat i fervor col·lectiu.

La celebració de la festa del Cristo del Amparo deixà de practicar-se poc després de la Guerra Civil (Yeves, 2008: 20), període durant el qual cremaren la imatge del Cristo i la capella sofrí danys considerables. Dècades després es va crear una nova imatge i, davant l'avançat deteriorament de la capella, fou entregada a Araceli perquè la guardara a casa seua, situada

³⁵⁶ El barri de la Villa de Requena fou declarat Conjunt Històric-Artístic el 1966, i rep el tractament de Bé d'Interès Cultural (46.17.213-006). Representa el nucli de població més antic del municipi, i en ell s'han trobat, fins i tot, restes arqueològiques que es remunten al segle VII aC. La configuració del seu teixit urbà segueix l'estructura típica de les ciutats hispano-musulmanes, i es caracteritza per estar situada sobre un promontori de pedra calcària que actuava, a la vegada, com a defensa natural davant els atacants. Una de les característiques més singulars del barri de la Villa són les coves, grans estances excavades en el subsol de les cases que foren utilitzades en el passat amb distints usos com eren l'emmagatzemament de cereals i oli, o per a l'elaboració del vi (Pardo, 2003: 7-18). Moltes d'aquestes coves foren adquirides per l'ajuntament i, després dels treballs de restauració, representen en l'actualitat un dels majors atractius turístics del municipi, junt amb la Ruta del Vi.

enfrent de la capella, i amb qui li unien forts lligams afectius amb el Cristo, ja que la seua família política s'havia encarregat en el passat de la neteja i manteniment de la imatge i la capella. La imatge va romandre en un racó de l'escala de casa Araceli trenta-un anys, fins que el 2010 l'permita fou restaurada i el Cristo del Amparo es col·locà de nou en el seu altar.³⁵⁷

Yo tenía el Cristo aquí, lo he tenido treinta y un años. [...] Vinieron unas personas que eran catequistas, y también un párroco. Y, bueno, no lo querían llevar a la iglesia porque pensaban que aquí iba a estar mejor cuidado. [...] A mí el que me la trajo aquí me dijo si yo me la quería quedar y le dije que sí, que con mucho gusto, antes que se la llevaran a otras personas, porque mis suegros habían estado siempre pues limpiándolo y guardándolo, y yo dije que para que se lo quedaran otras personas lo guardaba yo. [...] La imagen la tenía a la subida de la escalera, en un rincón que tengo al subir (Araceli, Requena).

La primera semana que se lo llevaron lo echábamos de menos, era que faltaba algo. Además, pasabas y salías a verlo. Jolines, es como si faltara algo en casa (Pilar, Requena).

Amb la rehabilitació de la capella i la tornada del cos de poder a la seua ubicació privilegiada, el veïnat de la Villa va decidir recuperar la festivitat del Cristo del Amparo. Es tractava d'una manera de rememorar, primerament, una festa singular la pràctica de la qual feia moltes dècades que havia desaparegut, però que encara romanía amb nostàlgia en la memòria col·lectiva d'alguns veïns i veïnes; hi havia, per tant, una intenció en recuperar part del llegat com a comunitat (Martí, 1990a: 318) i així buscar de mantenir una expressió de la tradició cultural del veïnat de la Villa (Ariño i Gómez, 2012: 83).

[...] la capilla estuvo en ruinas casi treinta años. La restauraron en el 2010, y en el 2011 fue cuando se dijo de recuperar la fiesta. Se hizo como una pequeña prueba en el 2011 [...]. En el 2011 se hizo el primer año, pero se hizo una especie de... vamos a probar. Y salió bien, el ayuntamiento colaboró con un dinero. Y a partir de ahí ya se hizo todos los años. Después se fue estructurando mejor. Porque el primer año fue una prueba, y se dijo "si sale bien repetiremos". [...] Por recuperar una fiesta antigua, que se hacía antiguamente. Y ya te digo,

³⁵⁷ La restauració de la capella del Cristo del Amparo fou un tema de reivindicació constant i enèrgic entre els veïns de la Villa, que no deixaven passar cap ocasió per a manifestar-ho públicament: «Ha sido una reivindicación de muchos años. Madre mía. Pues no hemos tenido peleas con el ayuntamiento. Y poner carteles cuando subía la procesión del Corpus de otros años. Poner carteles, porque era una vergüenza que no estuviera la capilla apañá» (Araceli, Requena); «se aprovechaba cualquier ocasión que venía el alcalde o el ayuntamiento para...»venga va, ahora te lo voy a poner ahí?» (Carlos, Requena); «Cuando ponían los carteles era cuando pasaba la procesión del Corpus. Entonces aquí subían desde el [Convento del] Carmen hasta [la iglesia de] el Salvador, que es cuando les pillaba de frente. Entonces era cuando les ponían los carteles» (Pilar, Requena).

se probó a recuperar. Se decidió intentar volver a recuperarla, y como ha salido bien hemos seguido haciéndola (Carlos, Requena).

Del hecho de recuperar la capilla, exactamente. Al recuperar la capilla fue cuando dijimos entonces de hacerle la fiesta. [...] Por recuperar una fiesta antigua, por lo menos que no se pierda todo (Araceli, Requena).

També, a través d'una festa de barri com aquesta, es buscava reivindicar una identitat i una consciència de comunitat pròpies, lligades al veïnat i a la Villa, i que marcaven certes diferències respecte a un nivell de pertinença territorial més ampli, com és el ser veïns de Requena. Però també permet a antics veïns del barri, o a veïns que viuen en altres zones del poble o en altres municipis, però posseeixen una segona residència en la Villa, mantenir vincles afectius i d'unió amb el barri (García Pilán, 2006: 83), o amb la idea estilitzada que d'aquest s'ha construït. Per a l'organització de la festa del Cristo, així com per a tenir una major capacitat de pressió i presència associativa davant les institucions municipals, es creà l'Asociación Cultural Cristo del Amparo de Requena, que compta amb prop d'un centenar de membres,³⁵⁸ tant veïns permanents com retornats (Velasco, 1998: 24).

L'any 2011, per tant, es va celebrar de nou la festa del Cristo del Amparo, que fins a la seua desaparició al primer terç del segle XX es realitzava el 6 d'agost (Pardo, 2018: 357), però que en l'actualitat s'ha traslladat al primer dissabte d'agost per a permetre que un major nombre d'assistents puga participar en la celebració. Aquesta consisteix en un seguici pels carrers perifèrics de la Villa que parteix de la capella del Cristo i finalitza en l'església de El Salvador, situada al mateix barri, on es realitza una missa en honor de l'advocació; després de la missa, la imatge és traslladada novament fins a la capella i, a continuació, s'ofereix un berenar als assistents i, ja a la nit, un sopar comunal amb l'actuació de grups de música i danses tradicionals. L'any 2016 –data en què vaig participar de la festa–, i de manera més o menys casual i motivada pels integrants del grup de música i danses tradicionals *Cantares Viejos*, sota la direcció de Fermín Pardo, es va decidir ampliar la celebració a la nit del divendres anterior i introduir també el cant dels goigs al Cristo.

Este [2016] es el primer año que se hace dos días, siempre se ha hecho uno. Me lo propuso Alejandro, un chico de estos que baila con Fermín. Me dijo que iban a ensayar, y me dijo

³⁵⁸ En el 2016, data en la qual veig entrevistar a Carlos Torres, el president de l'associació, eren noranta-tres els socis que d'ella en formaven part.

«Oye ¿os apetece que subamos el viernes por la noche a cantar los gozos al Cristo y a bailar?»
Y les dije que sí. Era la primera noche que se hacía, y que se hacía lo de los gozos. Entonces era el primer año que se hacía. El viernes, y luego el sábado es lo que se ha hecho siempre (Carlos, Requena).

Des de llavors, el cant dels goigs en la vespra de la festivitats del Cristo del Amparo s'ha consolidat com un element més de la celebració, ampliant-se la seua festivitats a dos dies: el primer divendres i dissabte d'agost.

A les 21:00 hores de la nit del divendres 5 d'agost em reunisc amb la resta de músics i dansaires, tots ells membres de *Cantares Viejos*, en la "Casa Azul", propietat de Fermín, i situada en el barri de l'Arrabal del Carmen, a uns sis-cents metres de la capella del Cristo del Amparo del barri de la Villa. Dies enrere, en assabentar-se Fermín que jo tenia per costum maltractar una trompeta, em va fer agafar l'instrument per a unir-me amb ells en la ronda nocturna des de la "Casa Azul" fins a la capella del Cristo del Amparo. La quedada parteix de la premissa de realitzar un assaig previ a la ronda, però serveix d'excusa per a reunir-nos i sopar tots junts abans d'enfilar el camí cap a la Villa.

Prop de les 23:00 hores, i després de sopar i d'haver gaudit d'una variada degustació d'alguns dels tantíssims vins pels quals Requena és àmpliament reconeguda, ens preparem per a marxar en ronda cap a la Villa. Entre instrumentistes, dansaires i cantors ens hem reunit unes catorze persones, encara que aquesta diferenciació de rols s'esvaeix en la ronda en dur tots instruments en les mans, ja que les dansaires i els dansaires es fan servir de xicoteta percussió com castanyetes —*postizas*—, panderos o la botella d'anís; a més, també hi anem una flauta, una trompeta, una guitarra i dos guitarrons. Un grup ben divers que compleix amb la finalitat d'interrompre el silenci nocturn i fer aldarull perquè els veïns que ens escolten s'assabenten que és dia de celebració i festa. En el transcurs de la ronda, l'espai sonor és ocupat pels sons de la *Jota de quintos de Requena*, encadenada continuadament, i on intervenen en el cant Fermín i Amparo sense deixar de tocar la guitarra i el guitarró respectivament.

Uns quinze minuts després d'eixir de la "Casa Azul" arribem a la Villa i ens endinsem en el carrer del Cristo, al final del qual es troba la capella, i on ja esperen una cinquantena de veïns del barri asseguts en cadires a ambdós costats del carrer. En ser aquest el carrer de la capella exerceix un efecte centrípet sobre la resta del barri, convertint-se en el nucli on es desenvolupa la festa i es reuneix el veïnat per als distints actes de celebració, atorgant-li un

major grau de visibilitat sobre la resta i esdevenint en símbol i representació de tot el barri. És per aquest motiu que els veïns i, sobretot, les veïnes, s'esforcen a engalanar el carrer del Cristo amb plantes en tests, garlandes de paper amb la imatge del Crist i una densa catifa d'espígol l'aroma del qual inunda els voltants,³⁵⁹ mentre la resta de carrers presenten la seua aparença quotidiana:

La calle del Cristo es una calle que es céntrica, es ancha y, claro, requiere... toda la gente cuando sube “ay! No la han adornado”, otros años que hemos estado sin adornarla. Y por lo menos alegre un poco. Nada más que sea eso te alegra la calle (Araceli, Requena).³⁶⁰



Il·lustració 13. Foto de la ronda en l'arribada a la capella del Cristo del Amparo en la Villa. Festa del Cristo del Amparo de la Villa, Requena (Font: *Facebook*).³⁶¹

Si bé en l'engalanament solament intervenen el veïnat del mateix carrer, la resta de veïns del barri membres de l'associació participen de la preparació del pa beneït, els rotllets d'anís i el *tinto de verano* que es repartiran entre els assistents en finalitzar el trasllat del dissabte 6 d'agost.³⁶²

³⁵⁹ La utilització de plantes aromàtiques per a engalanar els carrers en actes festius era bastant habitual a Requena, tot i que des dels anys huitanta del segle XX aquest costum ha anat perdent-se (Pardo, 2018: 346). En el carrer del Cristo encara podem observar aquesta pràctica en la festa del Cristo del Amparo, però també en la processó del Corpus Christi i durant les festes de la Verema.

³⁶⁰ Dins la configuració urbana que presenta el barri de la Villa, on la majoria dels seus carrers no permeten el trànsit de vehicles lleugers donada la seua estreta amplitud, el carrer del Cristo, amb poc més de tres metres de separació entre les façanes d'una banda i l'altra del carrer, es considera un carrer ample pel qual poden circular cotxes.

³⁶¹ <https://www.facebook.com/1845271005748637/photos/a.1845310902411314/1845310785744659/?type=3&theater> (data de consulta: 22 Jul 2020).

³⁶² A més, l'associació també rep suport de l'ajuntament, qui col·labora amb el tancament del carrer, el tall de carrers durant el seguici del dissabte i la cessió de cadires i taules per al sopar comunal d'aquest mateix dia.

Quienes estamos detrás de la organización de la fiesta somos los vecinos, pero los que más lo llevan son las mujeres de la calle [del Cristo] [...]. Hay mujeres y hombres que cuando hay que preparar lo que sea pues suben y ayudan. El tema de los rolletes pues también, suben más mujeres a ayudar (Carlos, Requena).

En arribar en ronda a les portes de la capella, el grup de rondadors i rondadores recupera la distribució de rols en instrumentistes, cantors i dansaires per a l'execució d'un ball de jota en honor del Cristo del Amparo. Finalitzada la jota, els membres del grup s'organitzen per al cant dels *Gozos al Santísimo Cristo del Amparo*. Aquest any és el primer en què es canten els goigs des que es té record; tampoc hi ha constància documental ni memòria oral que evidencie que en el passat s'entonaren, tot i l'existència del full amb el text;³⁶³ un text que era desconegut per a la gran majoria. De fet, d'acord amb el testimoni de Carlos, Fermín li va fer saber d'aquests goigs i, poc després, els trobà en una pàgina especialitzada de lletres de goigs valencians³⁶⁴ i els va emmarcar i col·locar en la capella, junt amb el cos de poder del Cristo:

Yo no lo sabía que existían, y un día Fermín vino a la reunión y me lo dijo. Luego me los encontré hace un año buscando por internet, los encontré hace un año de casualidad. Los imprimí y se los enseñé a Fermín un día y me dijo: “Sí, sí. Eso son los gozos que había antiguamente”. [...] Cuando lo encontré yo [la lletra dels goigs], imprimí uno en papel fotográfico y lo enmarcamos allí en la capilla. Ese está allí siempre (Carlos, Requena).

Arran de la troballa d'un precedent antic, històric i, per tant, envoltat d'una aurèola de suposada tradicionalitat –que tant agrada a determinats corrents del *revival*– com és la lletra dels goigs, es va decidir incloure també el seu cant en la celebració; a més, s'imprimiren exemplars dels goigs i es repartiren fulls entre el veïnat. El full adquiria, novament, el caràcter d'estampa devocional, però des d'un punt de vista semàntic i funcional també atorgava legitimitat històrica a la celebració i s'establia com un component singular i de reivindicació del barri en ser un element del passat que està vinculat amb el Cristo del Amparo de la Villa. A més, el gest de Carlos de repartir el full entre el veïnat i de mà en mà és una clara manera d'interpel·lació, o invitació, per a la participació en el cant dels goigs, especialment necessària

³⁶³ No ha estat possible datar el full dels *Gozos al Santísimo Cristo del Amparo*; en tot cas, serien anteriors a la Guerra Civil, la qual suposà una esletxa en la celebració de la festa del Cristo. Fermín Pardo considera que els goigs s'haurien escrit durant el segle XIX, i sempre després del 1836, data en què la reina Isabel II concedeix a Requena el reconeixement de ciutat i el títol de *Muy Noble, Real y Fidelísima Ciudad de Requena*. Aquesta menció a Requena com a ciutat la trobem al títol dels goigs: *Gozos al Santísimo Cristo del Amparo. Venerado en su capilla de la Cuesta, en la Ciudad de Requena*.

³⁶⁴ <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2012/10/gozos-al-santisimo-cristo-del-amparo.html> (data de consulta: 20 Jul 2020).

si tenim present que cap dels assistents recordava haver-los cantat en el passat, i molts d'ells desconeixen, fins i tot, que en l'actualitat segueixen cantant-se goigs també a Requena, el que ens indica la baixa vigència social del repertori gogístic en aquest municipi:

Yo hice las estampas. Imprimí los folios y dije “bueno, pues vamos a ver si la gente se anima”. [...] A ver, sé que hay otros gozos a la Virgen de los Dolores, pero no... sinceramente no los he escuchado nunca (Carlos, Requena).

No, yo no conocía gozos a otras devociones aquí en Requena. No sé si se cantaban o no, no tengo ni idea. [...] de cantar gozos sé que se cantan en otros sitios, pero aquí no (Araceli, Requena).

Tothom amb el full en les mans es disposa a entonar els goigs. La distribució espacial i la posició corporal adoptada en el moment del cant pels diversos actors que hi participen en la situació de goigs també delata que es tracta d'un element folkloritzat la pràctica del qual ha estat “recuperada” d'un hipotètic passat, o, en realitat, fins i tot inventada (Martí, 1993: 44), i on els codis interpretatius i de comportament durant el cant són desconeguts entre la majoria dels assistents, llevat d'uns pocs especialistes. El veïnat roman assegut en les voreres del carrer, en la zona més pròxima a l'ermita, i just en el centre i enfront de la capella se situa dempeus el grup d'especialistes. Aquesta disposició es mantindrà invariable també durant l'execució de balls tradicionals que els especialistes realitzaran després d'entonar els goigs, la qual els situa en la zona d'hegemonia visual i que ens recorda al tipus d'exhibició institucionalitzada habitual dels espectacles (Green, 2001 [1997]: 32). Es produeix una escletxa amb una diferenciació fortament pronunciada entre els rols que assumeixen els especialistes i la resta d'assistents, i que afecta el grau de participació en el moment de cantar els goigs; tot i ser una situació que busca la implicació de tothom en el cant, es dona clarament el que Turino classifica com a *sequential participatory music* (2008: 48).

Igualment, el fet de romandre els assistents asseguts durant en cant dels goigs xoca amb el propòsit d'entonar-los per a establir una interlocució amb l'ésser diví. Amb el cant dempeus i enfrontats al cos de poder, amb el qual s'intercanvien mirades i paraules, els individus adquireixen una actitud corporal que ajuda a la concentració espiritual i intensifica el fervor vers l'advocació (Courcelles, 2008: 185-187). Es tracta de la pràctica habitual en situacions de cant de goigs que no han vist interrompuda la seua realització, i on els participants són coneixedors dels codis rituals i de comportament. A Requena, en canvi, assistim a un acte

que parteix del desconeixement d'aquests codis i, per tant, és celebrat com un quadre més –*frame*– dins dels diversos que se succeeixen durant l'*espectacle* de la nit.

En ser una situació de cant de goigs folkloritzada i, en conseqüència, descontextualitzada, l'instant en què es canten els goigs no coincideix amb allò que observem habitualment. Generalment, el moment de cantar els goigs es troba seqüenciat de manera clara dins l'estructura juxtaposada del ritual, i poden ser entonats en l'interior del temple just després de la processó o bé en acabar la missa en honor a l'advocació, una vegada el capellà ha beneït els assistents –antigament, també al final de cada dia de novenari. En tots dos casos, el cant dels goigs representa la fi de la celebració regida per i sota la institució eclesiàstica –ja siga mitjançant la processó o la missa– i l'inici dels actes festius de caràcter popular, que comencen amb el mateix cant col·lectiu, o bé la successió al temps quotidià i ordinari. Aquesta divisió que estableixen els goigs es veu anul·lada en la situació de cant dels goigs al Cristo del Amparo de Requena. A més, el desconeixement entre els assistents de l'estructura que la celebració seguirà durant la nit dificulta l'acció participativa d'aquests en cada moment, ja que es veuen obligats a romandre expectants vers els especialistes, encarregats d'establir l'ordre.

El cant dels goigs s'inicia amb l'arrancada tímida de Fermín i Alejandro, dos dels especialistes, la veu dels quals busca situar-se per sobre de l'aldarull que provoquen els altres membres del grup i els veïns, que examinen un full de goigs que els és desconegut i tracten d'ubicar-se mentalment i conceptualment en el fet d'entonar-los. La resta dels especialistes ràpidament s'uneixen al cant, mentre el veïnat gaudeix amb la contemplació, establint-se una clara distinció en l'àmbit sonor entre els rols que desenvolupen els uns i els altres. Durant el córrer dels versos, alguns veïns s'uneixen als especialistes en el cant, uns pocs diuen el text entre dents sense entonar-lo, però la majoria segueixen amb la mirada el full sense participar-hi activament. Tot i la senzillesa de la tonada i el caràcter repetitiu del material musical que empra –característiques que, com hem vist, són pròpies de les tonades antigues i orals dels goigs i ajuden a la participació–, el seu desconeixement dificulta també l'acció participativa dels assistents.

Yo miraba cuando imprimí el papel, vi los gozos y yo decía, empecé a leer y yo decía “esto no sé qué tono le darán, como lo cantarán”. Pero bueno, eso se encargó Fermín de todo (Carlos, Requena).

La melodia con la que los cantaron tampoco recuerdo haberla escuchado antes (Araceli, Requena).

Entrada = ABAD Cobla = ABADABAD Gozos al Santísimo Cristo del Amparo. Requena. FJF-023

Pues-to que_es-tais em-pe-ña-do, en am-pa-rar al per-di-do. Dad con-sue-lo,al a-fli-gi-do, re-me-dio,al des-am-pa-ra-do.

La tonada amb què es canten a Requena els *Gozos al Santísimo Cristo del Amparo* ens mostra una lògica constructiva semblant a les tonades antigues i orals dels goigs.³⁶⁵ Com veiem en la notació, la tonada està formada per tres segments melòdics els quals s'agrupen segons l'esquema *ABAD*, un model que es repeteix durant tot el cant i que s'ajusta al segon tipus d'estructura de combinació dels segments o TE2. A més, ens presenta un contorn melòdic amb un moviment estrictament conjunt, que solament es veu alterat entre la tercera i quarta síl·laba dels segments A i B –amb un salt descendent de tercera major i tercera menor, respectivament–, i entre la quarta i la quinta síl·laba del segment D –produint-se un interval de quarta justa descendent. En tot cas, l'amplitud melòdica es veu limitada a un interval de quinta disminuïda (*si-fa'*). La lògica rítmica emprada s'adequa al mecanisme de distribució temporal dels compassos, concretament a un compàs ternari simple, i cadascun dels segments de la tonada fa servir el mateix disseny rítmic, amb inici en anacrusi. La construcció de la melodia sembla seguir la lògica de la tonalitat, tot i l'absència de distints recursos que ho reafirmen, com són l'ús de modulacions i girs melòdics que assenten la sonoritat d'una suposada tònica, o la falta de percepció sonora tonal que atorga la utilització de les funcions de subdominant o dominant. En tot cas, la tonada està construïda en la disposició de mode major.

L'entonació dels goigs es realitza a una sola veu, no escoltant-se una construcció en *multipart*. De fet, no he enregistrat a Requena cap situació de cant de goigs on aquests s'entonen a més d'una veu,³⁶⁶ però tampoc disposem d'exemples cantats a veus als arxius sonors, el que ens indicaria que la pràctica d'entonar els goigs en *multipart* ha caigut en desús en les actuals situacions de cant que escoltem a la localitat o, pot ser, no havia estat usada. Tampoc es

³⁶⁵ *Gozos al Cristo del Amparo*. Requena. FJF-023.

³⁶⁶ Solament en Hortunas, aldea de Requena, vaig poder registrar el cant a veus en terceres paral·leles diatòniques als *Gozos a san Isidro Labrador*, FJF-034; tanmateix, la veu complementària l'entonava Fermín Pardo fent-se servir dels seus amplis coneixements interpretatius del mecanisme del cant a veus als goigs valencians. Amb posterioritat, però, em comentaria que no recordava haver escoltat en l'aldea que els goigs s'entonaren a veus.

realitza l'alternança entre els cantors en les parts de la cobla i la retronxa, un tret que és desconegut entre la majoria dels assistents, però també entre els especialistes, a excepció, clar està, de Fermín.

El cant es prolonga en tota l'extensió del seu text, entonant-se el respost inicial i les set cobles, però no el respost final, el qual, sorprenentment, no se'ns mostra al full. En la pràctica habitual de cant de goigs, el cant ha de finalitzar amb la cloenda, on s'entona el respost final, o bé es repeteix el respost de l'inici. En aquest cas, però, la cloenda no es canta, sembla, perquè no apareix al full. Cantar el text complet dels goigs a Requena és —com hem vist en parlar de la festa de san Sebastián del barri de Las Peñas— poc freqüent, i solament se segueix realitzant als goigs de sant Sebastià. Entenem, per tant, que amb el cant de tot el text dels goigs al Cristo del Amparo, el grup d'especialistes busca reivindicar l'antiga pràctica, cada vegada menys freqüent, d'entonar-los en tota la seua extensió.

Just en finalitzar el cant, un dels membres del grup recita el verset en castellà, amb la resposta de la resta dels especialistes. El veïnat es manté expectant. En acabar aquest, Fermín llança un «¡Viva el Cristo del Amparo!» que, ara sí, és contestat per tothom. Amb la fi del cant dels goigs, el grup d'especialistes es reconfigura novament per a interpretar diversos balls tradicionals com jotes, fandangos i boleros, els quals, tot i haver estat recopilats en la comarca, la seua actual vigència roman únicament com a repertori del mateix grup. El desconeixement dels balls per part dels veïns els duu a no participar-hi de manera activa, creant-se una dialèctica visual i performativa pròpia d'un espectacle institucionalitzat.

En l'únic cant on també participa algú que no és membre del grup d'especialistes —a més dels goigs— és en el *rulé*, un cant de beure on dos individus es disputen qui és capaç d'ingerir durant més estona i de manera continuada vi des d'una bota. La mesura temporal, però, la marquen les cobles que entonen els cantors, per tant, guanya aquell que beu durant més cobles. En aquest duel l'aspirant és Carlos, el president de l'associació de veïns del barri, qui s'enfronta a Pablo, membre del grup i especialista en el *rulé* en ser l'encarregat habitual del maneig de la bota en les distintes representacions que *Cantares Viejos* fa en les seues actuacions. Finalment, es proclama com a vencedor Pablo, qui ha demostrat una gran tècnica en el control del raig de vi de la bota, tot i que necessitarà un moment de descans abans de reincorporar-se als balls. Una membre del grup, però, em confessarà que la cobla amb la qual bevia Pablo era més curta i de menor durada que la cobla de Carlos, un fet que no era gens

casual. Els balls se succeeixen fins prop de la 1:00 de la matinada, en què tothom torna a les seues cases per a descansar fins a l'endemà.

Durant el matí del dissabte s'emprenen els últims preparatius abans dels actes de la vesprada, i a les 12:00 hores es realitza l'obertura de la capella amb l'assistència de bona part del veïnat. Ja a la vesprada, cap a les 18:00 hores, es traslladarà la imatge del Cristo del Amparo en seguici des de la capella, i baixant per la Cuesta del Cristo recorrerà els carrers perifèrics de la Villa fins a l'església de El Salvador, la qual es troba també en el mateix barri.³⁶⁷ L'acte comença amb el ball de *El Caracol*, executat per quatre parelles de dansaires que s'acompanyen de castanyetes, amb música interpretada per un tabal i una trompa,³⁶⁸ tots ells membres de *Cantares Viejos*. El ball finalitza amb una reverència dels dansaires vers la imatge del Crist, i just a continuació el tro ensordidor d'una traca anuncia la sortida del cos de poder de la capella i l'inici del seguici.

L'estructura del seguici no ens mostra un model invariable el qual se segueix any rere any, sinó que s'adapta als elements que formen part en cada celebració. Alguns dels elements mantenen una configuració més o menys estandarditzada i guarden una ordenació en el seguici que difícilment varia; és el cas dels veïns que hi participen en el trasllat, els portadors amb l'anda del Cristo, les autoritats i la banda de músics disposats segons els enumere. Altres elements, principalment els coreogràfics, presenten un major grau de variabilitat, no solament per la seua ubicació en el seguici –tot i que generalment se situen al principi del mateix–, sinó també pel nombre de figures que hi participen, totes elles adaptades d'altres celebracions existents a Requena; el resultat és una mena de *collage*, el qual pot variar d'un any a altre segons s'introdueixen nous elements o s'eliminen altres (Martí, 1993: 50).³⁶⁹

³⁶⁷ El recorregut del seguici es realitza en sentit horari, i agafa part de la volta de la processó del Corpus Christi, la qual també passa pel carrer del Cristo i per la capella.

³⁶⁸ Sobre el ball de *El Caracol*, Fermín Pardo ens el descriu com: «una danza bailada, en la que los danzantes sustituyen los palos por las llamadas postizas o castañuelas. Con las distintas evoluciones, por cuadros, consiguen los danzantes el quedar en el lugar opuesto al que iniciaron la danza. Cuando llegan a esta situación realizan la llamada figura del “caracol”, una especie de espiral que se enrosca y se deshace para quedar en semicircunferencia, dando la cara a la imagen, con la finalidad de poder reverenciarla, y con ello acabar la danza. La melodía que acompaña a esta última parte es la misma que la utilizada para los paseos intercalados entre las diferentes partes de la contradanza y que [...] fue recopilada en la aldea de San Juan» (Pardo, 2011: 131).

³⁶⁹ En la celebració d'aquest l'any 2016, l'únic element coreogràfic fou el ball de *el Caracol*. Durant els anys següents s'han introduït altres balls, molts d'ells adaptats de la processó de la Verge de la Soterranya, com són la cerimònia de Córrer la Bandera i la *danza de tejedores* (Pardo, 2011: 132-133). Fins i tot, l'any 2017 participà el Grupo de Paloteo de la Villa de Ampudia, procedents de Plasència, els quals executaren danses pròpies del seu repertori, completament alienes a la tradició de Requena, però que no suposà cap tipus de conflicte, sinó més aviat tot el contrari.

El nombre de participants en el seguici és d'unes cent cinquanta persones. L'encapçalen el grup de dansaires, que, vestits amb la indumentària folklòrica, enllacen el ball de *El Caracol* una vegada i una altra. Els segueixen unes deu parelles de dones ordenades en una columna, cadascuna de les quals porta una cistella de vimen vestida amb una mantellina blanca que conté el pa beneït. Puc escoltar com una de les portadores li comenta a una altra que antigament el pa beneït es duia al cap, a la manera de com segueix realitzant-se en la festa de san Sebastián de Las Peñas o en aldees com Hortunas en la festa de sant Isidre;³⁷⁰ en la festa del Cristo del Amparo, però, l'exhibició del pa no gaudeix de la vistositat i ornamentació de la qual es caracteritzen les altres dues festes, sobretot la festa de san Sebastián de Las Peñas.



Il·lustració 14. Dones amb el pa beneït durant el seguici. Festa del Cristo del Amparo de la Villa, Requena (elaboració pròpia).

Just a continuació de les dones amb el pa beneït s'amuntega el *poble*, les veïnes i veïns que també participen al seguici. Aquestes no guarden una configuració morfològica concreta, i varia per a adaptar-se al complex i divers disseny urbà de la Villa, el que fa que el grup pugui agafar una amplitud de fins a set individus en fila als carrers grans i espaiosos –com en la Cuesta del Castillo–, o els obligue a caminar en parelles pels carrerons més estrets –sobretot en la zona pròxima a l'església de Sant Nicolàs. Li segueix l'anda amb el cos de poder del Cristo, transportada als muscles per quatre homes, i que es rellevaran amb altres durant el transcurs de l'acte. Darrere de l'anda se situen els dos representants institucionals, l'alcalde de Requena i el president de l'associació del Cristo del Amparo; en canvi, no hi ha cap rector

³⁷⁰ En els anys posteriors al 2016 algunes dones ja el porten al cap, el que ens permet observar les dues maneres de transportar i exhibir el pa beneït, i també com funcionen els mecanismes de “recuperació”.

ni clergue. L'absència d'un capellà en el seguici es deu al fet que no ha estat convidat des de l'organització a assistir en qualitat del seu càrrec, però no per motius concrets, sinó, segons em comentaren alguns testimonis, perquè mai s'havia plantejat aquesta possibilitat. Això no obstant, un dels capellans del poble assenyalà als organitzadors de l'inconvenient en considerar el seguici com una processó, ja que no estava presidit per un representant eclesiàstic i, per tant, calia ser considerat de trasllat. Així i tot, el veïnat li dona el tractament de processó, tot i que sense la participació institucional de la parròquia, i ho manifesta tant en els seus comentaris de viva veu com en les publicacions que anuncien durant els dies previs a la celebració de la festa.

Uno de los curas dijo que no se le podía llamar procesión porque no iba el cura detrás. Bueno, ningún año se le ha invitado tampoco a que venga detrás. Yo creo que si se le invitara vendría, pienso yo. Luego sí que cuando acabó la misa sí que vino el cura detrás, lo que pasa es que vino así un poco informal. [...] Pues para el próximo año igual lo invitamos. La verdad es que no nos lo hemos planteado, pero igual sí que lo invitamos. Él nos dijo diferenciar entre traslado y procesión, pero nosotros seguimos llamándola procesión (Carlos, Requena).

Tanca el seguici la banda de tambors i cornetes, que interpreta una variada selecció de marxes habituals de processó.

Durant el transcurs pels carrers de la Villa són pocs els curiosos que romanen expectants i sense unir-se al seguici, el que sembla indicar-nos la bona acceptació de l'acte entre el veïnat i, en conseqüència, l'alt grau de participació en el mateix. En les últimes dècades, però, una comunitat romaní en augment s'ha instal·lat en la Villa. Aquests "nous veïns" conviuen tranquil·lament amb la resta, però les relacions interculturals entre els uns i els altres són escasses i poc significatives, creant-se camps de sociabilitat (Cucó, 2008: 66) clarament diferenciats, i que tenen com a elements distintius, principalment, l'ètnia i les creences religioses, però també i especialment la qüestió de la classe social. En conseqüència, tot i que semblen gaudir, sobretot la canalla, de l'ambient festívol que inunda els carrers de la Villa durant el seguici, no participen en cap dels actes de la diada, tampoc als menjars comunals:

Ellos ya vivían aquí habitualmente, lo que pasa es que han ido comprando más casas por aquí [...]. Esta gente no entra en la celebración del Cristo. Yo pienso que como tienen su religión, que creo que es evangélica o no lo sé, por eso no vienen (Carlos, Requena).

El fet mateix de no conèixer la fe religiosa que practiquen els seus conciutadans denota un gran distanciament social entre ambdós col·lectius. Si bé és cert que la festivitat del Cristo del Amparo busca reforçar una identitat de barri, al mateix temps que invita a la participació de la resta de veïns del poble, l'acte s'ha transformat –tal vegada de manera no intencionada, però evident– en una demostració hegemònica per part dels veïns “antics” vers els “nous” veïns. Sota l'argument indiscutible de la “tradició” es reivindica un model cultural molt concret davant les altres possibilitats en augment. Per tant, no estem simplement davant un acte que reivindica la identitat de barri, sinó també busca reforçar un sistema axiològic sobre el qual s'organitza una determinada identitat cultural, i que difícilment permet adherir-se a aquells que no la professen.

Ja en l'església del Salvador, el cos de poder és introduït en el temple i disposat en l'altar major, on restarà durant la missa en el seu honor. En finalitzar la cerimònia eucarística es beneeixen els pans i tothom surt a l'exterior per a traslladar, novament, la imatge del Cristo fins a la seua capella, guardant la mateixa disposició que durant el seguici. En arribar a la capella la imatge és situada en el seu interior, i ràpidament les veïnes i veïns s'afanen amb els preparatius del berenar, que consisteix en la col·locació al carrer de llargues taules i la partició dels pans prèviament beneïts, i que ara s'ofereixen junt amb el *tinto de verano* i els rotllets d'anís a tot aquell que ho desitja, tant a la gent de la Villa com als vinguts d'altres barris de Requena, en un acte de comensalia popular on es referma a través de les menges els lligams comunitaris. Poc després, es preparen les taules i cadires per al sopar, que reunirà al voltant d'unes dues-centes persones, després del qual hi ha l'actuació del grup de ronadalla “Mayores con alegría” fins ben entrada la nit.

La creixent assistència de gent any rere any des de la recuperació de la festa ha provocat, fins i tot, la massificació d'aquesta –un fet, com ja hem vist, bastant habitual en la modernitat avançada–, el que ocasiona greus maldecaps per als organitzadors en no poder disposar d'espai suficient per a acollir-los. Maldecaps que, tot i això, pateixen amb certa alegria en mostrar-se satisfets per la bona acollida d'aquesta festa recuperada:

Pues este año...a ver, sillas ciento ochenta...pues unas doscientas cincuenta personas se pueden juntar ahí. Pues toda la calle desde arriba hasta abajo. Y es año...cada año vamos a más. Este año incluso ha habido que coger un trozo de la plaza. Al año que bien ya no sé lo que vamos a hacer porque ya es mucha mucha gente (Carlos, Requena).

Buuff!! Viene toda la gente, de toda Requena, yo creo que viene gente de toda Requena. Porque empezamos muy pocos muy pocos, pero ahora ya se ha desmadrao, ahora se nos ha desmadrao ya jajaj [...] Ya no sé si la podremos controlar, porque esto es demasiado ya. Este año ha sido, bueno, todos los años decimos lo mismo... (Araceli, Requena).

Sí, y luego se hace igual. Pero es por falta de espacio. Ese es el problema, falta de espacio (Carlos, Requena).

3.6. A manera de síntesi

Les cinc situacions analitzades ens permeten endinsar-nos en la comprensió del fenomen gogístic valencià, però no des de la individualitat de cadascuna d'elles en tant que unitats rituals compactes que hagen de ser extrapolables a altres casos, doncs, com ja he comentat, cada situació de cant requereix una aproximació específica, sinó des de l'anàlisi i interpretació que es fa dels diversos factors socials i estructurals que hi intervenen, els quals sí són aplicables a les múltiples situacions de goigs del país. A més, s'aborda l'estudi de les situacions de cant de goigs en tant que moments rituals concrets dins d'una estructura més àmplia, diversa i complexa com és la festa. Els diversos factors que intervenen al fenomen gogístic poden sintetitzar-se a través de la qüestió de la participació, ja que la interacció de les múltiples possibilitats que presenten els uns i els altres marquen el grau de participació que cada individu assoleix finalment en el mateix cant. A més, el factor *participació* és aquell més fàcilment recognoscible i interpretable pels actants, el qual permet una argumentació èmica al respecte que va des de l'apreciació subjectiva i el raonament individual basat en l'experiència pròpia —per què pren part, o no, en el moment de cantar— a una valoració més global i àmplia, amb mirades a la comunitat i el possible esdevenir futur del fenomen gogístic.

Si seguim la terminologia proposada per Turino (2008), les diverses i múltiples situacions de cant al fenomen gogístic valencià segueix dos models de participació: la *participatory performance* i la *sequential participatory music*.³⁷¹ Totes dues es caracteritzen perquè la participació no està

³⁷¹ Turino planteja un tercer tipus de participació el qual anomena *presentational performance* (Turino, 2008: 26-27), on els intèrprets preparen i executen una peça musical per a una audiència, la qual no participa del procés creatiu, però tampoc té l'opció de participar-hi. És summament estrany trobar-nos amb aquest tipus de participació en una situació habitual de cant de goigs, donat que allò que es busca és una participació majoritària dels reunits a l'acte. Les poquíssimes excepcions on podem identificar un procés de *presentational performance* es donen en representacions a la manera d'un concert on un grup interpreta, entre altres diversos cants, uns goigs concrets. També podríem emmarcar dins d'aquest tipus de participació les sessions preparades d'enregistrament

vetada a un grup concret, sinó que tothom està interpel·lat per formar part del procés creatiu. Serà, precisament, la capacitat d'interpel·lació de les estructures semàntiques de cada situació de cant i l'èxit d'aquesta per a aglutinar als individus en el cant col·lectiu el que determine quin dels dos models de participació es desenvolupa en cada cas. Donada l'heterogeneïtat dels actors socials presents en una situació concreta de cant de goigs, amb individus que participen de manera activa en el cant, individus que ho fan passivament i altres per als quals l'acte de cantar els és completament alié, l'assignació d'un model o altre de participació en cap cas pretén homogeneïtzar les distintes pràctiques participatives simultànies, sinó assenyalar un procediment que es considera majoritari.

Les situacions de cant de goigs amb una participació activa majoritària dels individus implicats —*participatory performance*— ocorren, principalment, en les festes amb un marcat caràcter emblemàtic, i on la pràctica de cantar els goigs es manté de manera ininterrompuda. El temple s'omple de gom a gom, amb l'assistència de veïns habituals i assidus en la quotidianitat de la vida parroquial i d'altres que, generalment, acudeixen en dates puntuals. En aquestes situacions podem observar, a més d'individus que participen activament del cant, altres que participen de manera passiva i uns tercers que no hi participen. Els actors socials que participen de manera activa en el cant són aquells que entonen el text dels goigs, tant si formen part del grup d'especialistes com si no. En aquest sentit, el desenvolupament d'un determinat rol no sembla intercedir en el tipus de participació que es desenvolupa. Els individus que participen passivament del cant dels goigs no entonen el text, però són coneixedors del significat emotiu i simbòlic que pot suposar cantar els goigs en comunitat. Els motius pels quals no entonen els goigs són molt diversos —a l'igual que ho són els motius per a entonar-los—, com el desconeixement del text —de vegades solucionat amb el repartiment del full amb el text gogístic— o dels seus codis interpretatius, una certa reticència a expressar-se mitjançant el cant, o una marcada distància ideològica vers el significat religiós del moment ritual. Finalment, els individus que no participen del cant són aquells que desconeixen completament el contingut semàntic i simbòlic de cantar els goigs en comunitat, resultant-los la situació comunicativa completament aliena.

D'altra banda, ens trobem amb situacions on, tot i buscar que tothom s'unisca en el cant dels goigs, solament els especialistes entonen el text. Són aquelles on es produeix la *sequential*

de cants de goigs, i que aporten la immensa majoria de mostres sonores sobre les quals he treballat al capítol 2. Com veiem, la *presentational performance* és un tipus de participació que es dona, principalment, fora de la situació habitual de cant de goigs.

participatory music. Les situacions de cant que s'adeqüen a aquest model participatiu es donen, generalment, en tres tipus de festes:

- festes emblemàtiques on el cant dels goigs ha perdut la seua vigència social, convertint-se en una pràctica residual reservada als especialistes,
- festes a advocacions menors, amb una assistència molt reduïda i on el fet de cantar en comunitat no assoleix cap mena de reivindicació en clau identitària,
- festes recuperades, on el cant dels goigs s'instaura novament després d'un període d'interrupció en què no s'ha cantat, o bé s'introdueix per primera vegada.

Es tracta, com veiem, de situacions de cant que evidencien la pèrdua progressiva en la vigència social de l'acte col·lectiu de cantar els goigs o, com ocorre en l'últim dels casos, manquen de significat entre els congregats donada la introducció forçada del cant com un *element altament folkloritzat*.

Si bé és cert que el cant dels goigs encara manté una forta vigència a molts pobles valencians, amb una notòria participació en el moment d'entonar-los, es dona, principalment, en aquelles festes emblemàtiques on l'acte col·lectiu de cantar els goigs assumeix una funció identitària i de reivindicació d'una pràctica cultural heretada. En canvi, la participació cantada en altres tipus de situacions de goigs sembla decreïxer a un ritme progressiu davant la falta de relleu generacional i la desafecció cada vegada major amb les pràctiques religioses de la quotidianitat i el dia a dia parroquial:

No ens hem carregat la devoció, la gent vibra, però és una devoció falsa. És una devoció falsa perquè vibren eixe dia. El dia del Crist s'acaba el món, però una vegada passa la processó ningú va a desmuntar l'anda. A arreglar al Crist, ahí ja no va ningú (Tián, Corbera).

Totes eixes coses aniran acabant-se, per què? No em preguntes per què, no ho sé, però aniran acabant-se a l'igual que ha passat amb altres. Com totes les coses religioses, moltes van morint, van desapareixent [...]. Són coses antigues que són boniques, però que la gent ja no... (Melín, Sollana).

Tot açò és un producte destinat a l'oblit (Pere, Albalat de la Ribera).

Conclusions

Les conclusions de la recerca es mostren ordenades en tres blocs temàtics que corresponen als tres capítols de la tesi. En cadascun dels blocs expose els objectius relacionats –tal i com apareixen a la introducció de la tesi– i les conclusions que se’n deriven.

1. La dimensió física i literària dels goigs

- a) Descriure i resseguir diacrònicament la dimensió històrica i morfològica dels goigs a partir de les investigacions en el camp de la filologia i la historiografia, centrades en l'estudi del document físic i del text gogístic.

La revisió bibliogràfica dels diversos treballs que s’han endinsat en l’estudi dels goigs des de diverses perspectives ha permès resseguir la construcció i consolidació del gènere i el seu esdevenir al llarg dels segles fins a l’actualitat. A més, ha estat possible identificar els distints usos polítics i socials a què han estat sotmesos en les diverses etapes històriques, i que van més enllà de la seua funció inicial de pregària col·lectiva; igualment, hem observat com la utilització paròdica dels goigs corrobora la seua alta popularitat entre els diversos estrats socials. L’estudi del full imprès de goigs, en tant que representació material del fenomen, presenta la consolidació d’aquest com a símbol indiscutible del fenomen, al qual els individus

li atorguen funcions que van més enllà de ser suport d'escriptura. Així, del conjunt del capítol extreiem les següents conclusions:

1) El clam comunitari dels goigs respon a la necessitat dels individus d'invocar, de comunicar-se amb un ésser supraterranal, l'ésser celestial, per motius diversos com la por, la clemència, el perdó o l'auxili, amb la intenció d'aconseguir que intercedisca davant les súpliques. Una pregària que es pronuncia, que es canta amb la veu col·lectiva d'un poble, i fa partícips a tots els membres de la comunitat exposant-los davant l'advocació lloada. Ara bé, l'ús que se'n fa va més enllà de ser un cant de lloança al *numen*. De fet, mai fou solament això. El seu contingut, una adaptació de les hagiografies en un llenguatge més senzill i una llengua que entenia el poble, tenia un marcat caràcter doctrinal que contribuïa en la construcció d'un sistema axiològic concret coincident amb els postulats de l'Església; a més, les referències de tipus localista que apareixen en la immensa majoria dels textos dels goigs buscaven crear vincles afectius i de proximitat entre un ens diví i una comunitat molt concreta, i alhora participaven en la construcció de narratives identitàries que establien lligams entre l'advocació i els individus de la dita comunitat, vinculats tots ells a un territori determinat.

2) La consolidació dels goigs a finals del segle XV i principis del segle XVI com a gènere literari clarament definit ve marcada per l'estandardització de l'estructura estròfica de la dansa i l'ús d'aquesta en el cant dels goigs terrenals de la Verge i, amb posterioritat, les gràcies i excel·lències tant de la Verge com de qualsevol altra advocació lloada per una comunitat concreta. La popularitat dels goigs entre els diversos estrats de la societat creixerà de manera progressiva, en bona part, gràcies a l'impuls de la impremta ja des del segle XVI, i sobretot als segles XVII i XVIII, i l'abaratiment dels processos de producció permetran fixar preus summament assequibles per a tothom; així, els fidels adquirien el full amb el text i, principalment, la imatge de l'advocació estimada, el qual podien guardar a casa seua a la manera d'estampes devocionals.

3) La dimensió física del full imprès li atorga la capacitat d'esdevenir símbol inqüestionable del fenomen gogístic en ser l'únic dels seus elements constituents que podem palpar, manipular i posseir. És, precisament, la seua tangibilitat la que ens permet materialitzar la idea i la vivència individual i grupal en l'objecte físic concret, i que provoca una ampliació del seu camp semàntic en atribuir-li funcions que van més enllà de ser suport d'escriptura i d'elements iconogràfics. En tant que receptacle de la «paraula angèlica» (Courcelles 2008:

254) i de la imatge gravada de l'advocació, el full adquireix una dimensió mítica; esdevé una mena d'ens consagrat en ser, junt amb el cos de poder, part de la representació terrenal del ser celestial, motiu pel qual li són concedides virtuts apotropaiques que fan que els fidels el guarden en la intimitat de les cases. A més, els elements textuais, paratextuais i iconogràfics que conté el full presenten, en la majoria dels casos, referències a la comunitat concreta on es venera l'advocació lloada, el que en restringeix l'ús exclusiu del full i fa que aquest adquirisca un marcat caràcter identitari entre el col·lectiu.

4) Amb la creixent popularitat dels goigs, els autors començaren a dedicar lletres a un nombre cada vegada major d'advocacions. Sovint, ja no es tractava només de sants màrtirs o de la Verge Maria, sinó d'escenes i símbols relacionats amb la Passió i el martiri de Crist, o representacions diverses d'aquest; s'amplia el caràcter dels goigs, i ja no es tractarà solament de pregàries cap a humans esdevinguts divinitats que actuen de mediadors entre la comunitat i Déu, sinó que els textos es dirigeixen directament a Crist, quelcom inusual –segurament impensable– als goigs de partida. A més, seguint aquesta ampliació conceptual, també s'escriuran goigs a les ànimes del purgatori o als dolors de la Verge, amb un to de lament i compassió que s'allunya molt de l'estil discursiu de joia i lloança dels goigs com a concepte. Aquests *falsos* goigs, que parodien l'estil dels goigs de partida i fan servir la mateixa estructura estròfica i de versificació, deixaran un nombre considerable d'exemples als segles XVIII i, sobretot, XIX, amb exemples que encara mantenen una vigència més que considerable en l'actualitat, com els goigs de les ànimes del purgatori. Paral·lelament, ens trobem amb els *falsos* goigs profans. Es tracta de cants narratius amb la mateixa estructura dels goigs, però que presenten una temàtica de tipus política, satírica o, fins i tot, eròtica, i que els mateixos usuaris situen en un marc conceptual distint dels goigs; tanmateix, els paral·lelismes i elements comuns entre uns i altres, i la forta vinculació en l'imaginari col·lectiu del gènere i del mot *goigs* amb l'àmbit religiós, permeten desplegar un joc irònic i de comicitat que manifesta, novament, l'alta popularitat del gènere.

2. Lògiques estructurals i sonores de les tonades orals dels goigs valencians

- b) Identificar l'existència de patrons de tonada amb què recurrentment es canta un nombre altament significatiu de goigs al País Valencià i cercar la seua expansió territorial.

- c) Analitzar sistemàticament les lògiques estructurals i sonores que es fan servir en el cant dels goigs valencians de transmissió oral.

El buidatge documental dels principals fons sonors i audiovisuals amb exemples enregistrats de goigs valencians, i el posterior processament del material, ha permés constituir un corpus d'estudi amb nou-centes cinquanta mostres de goigs, un nombre suficientment elevat i que considere molt representatiu de la realitat sonora dels goigs al País Valencià. L'anàlisi de les mostres sonores i audiovisuals, junt amb els testimonis orals de les cantores i cantors a qui he entrevistat i l'experiència pròpia durant el treball de camp, em permeten extreure les següents conclusions a propòsit de les tonades orals dels goigs valencians:

5) Detectem l'ús de set patrons de tonada amb què s'entonen la majoria de les lletres de goigs del país, i que representen el 57,8% del total de les nou-centes cinquanta mostres analitzades. Cadascun dels patrons, però, presenta un nombre distint de variants que oscil·la entre unes poques desenes fins a diversos centenars, i una distribució territorial àmplia, amb patrons que s'escolten en conjunts amplis de comarques i altres que s'escampen per totes les comarques valencianes; fins i tot, ha estat possible detectar l'ús de determinats patrons de tonada arreu del domini lingüístic català i a l'illa de Sardenya.

6) Les altres tonades distintes d'aquests set patrons les escoltem, generalment, en un únic poble, tot i que algunes d'elles poden mostrar un cert grau de dispersió territorial, sempre molt reduït en comparació amb els set patrons anteriors. En aquests casos, la dispersió es limita a una comarca concreta, o presenta disseminacions molt puntuals a poques localitats; es tracta, per tant, de tonades amb molt poques variants i, en conseqüència, amb una presència al corpus molt més reduïda que els patrons –cadascuna menor del 2%, que equival a menys de dènou variants–, motiu pel qual no adquireixen aquest tractament. Les tonades d'aquest tipus han estat classificades en dos grups: les tonades d'aparença tradicional (TAT), les quals empren procediments constructius semblants als dels patrons i representen el 9,5% del corpus d'estudi; i les tonades d'aparença no tradicional (TANT), el 32,7% de les mostres del corpus, que, tot i transmetre's mitjançant els mecanismes de l'oralitat, semblen conceptualitzades sobre la pauta escrita, i fan servir procediments constructius propis de la tradició estètica i estilística de la música acadèmica occidental.

7) Els goigs es regeixen per la lògica de l'alternança, la qual cohesiona els diversos elements constitutius que l'integren, tant en l'àmbit literari com musical i performatiu. En l'estructura estròfica, l'alternança l'observem amb la repetició de la retronxa al final de cadascuna de les cobles i als respòsts d'inici i final. L'estructura de versificació ens mostra una alternança constant de les rimes segons s'empren l'estructura de rima creuada (abba) o rima encadenada (abab), i que es veu clarament intensificada als textos que fan servir el model mètric dels *vilancets* renaixentistes, que en són la majoria. En l'àmbit estrictament musical observem tres models de combinació dels segments melòdics; un d'ells, el TE1, es basa en la lògica de l'alternança dels segments, i remarca musicalment l'entrada de la retronxa amb l'ús d'un segment B que adquireix una funció interpel·lativa en fer servir un discurs melòdic que contrasta amb la resta de segment. Precisament, el contrast sonor del segment B actua de senyal acústic perquè el *poble* s'unisca en el cant de la retronxa, i es cree d'aquesta manera el tipus d'interlocució cantada en alternança característic dels goigs, amb els especialistes que canten els versos de la cobla i el *poble*, la resta d'assistent, que entona solament els versos de la retronxa. En canvi, no ha estat possible identificar als goigs valencians el cant en alternança entre dos grups dels mateixos especialistes en els versos de les cobles, com sí ocorria en algunes situacions de cant catalanes.

8) En els goigs orals, la construcció del cant a veus segueix, majoritàriament, el procediment de juxtaposició homofònica de terceres paral·leles diatòniques. És un mecanisme que he observat en els set patrons principals, però també en les tonades TAT i TANT. A més, els patrons del grup 2 –PTA, PTC i PTE– fan servir sovint moviments oblics i contraris entre les veus que creen sonoritats simultànies distintes d'aquestes estrictes terceres paral·leles. Fins i tot, ha estat possible detectar l'ús en els patrons PTC i PTE de disposicions acordals a tres veus en les cadències intermèdies, les quals intensifiquen l'amplitud sonora en aquests punts estructurals i generen un contrast amb les sonoritats compactades –terceres o uníson– que els cantors i les cantores busquen en les cadències finals. Un joc de contrastos sonors mitjançant la combinació de dos procediments de construcció a veus –terceres paral·leles i procediment acordal– que no observem en les altres tonades, llevat d'algun exemple puntual que intuïm en el PTB. L'aproximació ètica ha permès detectar la disposició de la veu principal en la part inferior i de la veu complementària en la part superior, tot i que aquests rols s'inverteixen al patró PTA i en algunes altres tonades que no han estat considerades patrons.

9) Junt amb el procediment de construcció a veus en terceres paral·leles diatòniques, en el cant dels goigs observem, tant als patrons com en qualsevol altre tipus de tonada oral, distintes estratègies interpretatives que les cantores i els cantors despleguen per a aconseguir la sonoritat prèviament imaginada que han de tenir els goigs: allò que hem denominat 'la sonoritat goigs'. Es tracta de mecanismes expressius que es basen en codis interpretatius compartits, i que determinen el tipus d'emissió i el timbre de la veu, el to amb què s'inicia el cant, les possibles inflexions en el tempo i els llocs específics on es produeixen, o els procediments de construcció del cant a veus. Si bé tots aquests paràmetres estan sotmesos a constants alteracions per poder adaptar-se a les noves realitats canviants, alguns d'ells han sofert diverses modificacions que són detectades i assenyalades pels mateixos cantors, sovint amb un cert grau de nostàlgia vers l'antiga manera de *ficar la veu*. Recorden el «to brillant» amb què antigament s'entonaven els goigs, i que els atorgava una sonoritat plena, potent i d'una forta intensitat, i com en l'actualitat es canten amb un to una mica més greu. També, es percep com d'uns anys ençà és cada vegada més freqüent en algunes situacions de cant de goigs l'ús del mecanisme dos (M2) de fonació de la veu, sobretot entre les dones; es tracta d'un tipus d'emissió vocal alié als gèneres de la música tradicional, però que s'ha introduït en el cant dels goigs a conseqüència de la hibridació entre els gèneres religiosos de la tradició oral i les peces de la música acadèmica occidental –especialment en els cors parroquials– on les estratègies sonores i expressives d'aquestes últimes s'han imposat sobre les primeres.

10) Els set patrons de tonada –i també les tonades d'aparença tradicional– presenten unes característiques constructives molt concretes que són comunes als goigs que es canten als altres territoris on trobem aquest gènere, i que ens permeten considerar-les pròpies de les tonades orals del gènere. Aquestes característiques, però, no atenen en cap dels casos a una sèrie de criteris homogeneïtzadors, i podem observar la utilització de procediments constructius distints en uns patrons i altres. De fet, ha estat possible agrupar els set patrons en tres grups segons mostren un major grau de semblances en els procediments constructius:

- Al grup 1 situe els patrons PTB, PTD i PTF, els quals singularitzen un llenguatge molt específic, amb un bastiment melòdic perceptiblement modal, l'ús habitual del mecanisme de *giusto* sil·làbic –a excepció de les variants de PTD1 i PTD3– i un àmbit melòdic summament estret que rarament supera l'interval de quinta justa en cada veu. A més, la construcció melòdica es fonamenta en la combinació dels segments melòdics segons la lògica de l'alternança, i on el segment B adquireix una funció

clarament interpel·lativa en actuar com a senyal sonor perquè els assistents s'unisquen en el cant de la retronxa, sent aquest el tipus d'interlocució cantada habitual dels goigs. Precisament, dita lògica d'alternança és la que articula una major cohesió entre l'estructura estròfica, l'estructura de versificació, l'estructura melòdica i el tipus d'interlocució cantada, i que no veiem als patrons dels altres grups. També, als patrons PTB, PTD i PTF s'observa un grau de variació entre melodies una mica major que en altres patrons i, a més, mostren una gran difusió arreu dels territoris del domini lingüístic català –i fins i tot a l'illa de Sardenya, com ocorre amb el PTD–, sempre vinculats amb el cant dels goigs –o dels *gosos* sards. Per aquests motius, és ben probable que es tracte de les tres tonades més antigues per a cantar goigs de què tenim constància, i podem considerar-les melodies que probablement haurien estat creades ja amb el gènere.

- El grup 2 el constitueixen els patrons PTA, PTC i PTE. No presenten una similitud en els procediments constructius tan estreta entre ells com sí que s'observa en els patrons del grup 1. Detectem, però, l'ús de determinats procediments que ens permeten atorgar-los una certa antiguitat, com és un bastiment melòdic modal en PTA o una estructura melòdica en disposició de mode major en PTC i PTE, i la utilització de la lògica rítmica del *giusto* sil·làbic en PTA i PTC. En canvi, no es percep una relació entre els elements constitutius dels goigs d'acord amb la lògica de l'alternança. En aquest sentit, les tonades del grup 2 plantegen dues possibilitats respecte al cant dels goigs: es tractaria de tonades de certa antiguitat utilitzades en altres gèneres i que, amb posterioritat, han estat adaptades al cant dels goigs –com podria ser el cas del PTC–; o bé són tonades creades des d'un inici per a entonar els textos gogístics, però que obvien la lògica discursiva de l'alternança, una característica pròpia del gènere.
- El grup 3 el forma el patró PTG, el qual ens presenta procediments constructius que el situarien en un hipotètic passat més recent que la resta de patrons, amb una utilització clara d'un bastiment melòdic tonal, un disseny rítmic que es fonament en motlles rítmics que encaixen en el mecanisme dels compassos, o un àmbit melòdic més ampli, i que en ocasions pot superar l'interval d'octava justa. Característiques que, com s'ha observat, també estan presents en moltes de les tonades d'aparença tradicional (TAT).

11) Les tonades dels patrons dels grups 1 i 2 s'empren sovint per a entonar textos distints dels goigs, tant de caràcter sacre com profà, en un joc de reciclatge musical i resignificació del material melòdic bastant habitual, i que de vegades amaga un cert component d'ironia en emprar una tonada que en l'imaginari col·lectiu s'associa amb un cant religiós per a l'entonació de lletres sarcàstiques, humorístiques i, fins i tot, eròtiques. Igualment, el fet que participen únicament d'aquest joc les tonades dels grups 1 i 2, i no la resta de tonades orals i el patró PTG, sembla estar relacionat amb un menor grau de difusió territorial de les últimes, al mateix temps que reforçaria la hipòtesi d'una probable modernitat en comparació amb els altres patrons.

3. La construcció social en el cant dels goigs valencians

- d) Detectar i analitzar els factors socials i culturals que intervenen en els rituals on s'entonen els goigs i, així, establir el seu grau d'implicació en la construcció social dels individus durant la situació comunicativa de cant.
- e) Establir un model d'anàlisi de les situacions de cant de goigs i dels rituals on es practiquen capaç de ser aplicable a les diverses i múltiples situacions concretes on aquests s'entonen.

El treball de camp, focalitzat principalment als pobles de Fortaleny, Atzeneta del Maestrat i Requena, ha permès la identificació dels diversos factors socials que articulen les situacions de cant de goigs, i com aquestes encaixen i es desenvolupen en les estructures festives en què es produeixen. A partir de cinc situacions de cant de goigs que han actuat de situacions paradigmàtiques, ha estat possible establir un model d'anàlisi que ens permet una major comprensió del fenomen gogístic valencià en tant que situació comunicativa i de cant com moment ritual dins d'un tot més complex com és la festa.

12) El cant dels goigs ha sofert una ampliació del seu camp semàntic que no limita la participació a motivacions netament religioses; un fet que també ha estat observat als altres moments rituals que formen part de l'estructura de la festa, i que obeeixen a les dinàmiques associades a la modernitat avançada (Ariño, 1992, 1999; García Pilán, 2008, 2009; Ariño i Gómez, 2012). Les distintes possibilitats semàntiques permeten la construcció d'estructures

de representativitat entorn del fenomen que incentiven la participació en el moment de cant d'actors socials amb perfils heterogenis i moguts per motius diversos. Així, per als individus, el fet d'unir-se en el cant dels goigs és una manera d'exterioritzar i compartir un sentiment de fervor i pietat religiosa que busca renovar els vincles emotius i afectius amb l'advocació, al mateix temps que els permet establir una connexió mística amb el *numen* i veure's beneficiats per la seua acció taumatúrgica. Igualment, els assistents, però sobretot la gent de més edat, es veuen amb la responsabilitat de cantar els goigs per a mantenir i perpetuar una pràctica heretada dels seus avantpassats, i que miren, amb major o menor fortuna, de transmetre a les generacions posteriors. El cant els permet recordar una part de la cultura i la història del poble o la comunitat, i mantenen viu el record dels avantpassats al mateix temps que enforteixen els llaços comunitaris. Cantar els goigs es converteix, per tant, en un acte on la comunitat es reivindica a si mateix, i on l'individu, a través del cant en grup, crea la il·lusió de sentir-se part del col·lectiu: un més del *nosaltres*. És així que adquireix un marcat caràcter identitari, sobretot en festes emblemàtiques, entorn del qual s'aglutinen i cohesionen els membres de la comunitat i reforcen un sentiment de pertinença grupal.

13) En els darrers anys, a més, col·lectius adscrits al moviment del *revival* han recuperat, revitalitzat o (re)inventat determinades festes, conferint-li un marcat caràcter identitari que reforça aquest sentiment de pertinença de grup lligat a un territori concret, es tracte d'un poble, barri o carrer. En algunes d'aquestes festes també ha estat recuperat el cant dels goigs; tanmateix, freqüentment es fa un ús instrumentalitzat del cant en tant que element a què associem una antiguitat idealitzada i, per tant, li atorga a la celebració certa pàtina d'antigor i, per tant, de suposada *autenticitat*, que legitima la seua pràctica. Una *legitimitat històrica* amb què sovint també es busca, de manera directa o velada, reivindicar la seua hegemonia cultural davant altres comunitats ètniques que comparteixen el mateix espai vital i de quotidianitat.

14) Les situacions de cant de goigs ens permeten observar dos models de participació, seguint els conceptes de Turino (2008: 48), i són: la *participatory performance* –amb alternança cantada entre especialistes i no especialistes, o on la majoria dels assistents canten tot el text– i la *sequential participatory music* –solament els especialistes intervenen en el cant. Als dos models, el cant no es veu limitat al grup dels especialistes, sinó que tothom està convidat a unir-se. Serà, però, la capacitat d'interpel·lació de les estructures semàntiques del mateix acte ritual vers els individus no especialistes el que determine el grau d'implicació en el cant que aquests decideixen adoptar, i que ens permetrà detectar el model de participació triat per la majoria

dels assistents. Les situacions de cant de goigs amb una *participatory performance* s'observen, principalment, en festes de caràcter emblemàtic on la pràctica de cantar els goigs no s'ha vist interrompuda en el temps, motius pels quals mantenen una alta vigència social. En canvi, el model de *sequential participatory music* presenta una molt escassa participació dels individus no especialistes, i el detectem en: festes emblemàtiques on el cant dels goigs ha perdut la seua vigència social i, per tant, el cant es converteix en una pràctica quasi residual reservada als especialistes; festes d'advocacions menors amb les quals, la comunitat, no manté estrets vincles afectius i, en conseqüència, hi ha una assistència reduïda de fidels; festes recuperades on el cant dels goigs s'instaura novament després d'un període d'interrupció en què no s'ha cantat, o bé s'introdueix per primera vegada, i on el fet d'entonar-lo col·lectivament manca de significat i sentit entre els congregats.

15) L'assignació dels rols en el moment d'entonar els goigs es distribueix, principalment, entre especialistes i no especialistes. Els especialistes gaudeixen de reconeixement entre la comunitat i són els principals coneixedors dels codis interpretatius; a més, s'encarreguen d'iniciar el cant i, si estem en una situació de cant en alternança, d'entonar els versos de les cobles. Si bé el rol d'especialistes en el cant dels goigs estava reservat als homes, i la veu de les dones quedava limitada al cant de la retronxa, les darreres dècades han suposat una transformació en l'assignació dels rols. Davant la falta de relleu generacional masculí, les dones assumiren el rol d'especialistes, convertint-se en figures d'autoritat en les situacions de cant de goigs, no solament per ser les encarregades d'entonar-los en la majoria de rituals, sinó també per esdevenir veu de representació de la comunitat celebrant i pel seu paper en el manteniment i difusió de la pràctica ritual. Així, podem considerar que, si bé en el passat l'hegemonia sonora en el cant dels goigs era exercida pels especialistes masculins, en les actuals situacions comunicatives de cant, els goigs s'han convertit en un cant eminentment femení, i que aquest procés de canvi de disposició hegemònica sonora cal situar-lo, sobretot, a partir de la segona meitat del segle XX, junt amb la transformació de l'església en un espai de sociabilitat principalment femenina.

16) En la pràctica habitual de cant, els goigs s'entonaven d'acord amb una interlocució en alternança, on els especialistes canten les cobles i on el *poble* intervé únicament a la retronxa; tanmateix, en l'actualitat observem com en moltes de les situacions de cant de goigs la disposició en alternança ha estat progressivament substituïda per altres dues possibilitats: el cant de tot el text per part de la majoria dels assistents, o el cant del text complet únicament

entonat pels especialistes. En ambdues possibilitats, però, la retòrica en alternança ha desaparegut. El cant dels goigs amb un tipus o altre d'interlocució entre els actants no el marca l'elecció premeditada dels participants, i tampoc està regit per l'arbitrarietat; més bé, es deu a la interacció de diversos factors socials en el moment de cant. Així, la pèrdua del cant en alternança en favor de les altres dues possibilitats es deu a: el desconeixement dels codis interpretatius *tradicionals* que determinen el cant en alternança; la falta de referents entre el grup dels no especialistes que coneixen els codis i a què la resta de participants pugui seguir mímicament; una certa reticència a expressar-se mitjançant el cant; una marcada distància ideològica vers el significat religiós del moment ritual; la baixa vigència social dels goigs entre els assistents no especialistes que fa que aquests no s'unisquen al cant i, en conseqüència, els especialistes es veuen en l'obligació de cantar tot el text; o l'ús extensiu del full imprès en el moment de cant, el qual facilita el text complet a tothom i pot impedir la interlocució en alternança, sobretot en situacions d'alta eferescència col·lectiva i on la majoria d'assistents desconeixen els codis interpretatius *tradicionals*.

17) Precisament, el full imprès, per la seua tangibilitat, també esdevé un element altament simbòlic i representatiu en la situació comunicativa de cant de goigs. És habitual que prèviament al cant el full es repartisca entre la majoria dels assistents a l'acte. Aquest oferiment pot ser interpretat com una invitació a participar-hi, a unir-se en el cant col·lectiu; el full adquireix una funció interpel·lativa. A més, actua com a catalitzador en facilitar a tots els assistents la lletra dels goigs, el que afavoreix que un nombre major d'assistents participe del cant. Ara bé, el fet de disposar del text complet, junt amb el creixent desconeixement dels codis interpretatius *tradicionals* dels goigs, accelera la pèrdua de la interlocució cantada en alternança, on els assistents no especialistes –el *poble*– no limiten la seua participació en el cant de la retronxa, sinó que intervenen junt amb els especialistes en les cobles. En canvi, en les situacions de cant on la majoria dels assistents coneixen els codis de cant en alternança –generalment en celebracions que no es consideren emblemàtiques i on pràcticament tots els participants són gent gran–, el full, entregat a tothom, o no, abans d'iniciar-se l'entonació, no distorsiona o modifica el tipus d'interlocució cantada. Açò referma, per tant, que la pèrdua progressiva del cant en alternança dels goigs no té a veure tant amb la utilització estesa del full imprès, sinó al cada vegada major desconeixement dels codis interpretatius que tradicionalment s'han fet servir.

Com haureu advertit, el treball que ací he exposat ens planteja noves qüestions que, per motius de concreció en els objectius, no han estat possibles abordar a la tesi; així i tot, ens marquen possibles camins a seguir en futures recerques. Assenyalaré dos que considere summament interessants. Primerament, crec necessària una anàlisi sistemàtica sobre una mostra altament representativa de les diverses estructures de versificació dels textos gogístics valencians, tant els escrits en castellà com en valencià, que ens permeta, entre altres temes, tractar de cercar possibles nexes d'influència literaris amb les estructures de les rimes dels *vilancets* del segle XVI, com ja hem advertit en el cas de Pere Serafí; i també fer extensible l'estudi comparatiu a les estructures estròfiques i de versificació que trobem en cants anàlegs als goigs, com són els *gosos* sards. En segon lloc, cal aprofundir en les possibles causes de l'àmplia dispersió d'algunes tonades pel País Valencià, i pel conjunt de territoris del domini lingüístic català i l'illa de Sardenya, i que podrien estar relacionades amb l'extensió de determinades devocions i l'expansió d'ordres religiosos concrets, els fluxos migratoris arreu del país i entre els territoris veïns motivats pels diversos repoblaments, o per influències radials i de proximitat entre uns pobles i altres. Causes que, en principi, no semblarien excloents però que requeririen un estudi rigorós i interdisciplinari.

Fonts d'informació i bibliografia

Entrevistes en profunditat

	<i>Entr. en Albalat de la Ribera</i>
Eliseu Dasí	4 Jul 2014
Pere Joan Hernandis	4 Jul 2014
	<i>Entr. en Alcàsser</i>
Vicent Torrent	5 Oct 2015
	<i>Entr. en Atzeneta del Maestrat</i>
Juanjo Escrig	26 Nov 2015
	6 Abr 2016
	3 Mai 2017
Pepe Medall	9 Mai 2017
Melchor Rovira	6 Abr 2016
Carmen Monfort	6 Abr 2016
María José Juan	9 Mai 2017
Maria Teresa Escrig	3 Set 2016
Antonio Escrig	2 Oct 2016
Emilio Domínguez	2 Oct 2016
Raquel Domínguez	3 Set 2016
	<i>Entr. en Castelló de la Plana</i>
Àlvar Monferrer	24 Gen 2016

	<i>Entr. en Catarroja</i>
Salvador Raga	13 Gen 2016
	<i>Entr. en Fortaleny</i>
Rosa Ferrando	10 Gen 2014
	6 Oct 2016
Lilian Reig	6 Oct 2016
Santiago Reig	24 Ago 2016
Juan Vicente Espanya	24 Ago 2016
	<i>Entr. en Polinyà del Xúquer</i>
Vicent Talens	21 Gen 2014
Sebastián “Tián” Puig	7 Jul 2014
	<i>Entr. en Requena</i>
Fermín Pardo	23 Mar 2016
	7 Abr 2016
	24 Feb 2017
Carlos Torres	31 Ago 2016
Araceli Piqueras	31 Ago 2016
Pilar Navarro	31 Ago 2016
María Dolores Martínez	5 Ago 2020
	<i>Entr. en Riola</i>
Rosendo Blay	26 Jun 2014
	<i>Entr. en Sollana</i>
Asunción Cabeza	31 Mar 2014
Juli Girona	31 Mar 2014
Amelia “Melín” Roig	31 Mar 2014
	<i>Entr. en Sueca</i>
Daniel Vera	24 Dec 2013
	27 Abr 2016
	<i>Entr. en València</i>
María Teresa Oller	17 Mai 2016
	26 Jul 2016
	<i>Entr. en la Vall d’Uixó</i>
Joan Lluís Alba	20 Nov 2015

Bibliografia

- Actes de les III Jornades d'Estudi sobre La Festa de Sant Antoni Abat* (2014). Canals: La Pebrella, Associació Cultural.
- Agamennone, Maurizio (ed.) (1996). *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*. Venècia: Il Cardo.
- Ahmedaja, Ardian (2016). The Designation of Concepts in Studies of Multipart Music. *Res Musica*, 8, 28-43.
- Ahmedaja, Ardian; Haid, Gerlinde (2008). *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*. Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Alberola, Josep Antoni (2013). El sistema modal/tonal de la música vocal hispànica en temps de Cabanilles. *Revista Catalana de Musicologia*, 6, 65-82.
- Alfonso X, el Sabio (1989). *Cantigas de Santa María (Cantigas 261 a 427) III*. Walter Mettmann (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- Almarche, Francesc (1917). *Goigs valencians. Segles XV al XIX*. València. Imp. Iberia.
- Amades, Joan (1951). *Folklore de Catalunya: cançoners*. Barcelona: Selecta.
- Amades, Joan (1982 [1952]). *Costumari català. El curs de l'any*. Barcelona: Salvat.
- Amades, Joan; Colomines, Josep (1948). *Imatgeria popular catalana. Els goigs*. Barcelona: Orbis.
- Anglés, Higiní (1927). *Musici organici. Johannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia* (vol. I). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya.

Anglés, Higiní (1966). *Antonio de Cabezón (1510-1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (vol. III). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Anguiz, Antonio (1994). *Cancionero Ibense*. Ibi: Antonio Anguiz Pajarón.

Anta Félez, José Luís (1990). *Cantina, garita y cocina Estudio antropológico de soldados y cuarteles*. Madrid: Siglo XXI.

Anta Félez, José Luís (1992). Identidad y diversidad: una propuesta para conocer el Servicio militar. *Revista de Antropología Social*, 1, 193-212.

Aparici, Joaquín; Agustina, Santiago (2018). *Cultura, didàctica i patrimoni. La confraria de la Verge Maria i Sant Bertomeu d'Atzeneta del Maestrat*. Atzeneta del Maestrat: Ajuntament d'Atzeneta del Maestrat.

Arana, José Antonio (1979). El agua de San Gregorio. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 11 (32), 295-300.

Ariño, Antonio (1988). *Festes, rituals i creences*. Col·lecció Politècnica 32, Temes d'etnografia valenciana (vol. IV). València: Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

Ariño, Antonio (1992). *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.

Ariño, Antonio (1993). La sociabilidad festera. En Josepa Cucó (dir.), *Músicos y festeros valencianos* (pp. 129-233). València: Institut Valencià de les Arts Escèniques, Cine i Música.

Ariño, Antonio (1999). Como lágrimas en la lluvia. El estatus de la tradición en la modernidad avanzada. En Ramón Ramos Torre i Fernando García Selgas (eds.), *Globalización, riesgo reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea* (pp. 167-188). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Ariño, Antonio (2007). Sant Antoni Abat. Festa i Patrimoni Cultural. [Introducció]. En *Sant Antoni Abat. Festa i patrimoni cultural. Canals, gener de 2006* (pp. 13-20). Canals: Ajuntament de Canals.
- Ariño, Antonio; Gómez, Sergi (2012). *La festa mare. Les festes en una era postcristiana*. València: Museu Valencià d'Etnologia-Diputació de València.
- Armangué, Joan (2011). Els precedents mètrics dels goigs a Sardenya. En Josep Massot i Muntaner (coor.), *Miscel·lània Albert Hauf. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 62* (pp. 77-104). Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Asensio, Juan Carlos (2008). *El canto gregoriano: Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Música.
- Atmetlló, Amàlia; Llop, Ester G.; Ayats, Jaume (2015). *Los Cantadores. Cants religiosos de tradició oral de les Garrigues, el Segrià, la Noguera, el Pla d'Urgell i l'Urgell*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor.
- Arnaudas, Miguel (1981 [1927]). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses.
- Ayats, Jaume (1994). El ritme g.s. 1212: un cas notable de *giusto* sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona. En *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional* (pp. 93-109). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ayats, Jaume (2001). El sorgiment de la cançó popular. En Xosé Aviñoa (ed.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Música Popular i Tradicional, vol. VI* (pp. 12-113). Barcelona: Edicions 62.
- Ayats, Jaume (2007). *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Centre occitan des musiques et danses traditionnelles.
- Ayats, Jaume (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Ter mitjà*. Vic: Eumo Editorial.

Ayats, Jaume (2010a). Paral·lelismes musicals i situacionals entre els goigs i els 'gosos'. *Insula*, 8, 75-89.

Ayats, Jaume (2010b). Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 14.

Ayats, Jaume (2011). Tradicions altra vegada reinventades i neofolklore. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 25, 4-6.

Ayats, Jaume (2012). The lyrical rhythm that orders the world. How the rhythmic built the ritual space models in the religious chants of the Pyrenees. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 369-380). Udine: Nota.

Ayats, Jaume (2013). Constructing Communal Action: Multipart Singing in Parallel Fifths in the Western Mediterranean. En Ardian Ahmedaja (ed.), *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents* (pp. 137-148). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Ayats, Jaume; Roviró, Ignasi; Roviró, Xavier (1996). *Rams a Pasqua. Cants de Setmana Santa [i Pasqua] a la comarca d'Osona*. Vic: El 9 nou.

Ayats, Jaume; Sureda, Antònia Maria; Vicens, Francesc (2005). *Tonades de feina a Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, Departament de Cultura.

Ayats, Jaume (dir.); Cañellas, Montserrat; Ginesi, Gianni; Nonell, Jaume; Rabaseda, Joaquim (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau Editors.

Ayats, Jaume; Martínez, Sílvia (2008). Singing in Processions and Festivities: a look at different models of multipart singing in Spain. En Ardian Ahmedaja i Gerlinde Haid (ed.), *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean* (pp. 39-54). Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.

- Ayats, Jaume; Costal, Anna; Gayete, Iris (2010). *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor.
- Ayats, Jaume; Costal, Anna; Gayete, Iris; Rabaseda, Joaquim (2011). Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: Latin chants in Corsica and the Pyrenees. *Transposition. Musique et sciences sociales*, 1.
- Ayats, Jaume; Martínez, Sílvia (2013). Vespers in the Pyrenees: From Terminology to Reconstructing the Aesthetic Ideal of the Song. En Ardian Ahmedaja (ed.), *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Viena: Boehlau.
- Baldelló, Francesc (1932). *Cançoner popular religiós de Catalunya. Recull de cent melodies de goigs*. Barcelona: Boileau-Bernasconi.
- Ballester, Jordi (1989). Els goigs marians i la iconografia musical. *Recerca Musicològica*, 9-10, 367-372.
- Ballús, Glòria; Ezquerro, Antonio (2013). La primera edició conocida de gozos polifònics a la manera de las hojas volantes (Barcelona, 1702). *Revista Catalana de Musicologia*, 6, 83-111.
- Bataller, Alexandre (2015). L'Arxiu dels Taller de Música Popular. Una aportació al repertori etnomusicològic valencià des d'un projecte de recerca escolar. En Àngel Vergés i Vicent Vidal (eds.), *Etnopoètica: Arxius i materials inèdits* (pp. 13-25). Alacant: Grup d'Estudis Etnopoètics. Societat Catalana de Llengua i Literatura. Institut d'Estudis Catalans.
- Batlle, Joan Baptista (1924). *Los goigs a Catalunya. Breus consideracions sobre son origen y sa influència en la poesia mística*. Barcelona: L'Arxiu.
- Batlle, Joan Baptista (1925). *Los goigs a Catalunya en lo segle XVIII. Recull d'estudis crítics ab un centenar de facsímils y una nota preliminar sobre sa bellesa gràfica*. Barcelona: Tipografia Catòlica.

Bau Burguet, José (1920). *Librito de gozos*, tomo I. València: Tipografía Moderna.

Bau Burguet, José (1926). *Librito de gozos*, tomo II. València: Imprenta de M. Guillot Aguilar.

Baydal, Vicent (2019). El conflicte lingüístic en perspectiva històrica: una comparació entre el cas valencià i el català. En Antoni Martínez (Ed.), *Identitat(s) a la cruïlla. Valencianitat i reptes territorials* (pp. 25-76). Catarroja (País Valencià): Afers.

Bernal, Miguel (2014). Reflexión sobre algunos problemas de semitonía subintelecta (*musica ficta*) en la música de Cabezón a partir de las fuentes vihuelísticas. *Anuario Musical*, 69, 171-192.

Bernat i Baldoví, Josep (1991 [1845]). *El virgo de Visanteta i el alcalde de Favara, ó El parlár bé no costa un pacho*. València: Llibreria París-València.

Bisbal, M. Antònia; Miret, M. Teresa; Moncunill, Conxa (1998). Els goigs i el seu espai a la col·lecció local. *Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 23, 71-81.

Blas, Nicolás (1997). *La imprenta en Valencia en el siglo XVIII: Antonio Bordaçar de Artazu*. València: Ajuntament de València.

Blas, Nicolás (2005). *Los Orga: una dinastía de impresores en la Valencia del siglo XVIII*. Madrid: Arco Libros.

Blasco, Ricard (1974). *Goigs valencians. Segles XIV al XX*. València: Editorial Gorg.

Blasco, Ricard (1990). Síntesi històrica de la impremta valenciana. En *La impremta valenciana* (pp. 51-103). València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

Boils, Joan B.; Mut, J. Enric (2013). *Cuadernos de música folklòrica valenciana. Tercera época, 4. Cançoner de Guadassuar*. València: Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València.

- Borja, Joan (2017). Literatura popular valenciana: postguerra, franquisme, normalització i renovació. En Carme Oriol i Emili Samper (eds.), *Història de la literatura popular catalana* (pp. 405-452). Alacant, Palma, Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Servei de Publicacions Universitat d'Alacant, Edicions Universitat de les Illes Balears.
- Bouché, Henri (2013). La identidad por medio de la fiesta. Una fiesta valenciana de invierno: el fuego santantoniano. *Revista Valenciana d'Estudi Autonòmics*, 58 (2), 191-217.
- Bouché, Henri (2014). Tres Sant Antoni castellonencs i un valencià. En *Actes de les III Jornades d'Estudi sobre La Festa de Sant Antoni Abat* (55-68). Canals: La Pebrella, Associació Cultural.
- Bourdieu, Pierre (2015 [1998]). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bover, August (2010). I 'goccius' nei Paesi Catalani e in Sardegna: un'evoluzione parallela. *Insula*, 8, 21-34.
- Bover, August (2014). Els goigs als Països Catalans i a Sardenya: una evolució paral·lela. En Joan A. Argenter (ed.), *Enclavaments lingüístics i comunitats locals. El català a Sardenya, al Carxe i entre els gitanos catalans de França* (pp. 123-136). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Brailoiu, Constantin (1952). Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain. *Anuario Musical*, 7, 117-158.
- Bravi, Paolo (2012). The practice of ornamentation in the multipart vocal music of Southern Sardinia. A 'bifocal' perspective in ethnomusicological analysis. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 441-461). Udine: Nota.
- Burguera, Amado de Cristo (2002 [1920]). *La milagrosa imagen de Nuestra Señora la Virgen de Sales y su magnífico santuario*. Sueca (València): Llibreria Sant Pere.

- Cámara, Enrique (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, col. Música Hispana. Textos. Manuales.
- Cámara, Enrique (2012). Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the teoretical proposals of Ignazio Macchiarella. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 25-36). Udine: Nota.
- Cámara, Enrique (2016). Maurizio Agamennone (ed.). *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*. Venezia: il Cardo, 1996, 283 pp., figures, bibliography of names. *Res Musica*, 8, 132-142.
- Canguilhem, Philippe (2011). Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVIe-XIXe siècles). *Études grégoriennes*, 38, 181-199.
- Canguilhem, Philippe (2015). *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier.
- Cañada, Rosa J. (1990). *La impremta popular valenciana. Auques, Col·loquis i Al·leluies*. València: Generalitat de València. Caixa Valenciana.
- Cañada, Rosa J. (2014). *El món en un plec. Aproximació a la literatura popular dels segles XVIII i XIX en València*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- Capdevila i Werning, Caterina (2015). *La devoció del Roser a la Diòcesi de Girona del segle XVI al XIX: confraries i imatges* (tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i Musicologia.
- Casanova i Giner, Santiago (1978). *Col·lecció de vint-i-set goigs Marians de la comarca de Morella*. Vilanova i la Geltrú: [Impremna de Ricard Vives i Sabaté].
- Castéret, Jean-Jacques (2012). Western Pyrenean multipart. A trans-historical approach. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 349-365). Udine: Nota.

- Castéret, Jean-Jacques (2013). *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes: tradition, évolution, résilience*. Paris: L'Harmattan.
- Catalán, José Ignacio (2003). Grabados eucarísticos en los gozos valencianos al Santísimo Sacramento. *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristia*, 2, 713-732.
- Catalán Casanova, Oriol (2013). *La predicació cristiana a la Catalunya baixmedieval. Un instrument de transformació cultural entre oralitat, escriptura, imatge, narració, música i teatre* (tesi doctoral). Universitat de Barcelona. Departament d'Història medieval, paleografia i diplomàtica.
- Christian, William (1976). De los Santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días. En Carmelo Lisón (ed.), *Temas de Antropología Española* (pp. 49-105). Madrid: Akal.
- Chistian, William (1991). *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea.
- Climent, José (1979). *Fondos musicales de la Región Valenciana, I. Catedral Metropolitana de Valencia*. València: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia.
- Climent, José (1984). *Fondos musicales de la Región Valenciana, II. Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. València: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia.
- Climent, José (1984). *Fondos musicales de la Región Valenciana, III. Catedral de Segorbe*. València: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia.
- Climent, José (1986). *Fondos musicales de la Región Valenciana, IV. Catedral de Orihuela*. València: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia.
- Climent, José (2006). José Perpiñán y Artiguez. En Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Valenciana* (vol. II). (p. 260). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

- Collins-Judd, Cristle (2011 [2002]). Renaissance modal theory: theoretical, compositional, and editorial perspectives. En Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 364-406). Cambridge: Cambridge University Press.
- Courcelles, Dominique de (2008). *La paraula de l'àngel. Una aproximació plural als goigs*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- Courcelles, Dominique de (2017). *Viatge per la història i la literatura de les terres catalanes*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d'Alacant.
- Crivillé, Josep (1983). *Historia de la música espanyola, 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- Cucó, Josepa (2008). Sociabilidades urbanes. *Ankulegi*, 12. 65-82.
- Duran, Bàrbara (2018). *El cant de Salers i Quintos a la Mallorca contemporània* (tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia.
- Duran, Bàrbara (2019). *Deixem lo dol. Goigs i músiques de Pasqua al tercer mil·lenni*. Manacor: Món de llibres.
- Durán i Sanpere, Agustí (1971). *Grabados Populares Españoles*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Durkheim, Émile (2014 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Espinós, Adela (2006). *Imprenta valenciana. Siglos XVIII-XIX*. Valencia: Muvim.
- Feld, Steven (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28 (3), 383-409.
- Feld, Steven (1987). Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read *Sound and Sentiment*. *Cultural Anthropology*, 2 (2), 190-210.

- Feld, Steven; Brenneis, Donald (2004). Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, 31 (4), 461-474.
- Fernández Durán, David (2009). *Sistemas de organización melódica en la música tradicional española* (tesi doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultat de Geografia e Història, Departamento de Arte III, Historia y Ciencias de la Música.
- Ferrando, Juanma (2015). Entre el fervor religiós i la identitat col·lectiva: una aproximació al fenomen gogístic de la Ribera Baixa. *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 6.
- Ferrando, Juanma (2016). Discursos de genero en la música religiosa valenciana de tradición oral. En Marco Brescia i Rosana Marreco Brescia (eds.), *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos. Sevilla, 10-11 marzo 2016* (pp. 353-363). Portugal: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- Ferrando, Juanma (2018). Ritual i performativitat als goigs d'Atzeneta del Maestrat: la festa del Castell d'Estiu. En Ana María Botella i Rosa Isusi (coord.), *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia* (pp. 103-114). València: Vicerrectorat de Participació i Projecció Territorial. Universitat de València.
- Ferrando Francés, Antoni (1987). La literatura popularista al País Valencià durant la Decadència. El segle XVII. En Rafael Alemany (coord.), *Estudi de literatura catalana al País Valencià* (pp. 55-74). Alacant: Universitat d'Alacant.
- Ferrer, Isabel (2011). Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15.
- Ferrer, Isabel (2014). Acustemologia de gènere: ecos per a una fantasia?. *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 5.
- Ferri, Andrés de Sales (1999). *Grabadores y grabados alicantinos, siglos XVIII-XIX*. Alacant: Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputació Provincial d'Alicante.

Flores i Abat, Lluís-Xavier (2004). “La música religiosa alacantina. Cants i melodies populars”. *Revista Valenciana de Folklore*, (4/5). 152-168.

Flores i Abat, Lluís-Xavier (2005). “El folclore musical de l’Horta d’Oriola”. *Revista Valenciana de Folklore*, (6). 145-244.

Frechina, Josep Vicent (2011). *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

Fürniss, Susanne (2016). What Is a Part? Polyphony between Perception and Conception. *Res Musica*, 8, 73-86.

Fuster, Joan (1971). *Viatge pel País Valencià*. Barcelona: Edicions 62

Gallego, Maria; Gregori, Joan (1986). Els goigs paròdics. Aspectes de la coherència textual de Els goigs de la Sèmola de Benicarló. *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 23, 53-62.

García Esparza, Juan A. (ed.) (2017). *Paisatge, etnografia i rituals a Penyagolosa. Landscape, ethnography and rituals at Penyagolosa*. Castelló: Universitat Jaume I. Diputació de Castelló.

García Pilán, Pedro (2006). Sociabilidad festera: retradicionalización selectiva y producción de sacralidades en la modernidad avanzada. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, 77-91.

García Pilán, Pedro (2008). La “religiosidad tradicional” en la modernidad avanzada. Una reflexió a partir del ritual festiu de la Setmana Santa Mariner de València. En José Luís Alonso, David Álvarez, María Pilar Panero i Pablo Tirado (coord.), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica* (pp. 287-293). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

García Pilán, Pedro (2009). *Tradición en la modernidad avanzada: la Semana Santa Mariner de València*. València: Museu Valencià d’Etnologia.

- García Pilán, Pedro (2011). Rituales, descentramientos territoriales y niveles de identidad: La Semana Santa Marinera de Valencia. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 63 (2), 355-374.
- Garganté, Maria (2011). *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya Barroca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gayete, Iris (2012). Time logic of the “vespers” of the Pyrenees. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 395-401). Udine: Nota.
- Geertz, Clifford (1989 [1988]). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford (2006 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ginesi, Gianni (2018). *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Sociedad de Etnomusicología-SIBE.
- Gómez i Muntané, Maricarmen (2004 [2000]). *El Llibre Vermell de Montserrat. Cants i danses*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera.
- Gómez i Muntané, Maricarmen (2001). *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger.
- Gomis, Joan Carles (1993). Dues melodies tradicionals de gojos al Camp de Morvedre. *Braçal*, 7, 37-53.
- Gomis, Joan Carles (1995). La pervivència d'antigues modalitats en les melodies de gojos del Camp de Morvedre. *Braçal*, 11-12, 405-412.
- Gomis, Joan Carles (1996). Els *Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre* i els *Gozos al ínclito y glorioso mártir san Sebastián* de Polinyà del Xúquer. *Al-gezira*, 9, 479-503.

- Gomis, Joan Carles (1998). Els gojos de la Vall d'Albaida conservats en la col·lecció de la Universitat de València. La seua pervivència actual. *Almaig. Estudis i documents*, 14, 65-76.
- Gomis, Joan Carles (2002a). Los gozos marianos del Camp de Morvedre. Estudio histórico y documental. *Revista de Musicología*, 25 (1), 251-281.
- Gomis, Joan Carles (2002b). Imatge, poesia i música al voltant de la Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs: el full dels *Gozos a Nuestra Señora del Olivar, que está en su convento de Alaquás*. *Ars Longa*, 11, 57-64.
- Gomis, Joan Carles (2013). Música, poesia i imatge al servei de la religiositat: els *goigs* en la tradició cultural valenciana. *Scripta*, 1, 212-239.
- Gomis, Joan Carles (2015). Corroborar llegendes, invocar imatges, renovar la memòria i presentar models. El valor dels goigs en la religiositat valenciana durant la Contrareforma. *Scripta*, 5, 139-158.
- Gomis, Joan Carles (2018). Històries escrites, històries cantades i històries pintades. Els goigs en el Barroc valencià. *Scripta*, 11, 131-158.
- Gomis, Joan Carles (2019). Els goigs valencians de sant Vicent Ferrer: cant, lloança i lloança al sant. *Revista Valenciana de Filologia*, 3, 287-322.
- Gomis Coloma, Juan (2015). *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- González Cuenca, Ángela (2019). *Las pinturas murales en la ermita de Sant Gregori, Atzeneta del Maestrat (Castellón). Estudio técnico y propuesta de intervención* (Treball Final de Grau). Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Grau de Conservació i Restauració de Bens Culturals.
- Graduale Triplex* (1998). Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: Solesmes (França).

- Green, Lucy (2001 [1997]). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Gutiérrez del Caño, Marcelino (1912). *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. València: Librería Maragat.
- Hoppin, Richard H. (1991). *La música medieval*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal.
- Idáñez de Aguilar, Alejandro Faustino (2010). La Fiesta de Quintos. Un antiguo ritual de Bienservida. *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 34 (55), 307-327.
- Jimeno, Roldán (1997). San Gregorio Ostiense. Abogado contra plagas agrícolas y males del oído. En Francisco Javier Campos (dir.), *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium I, San Lorenzo del Escorial, 1-4-IX-1997* (pp. 307-331). San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Jimeno, Roldán (2003). Configuración de una identidad hagiográfica popular: la leyenda de San Gregorio Ostiense. *Zainak*, 22, 89-101.
- Jimeno, Roldán (2005). *El remedio sobrenatural contra las plagas agrícolas hispánicas. Estudio institucional y social de la cofradía y santuario de Sant Gregorio Ostiense (Siglos XIII-XIX)*. Sorlada (Navarra): Cofradía de San Gregorio Ostiense.
- Jordania, Joseph (2012). Social factor in traditional polyphony. Definition, creation and performance. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 149-162). Udine: Nota.
- Juan, Maria Antonia; Mascarella, Jordi (1998). *Cançoners del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.
- Juan Llovet, María Elvira (2003). *Música y tradición en Ayelo de Malferit. Desde los orígenes hasta 1990*. València: Universitat Politècnica de València.
- Juan Llovet, María Elvira (2009). *Música Religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del s. XVII hasta los inicios del s. XX)*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions.

- Juste, Josep (2019). Benimodo: un gran poble amb un gran patrimoni. En Rafael López Andrada (coord.), *Patrimoni Musical de Benimodo* (pp. 36-49). Benimodo: Ajuntament de Benimodo.
- Lambeck, Mariano (1996). La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y el maestro, 1613*). *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, 12 (2), 197-216.
- Liber Usualis* (1951). Desclé et socii: Tournai (Bèlgica).
- Llop, Ester G. (2011). *Puix que sou dels cels, Senyora, i del nostre territori. El cant dels goigs i la construcció del territori a les Valls d'Andorra* (treball de recerca DEA en Musicologia). Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Història de l'Art i Musicologia.
- Llorens, Josep Maria (1986). *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia* (vol. V). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lobato, Sandra (2016). El nuevo material de Manuel Palau relacionado con la música tradicional valenciana, incluido en el fondo de Salvador Seguí. En Marco Brescia i Rosana Marreco Brescia (eds.), *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos. Sevilla, 10-11 marzo 2016* (pp. 546-554). Portugal: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- Lomax, Alan (1959). Folk Song Style. *American Anthropologist*, 61, 927-954.
- Lomax, Alan (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- López-Cano, Rubén (2018). *Música Dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- López-Chavarri Marco, Eduardo (1927). *Música Popular Española*. Barcelona: Editorial Labor.

- López Núñez, Norberto (2016). *Los Aurors de la Región de Murcia: Estudio Etnomusicológico y Análisis del Modo de Aprendizaje de su Canto* (tesi doctoral). Universidad de Murcia, Facultat de Educació, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Didáctica.
- López Quiles, Antoni (2012). *Església valenciana i llengua als segles XVII-XVIII* (tesi doctoral). Universitat de València, Facultat de Filologia, Departament de Filologia catalana.
- López Quiles, Antoni (2016). *Versos a plena plana. Poesia i transmissió doctrinal en la València del Barroc a la Il·lustració*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- Lortat-Jacob, Bernard (1998). *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. París: CERF.
- Macchiarella, Ignazio (1995). *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Macchiarella, Ignazio (2010). Varietà del far musica nel canto dei 'gosos'. *Insula*, 8, 91-100.
- Macchiarella, Ignazio (2012a). Theorizing on Multipart Music Making. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 9-22). Udine: Nota.
- Macchiarella, Ignazio (2012b). Current Creativities in Multipart Singing Practice. *Trans-Revista Transcultural de Música*, 16, 1-20.
- Macchiarella, Ignazio (2014). Exploring Micro-worlds of Music Meanings. *El oído pensante*, 1 (2), 1-16.
- Macchiarella, Ignazio (2016). Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal. *Res Musica*, 8, 9-25.
- Maillard, Jean-Christopher (2012). Religious traditional multipart singing in the central Pyrenees. En Ignazio Macchiarella (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound* (pp. 383-391). Udine: Nota.

- Mangani, Marco; Sabaino, Daniele (2008). Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations. *Acta Musicologica*, 80 (2), 231-250.
- Martí Gadea, Joaquim (1906 [1994]). *Tròços i mòsos*. València: Llibreria París-València.
- Martí, Josep (1989). Medicina popular religiosa a través dels goigs. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 7, 171-203.
- Martí, Josep (1990a). El folklorismo. Análisis de una tradición “prêt-à-porter”. *Anuario Musical*, 45, 317-352.
- Martí, Josep (1990b). El foc en el món tradicional de les Illes Balears. En Josep M. Ferricgla et. al. (ed.), *La Corona d'Aragó. El foc i els seus ritus* (pp. 107-169). Barcelona: Editorial Aragó.
- Martí, Josep (1990c). Els goigs de Nostra Senyora de la Roca. *Recerca Musicològica*, 10, 373-380.
- Martí, Josep (1993). La tradición religiosa al servicio del folklorismo. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48 (2), 31-56.
- Martí, Josep (1997). Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain. *Yearbook for Traditional Music*, 29, 107-140.
- Martí, Josep (2000a). Los “goigs”: expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña. En Luís Díaz (coord.), *Palabras para el pueblo* (pp. 191-225). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martí, Josep (2000b). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
- Martí, Josep (2011). Festa, globalització i visibilitat. *Caramella*, 25, 7-10.

- Martí, Josep (2012). La presentación social del cuerpo en el contexto de la globalización y la multiculturalidad. Introducción al dossier. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67 (1), 7-18.
- Martí, Josep (2015). No sense la meua música: la música com a fet social. *Perifèria. Revista de recerca i formació en antropologia*, 20 (2), 4-25.
- Martín de Viciana, Rafael (1972 [1564]). *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Tom III. Reedició facsímil de l'edició del 1564.
- Martínez Torner, Eduardo (1920). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto.
- Martínez, Pablo; Marco, Javier Vicente (2017). Pan bendito en Requena y su tierra. En *Patrimoni immaterial. Experiències en el territori valencià. III Congrés Universitat de València-Institut d'Estudis Comarcals* (pp. 305-317). València: Universitat de València.
- Martos, Josep Lluís (2001). El género popular de los *goigs* y Joan Roís de Corella: *La vida de la Sacratíssima Verge Maria y la Oració*. En Carlos Álvar (coord.), *Lyra mínima oral* (pp. 85-98). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.
- Massot i Muntaner, Josep (1988). La poesia popular i la Renaixença. *Caplletra*, 5, 51-71.
- Mele, Giampaolo (2004). Il canto dei *Gòsos* tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna. En Roberto Caria (ed.), *I Gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna* (pp. 11-34). Mogoro: PTM e Provincia di Oristano. Assessorato alla Cultura.
- Miralles, Jesús (2011). *Mossèn Jesús Miralles, historiador. Recull de la seua obra*. Benicarló: Centre d'Estudis del Maestrat i Ajuntament d'Atzeneta del Maestrat.
- Monferrer, Àlvar. (1985). *La peregrinació de Les Useres a Sant Joan de Penyagolosa*. Les Useres: Ajuntament de Les Useres-Caja Rural "San Felipe Neri".

- Monferrer, Àlvar (1993). *Sant Antoni, sant valencià*. València: Generalitat Valenciana.
- Monferrer, Àlvar (1997). Notes sobre paròdies gogístiques: els goigs valencians de la sèmola, del borratxo i de sant Roro (primera part). *Revista de l'Alguer*, 8, 23-36.
- Monferrer, Àlvar (2000). Els goigs de sant Roro de Vila-real. *Font. Publicació d'investigació i estudis vila-realencs*, 2, 47-65.
- Monferrer, Àlvar (2002). Los viajes rituales en Valencia y Cataluña: rogativas y peregrinaciones. En Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico* (pp. 217-236). València: Publicacions de la Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola.
- Monferrer, Àlvar (2007). Sant Antoni a les comarques de Castelló. En *Sant Antoni Abat. Festa i patrimoni cultural. Canals, gener de 2006* (pp. 111-134). Canals: Ajuntament de Canals.
- Monferrer, Àlvar (2016). *Camins del Penyagolosa. Itinerario cultural a conservar*. Castelló: Diputació de Castelló.
- Monjo, Eugeni-Adolf (2004). *Cançons Nostres*. [Teulada]: Eugeni-Adolf Monjo Pasqual.
- Montalbán, Albert (2014). *Els goigs, una mostra de cultura religiosa popular?* (Treball de recerca TFG Grau en Història). Universitat de Girona, Facultat de Lletres.
- Montoliu, Rosa (2019). *Cultura y religiosidad valenciana: la colección de gozos del archivo de la Catedral de Valencia* (Treball de Màster en Patrimoni Cultural: Identificació, anàlisi i gestió). Universitat de València, Facultat de Geografia i Història.
- Moreno, Isidoro (1997). Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad. En Valeriano Sánchez y José Ruiz (coord.), *Actas de las I Jornadas de religio-sidad popular: Almería, 1996* (pp. 319-332). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Moya, Fernando (2018). Rituales de los animeros en la comarca de Requena-Utiel. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 32, 437-450.

- Narejos, Antonio (2008). *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical* (Beca de Investigación en Folklore CIOFF/INAEM 2008). España: CIOFF España.
- Navarro Cabanes, Josep (1919). *Colección de gozos en honor de la Santísima Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia*. València: Diario de Valencia.
- Navarro i Tomàs, Vicent (2000). Era una volta un temps de cançons a Petrer. *Revista Valenciana de Folklore*, 1. 5-24.
- Nebot, Alba (2018). Les proses de Puebla de Arenoso. Com la història d'un poble pot arribar a transformar el significat d'una activitat musical. En Ana María Botella i Rosa Isusi (coord.), *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia* (pp. 115-122). València: Vicerectorat de Participació i Projecció Territorial. Universitat de València.
- Nettl, Bruno (1985 [1973]). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Nicolàs, Modest (2005). *El cançoner de Sueca i de la Ribera*. Sueca: Ajuntament de Sueca.
- Oller, María Teresa (2009). *Los "Gozos" en la tradición musical del pueblo valenciano*. València: Universitat Politècnica de València, Aula Enric Martí de Cultura Tradicional Valenciana.
- Olmos, Ricardo (1952). Canciones y danzas de Bocairent. En Manuel Palau (dir.), *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*, 6. València: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo.
- Olmos, Ricardo (s.d.). Canciones y danzas de Morella y Peñíscola. En Manuel Palau (dir.), *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*, 7-8. València: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo.

- Olmos, Ricardo (s.d.). Canciones y danzas de Morella, Forcall, Todolella y Castell de Cabres. En Manuel Palau (dir.), *Cuadernos de Música Folklorica Valenciana*, 9. València: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo.
- Ong, Walter J. (1997). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Oriola, Frederic (2009). Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La Diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 25, 89-108.
- Oroval, Víctor (1987). Els goigs de la Mare de Déu d'Aigües Vives. En *Carcaixent, Festes Patronals. 1987* [s.p.]. Carcaixent: Cofradía Virgen de Aguas Vivas.
- Ortí y Mayor, Josep Vicent (1750). *Pasmosa vida, virtudes y milagros del venerable padre fra Gaspar de Bono, provincial de los mínimos de la provincia de Valencia*. València: Josep Tomàs Lucas.
- Palau, Manuel (1925). *Elementos folk-lóricos de la música valenciana*. València: Tipografía Moderna.
- Palau, Manuel (dir.) (1950-1979). *Cuadernos de Música Folklorica Valenciana*, núms. 1-17 i 1-2 de la segona època. València: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo.
- Palau, Manuel (1955). Estudio morfológico de los Gozos. En Juan Bautista Comes, *Cuatro gozos con polifonia* (pp. 7-12). València: Instituto Valenciano de Musicología, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia.
- Pardo, Fermín (1992). Pan bendito y “caridás” en el antiguo Arciprestazgo de Requena. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 7, 107-128.
- Pardo, Fermín (1997). La Ermita del Santo de Las Peñas y la fiesta de su titular el Glorioso San Sebastián Mártir. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 12, 7-16.

- Pardo, Fermín (2003). Las Cuevas de la plaza de la villa de Requena. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 18, 7-18.
- Pardo, Fermín (2011). *Nuestra Señora de la Soterraña en el Carmen de Requena*. Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- Pardo, Fermín (2018). Calendario festivo tradicional en la Meseta de Requena-Utiel. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 32, 329-360.
- Pardo, Fermín; Jesús-María, José Ángel (2001). *La música popular en la tradición valenciana*. València: Institut Valencià de la Música. Generalitat Valenciana.
- Pastor i Gordero, Pasqual; Sastre Torrens, Joaquim; Sendra i Piera, Josep (2004). *El patrimoni musical d'arrel popular a la Marina Alta: el cançoner tradicional de Teulada*. Teulada: Associació Cultural Amics de Teulada.
- Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pelinski, Ramón (1998). *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones.
- Pelinski, Ramón (2011). *La danza de la Todoella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. València: Institut Valencià de la Música. Generalitat Valenciana.
- Perales, Germán (2009). *Católicos y liberales: el movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia (1875-1939)*. València: Universitat de València.
- Perejaume (2018). *Treure una marededéu a ballar*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Pérez Contel, Rafael (1989). *Imatgeria popular a València. Gravats en fusta i metall. Estampes religioses. Gojos. Anques. Al·leluies i il·lustracions*. València: Artes Gráficas Soler, S.A.
- Pérez-Jorge, Vicente (1959). *Acompañamiento gregoriano*. Madrid: Cisneros.

Picó, Miguel Ángel (1999). *Cuadernos de música folklòrica valenciana. Tercera época, 2. Cocentaina*. [València]: Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València.

Piqueras, Juan (1978). Desarrollo urbano de Requena. *Cuadernos de geografía*, 22, 29-58.

Pitarch, Carles; Andrés, Antonio (1997). *Col·lecció facsímil dels gojos d'Albaida. 25 fulls impresos dels segles XIX i XX*. Aldaia: Associació de Música Tradicional d'Aldaia.

Pitarch, Carles; Andrés, Antonio (2018). *Música tradicional d'Aldaia*. València: Diputació de València.

Portús, Javier; Vega, Jesusa (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Puigvert, Joaquim M. (1997). Església i territori en els orígens de la Catalunya contemporània. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 44, 85-111.

Puigvert, Joaquim M. (2001). *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*. Vic: Eumo Editorial.

Puigvert, Joaquim M. (2013). Los párrocos y las redes de sociabilidad parroquial en el mundo rural de la Cataluña moderna: historiografía e historia. *Obradoiro de Historia Moderna*, 22, 167-206.

Reig, Jordi (2010). Aurores i altres polifonies religioses tradicionals. Anàlisi musicològica. En Vicent Torrent i Josemi Sánchez (dir.), *Cants de l'aurora. Fonoteca de Materials. Vol. 28, 29 i 30* (pp. 54-93). València: Institut Valencià de la Música. Generalitat Valenciana.

Reig, Jordi (2010). La música tradicional valenciana: un llenguatge particular. *Quadrivium. Revista Digital de Musicologia*, 1.

Reig, Jordi (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música. Generalitat Valenciana.

- Reixach, Roser (2009). Els goigs al Lluçanès. Entre la devoció i la identitat. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 34, 146-147.
- Rementería, Daniel (2006). Algunos conceptos teóricos para el análisis performativo de un rito secularizado. *Zainak*, 28, 105-123.
- Reyes, Fermín (2005). Segovia y los orígenes de la imprenta española. *Revista General de Información y Documentación*, 15 (1), 123-148.
- Ribelles, José (1978 [1920]). *Bibliografía de la lengua valenciana o sea catalogo razonado por orden alfabético de autores de los libros, folletos...desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Ribes, Alberto J. (2006). Las fiestas como expresión/simulacro de la comunidad: globalización y modernidad avanzada. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, 29-42.
- Ricoeur, Paul (2004 [1985]). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Mèxic: Siglo XXI.
- Ripoll, Benedicto (1990). *Música d'Ibi: Balls, cançons i himnes*. Ibi: Ajuntament d'Ibi. Regidoria de Cultura.
- Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (1993a). *Història de la literatura catalana, vol IV*. Barcelona: Ariel.
- Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (1993b). *Història de la literatura catalana, vol V*. Barcelona: Ariel.
- Roma, Josefina (2010). Els goigs com a mite i èpica local. *Insula*, 8, 13-19.
- Ros, Vicent (2009). Repertori per al Calendari Festiu dels Patrons de Sueca. En Vicent Ros (dir.), *Patrimoni musical litúrgic valencià. Vol. VII. Tradicions musicals i efemèrides religioses a Sueca*. Sueca: Ajuntament de Sueca. Regidoria de Publicacions.

- Ros, Vicent (2012). Tres-cents anys després de Cabanilles. Una font de valor per al futur. En Francisco José Llácer (coord.), *Cabanilles. 300 anys en la memòria. Actes de les jornades culturals* (pp. 149-201). Algemés: Ajuntament d'Algemés.
- Ros, Vicent; Tomàs, Maria Amparo; Puig, Abel; Ferrando, Juan Manuel (2011). *Inventaris Musicals Valencians. Vol. I. Sueca*. Sueca: Ajuntament de Sueca. Regidoria de Publicacions.
- Sala, Daniel (2001). *Cuadernos de música folklorica valenciana. Tercera época, 3. Murla, cançons del meu poble*. [València]: Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- Sant Antoni Abat. Festa i patrimoni cultural. Canals, gener de 2006* (2007). Canals: Ajuntament de Canals.
- Sastre, Joaquin (2004). *El patrimoni musical d'arrel popular a la Marina Alta: el cançoner tradicional de Teulada*. Teulada: Ajuntament de Teulada.
- Satrústegui, José María (1979). Ritual de bendiciones de San Gregorio Ostiense. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 11 (31), 179-184.
- Sebastián, Santiago (1994). *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Segalen, Martine (2014 [1998]). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Seguí, Salvador (1973). *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alacant: Diputació Provincial.
- Seguí, Salvador (1992). El folklore. En Gonzalo Badenes Masó (dir.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* (pp. 421-440). València: Editorial Prensa Alicantina i Editorial Prensa Valenciana.
- Seguí, Salvador; Oller, María Teresa; López, José Luís; Pardo, Fermín; Garrido, Sebastián (1980). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. València: Diputació Provincial.

- Seguí, Salvador; Pitarch, Ricardo; López, José Luís; Oller, María Teresa (1990). *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. València: Caja de Segorbe, Caja de Valencia.
- Sendra i Piera, Josep; Seser i Pérez, Rosa (2001). *Goigs i devocions tradicionals a Dénia*. Dénia: Ajuntament de Dénia. Delegació de Cultura.
- Serra i Boldú, Valeri (1917). *El llibre popular del Rosari. Folklore del Roser*. Barcelona: Foment de la Pietat catalana.
- Serra i Fortuño, Vicent (1986). La formulació estròfica dels goigs valencians (anàlisi corresponent a una mostra de 229 textos de la província de Castelló). *Butlletí del Centre d'Estudis de la Plana*, 7, 129-140.
- Serrano Morales, José Enrique (1898-99). *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868: con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*. València: Imprenta de F. Domenech.
- Small, Christopher (2010). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Música.
- Soler, José María (1986). *Cancionero popular villenense*. Alacant: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante.
- Torrent, Vicent (1990). *La música popular*. Col·lecció Descubrim el País Valencià. València: IVEI Alfons el Magnànim.
- Torrent, Vicent (2012). Joan Fuster i la música tradicional. En Josep Iborra, Joan B. Llinares, Xevi Planas, Vicent Torrent i Rafael Xambó, *Joan Fuster i la música* (pp. 55-84). València: Universitat de València.
- Turino, Thomas (2008). *Music as a Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor W. (1988 [1969]). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

- Utrilla, Tomás (1993). *Los gozos marianos de la Región Valenciana* (tesi doctoral). Universitat de València, Estudi General.
- Valle, Teresa del (1997). *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Madrid: Cátedra.
- Van Gennep, Arnold (1986 [1909]). *Los ritos de paso*. Barcelona: Taurus.
- Velasco, Honorio (1990). El folklore y sus paradojas. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 49, 123-144.
- Velasco, Honorio (1998). Canvi de temps, canvi de festes. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 13, 18-27.
- Velasco, Honorio (2007). Naturaleza y cultura en los rituales de san Antonio. En *Sant Antoni Abat. Festa i patrimoni cultural. Canals, gener de 2006* (pp. 53-110). Canals: Ajuntament de Canals.
- Velasco, Honorio; Díaz de Rada, Ángel (2015). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Trotta.
- Vidal, Vicent (2017). La literatura popular valenciana de la Renaixença a la institucionalització. En Carme Oriol i Emili Samper (eds.), *Història de la literatura popular catalana* (pp. 347-404). Alacant, Palma, Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Servei de Publicacions Universitat d'Alacant, Edicions Universitat de les Illes Balears.
- Vidal, Vicent (2020). *Una història de la literatura popular valenciana (1873-2019)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Yeves, Feliciano Antonio (2008). La capilla del Cristo del Amparo. *Al Olivo. Cofradía de la Oración en el Huerto y corazón Doloros de María*, 11, 19-20.
- Zulaika, Joseba (1989). *Chivos y soldados. La mili como ritual de iniciación*. San Sebastián: Baroja.

Discografia

Fonoteca de Materials, div. vol. (1986-2012) [LP i CD]. València: Generalitat Valenciana.

Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (1994). *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona* [CD]. Barcelona: CPCPTC, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Coro Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles y Coro Popular de Losilla (2004). *Canciones del ordinario de la Misa y tradicionales de Aras de los Olmos* [CD]. Aras de los Olmos: Ayuntamiento de Aras de los Olmos. [CD-01]

Ros, Vicent (2009). *Patrimoni musical litúrgic valencià. Vol. VII. Tradicions musicals i efemèrides religioses a Sueca* [CD]. Sueca: Ajuntament de Sueca. Regidoria de Publicacions. [CD-04]

Ros, Vicent (2011). *Patrimoni musical litúrgic valencià. Vol. VII. Música per al calendari festiu de Lliria* [CD]. Lliria: Ajuntament de Lliria. Regidoria de Cultura i Educació. [CD-03]

Pardo, Fermín (2011). *Nuestra Señora de la Soterraña en el Carmen de Requena* [Libre + CD]. Requena: Centro de Estudios Requenenses.

López Andrada, Rafael (2019). *Patrimoni Musical de Benimodo* [CD]. Benimodo: Ajuntament de Benimodo. [CD-02]

Recursos en línia

Vídeos de goigs en YouTube

Goços a la Virgen de Ermitana. Peníscola [YTB-01]

https://www.youtube.com/watch?v=Qi1Igpa8ck8&ab_channel=Jos%C3%A9Manuel

Goços a san Gregorio. Torre de les Maçanes [YTB-02]

https://www.youtube.com/watch?v=td4wl0RUgzE&ab_channel=S.M.L%27Alian%C3%A7a

Gozos a san Vicente Ferrer. Sant Vicent del Raspeig [YTB-03]

https://www.youtube.com/watch?v=D7VIKryU3qc&t=138s&ab_channel=Foguerer2

Gozos al Glorioso san Sebastián Mártir. La Vilavella [YTB-04]

https://www.youtube.com/watch?v=SpjiwrOrmJc&ab_channel=lavilavellacastello

Gozos a san Vicente Ferrer. L'Alcora [YTB-05]

https://www.youtube.com/watch?v=gSXBOP79Abc&ab_channel=HectorGozalbo

Gozos a la Virgen del Castillo de Cullera. Cullera [YTB-06]

https://www.youtube.com/watch?v=HoNepK-rzbl&t=87s&ab_channel=EHC59

Gozos a la Purísima. Figueres [YTB-07]

https://www.youtube.com/watch?v=gTS-wrzUg68&ab_channel=hpsegorbecastellon

Gozos a la Inmaculada Concepción. Vall d'Almonesir [YTB-08]

https://www.youtube.com/watch?v=Ydtxv59mLO4&ab_channel=hpsegorbecastellon

Gozos al Cristo de la Salud. El Palmar [YTB-09]

https://www.youtube.com/watch?v=vxeZg6JflUs&ab_channel=12TV

Gozos a san Vicente Ferrer. La Vall d'Uixó [YTB-10]

https://www.youtube.com/watch?v=-7Jp0BXYL0o&ab_channel=FinaArago

Gozos de las almas. Torre d'en Lloris [YTB-11]

https://www.youtube.com/watch?v=nsInoF_Pve4&ab_channel=L%27ETNO.MuseuVal.EtnologiaDiputaci%C3%B3deVal%C3%A8ncia

Gozos a san Francisco. Balones [YTB-12]

https://www.youtube.com/watch?v=lUIWKJnVqEw&ab_channel=ManuPico

Gozos a la Inmaculada Concepción. Font d'en Carròs [YTB-13]

https://www.youtube.com/watch?v=XLePzETddAs&ab_channel=JuanPenalba

Gozos a san José. La Granja de la Costera [YTB-14]

https://www.youtube.com/watch?v=UgCr_DU58f0&ab_channel=vfgp

Goços a la Inmaculada Concepció. Petrés [YTB-15]

https://www.youtube.com/watch?v=IWs_sxoqMqg&ab_channel=NatxoCorresa

Goços a la Virgen de la Balma. Sorita [YTB-16]

https://www.youtube.com/watch?v=-ncIS1C5cwY&ab_channel=Jos%C3%A9VicenteCastelAri%C3%B1o

Goços a san Sebastián Mártir. Vinaròs [YTB-17]

https://www.youtube.com/watch?v=R-JWf8rLBb8&ab_channel=Vinar%C3%B2sNews

Goços de san Marcos. Xert [YTB-18]

https://www.youtube.com/watch?v=IS5YQIUc7_U

Pàgines web de temàtica gogística

Gojos de València. Gogistes Valencians

<http://gogistesvalencians.blogspot.com/>

Associació Amics dels goigs

<http://assocamicsdelsgoigs.blogspot.com/>
<https://www.facebook.com/AmicsdelsgoigsBarcelona>

El mon dels goigs

<http://gogistes.blogspot.com/>

Els goigs de Manlleu. Recopilació de goigs relacionats amb la població de Manlleu

<http://goigsmanlleuencs.blogspot.com/>

Bibliogoigs

<http://bibliogoigs.blogspot.com/>

Goigs i devocions populars

<https://algunsgoigs.blogspot.com/>

Ot Muntades. Els goigs d'Obaga

<https://www.facebook.com/ot.muntades>

Cants dels goigs de les ànimes de Torre d'en Lloris

https://www.facebook.com/search/top/?q=%20torre%20d%27en%20lloris&epa=SEARCH_BOX

<https://www.facebook.com/APuntdirecte/videos/384104195463337/UzpfSTewMDAwMTMxODk4MzYxMzoxODcxNDc4NDkyOTA2MDk5/>

Annexos

Annex I

Mostres sonores i audiovisuals dels goigs valencians

Títol	Municipi	Província	Localitzador	Tonada
<i>Gozos al Septenario de la Virgen Doloresa</i>	Aiacor (Canals)	València	FSS-C.026.A(3) (min. 37:50)	PTF
<i>Gozos de la Virgen y el Niño</i>	Aín	Castelló	FSS-C.156.A(1) (min. 16:32)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Buena Muerte</i>			FSS-C.156.A(2) (min. 08:11)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>	Aiòder	Castelló	FSS-C.147.B(3) (min. 06:30)	PTD1
			FFP-C.098.B(3) (min. 27:31)	PTD1
<i>Gozos de Nuestra Señora del Rosario</i>			FSS-C.147.B(2) (min. 04:02)	PTC
			FFP-C.098.B(2) (min. 25:14)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.147.B(1) (min. 07:57)	TANT
			FFP-C.098.B(1) (min. 29:43)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Olivar</i>	Alaquàs	València	FSS-C.005.A(2) (min. 23:30)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo de las Campanas</i>	Albalat de la Ribera	València	FJF-013	TANT
<i>Gozos al Glorioso san Roque</i>			FJF-035	TANT
<i>Gozos a san Blas</i>	Albal	València	FSS-C.075.A(1) (min. 18:19)	PTA
<i>Gozos a santa Ana (I)</i>			FSS-C.028.B(1) (min. 26:30)	PTC
<i>Gozos a santa Ana (II)</i>			FSS-C.028.B(2) (min. 28:25)	PTC
<i>Gozos a santa Ana (III)</i>			FSS-C.075.A(2) (min. 17:07)	PTC
<i>Gozos de san Roque</i>	Albocàsser	Castelló	FSS-C.139.B(7) (min. 06:02)	PTA
			FSS-C.139.B(8) (min. 21:51)	PTA
<i>Gozos de san Pablo</i>			FSS-C.138.A(1) (min. 03:58)	TANT
			FSS-C.138.A(2) (min. 16:47)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.139.B(1) (min. 12:33)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.139.B(2) (min. 09:36)	TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora del Buen Consuelo</i>			FSS-C.139.B(3) (min. 26:22)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.139.B(4) (min. 13:57)	TANT
			FSS-C.139.B(5) (min. 15:23)	TANT
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.139.B(6) (min. 11:08)	TANT
<i>Gozos a san Nicolás</i>			FSS-C.138.A(3) (min. 05:25)	PTA
<i>Gozos a santo Domingo de Guzmán</i>			FSS-C.139.B(9) (min. 25:08)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.139.A(1) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos a san Luís Gonzaga</i>			FFP-C.116.B(1) (min. 26:50)	TANT
<i>Gozos a san Blas</i>	Alboraig	València	FSS-C.040.B(1) (min. 04:45)	PTC
<i>Gozos a Santiago</i>			FSS-C.040.B(2) (min. 01:47)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.029.A(1) (min. 22:36)	TAT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.029.A(2) (min. 29:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de Albuixec</i>	Albuixec	València	FSS-C.100.B(1) (min. 05:30)	PTC
			FSS-C.116.A(2) (min. 05:27)	PTC

			FSS-B.4.A(24)	PTC
<i>Gozos de ànimas</i>			FSS-C.100.B(2) (min. 04:00)	PTD1
			FSS-B.4.A(23)	PTD1
<i>Gozos a los Santos Abdón y Senén</i>	Alcàsser	València	FSS-C.104.B01(1) (min. 15:16)	PTC
			FSS-C.124.A(1) (min. 10:01)	PTC
<i>Gozos al Cristo de la Fe</i>			FSS-C.104.B01(2) (min. 12:37)	PTC
			FSS-C.124.A(2) (min. 11:40)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.104.B01(3) (min. 10:10)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.124.A(3) (min. 00:07)	TANT
<i>Gozos a san José</i>	Alcoleja	Alacant	FSS-B.12.B(17)	TANT
			FSS-B.13.A(49)	TANT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-B.12.B(11)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>			FSS-B.12.B(12)	TANT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>	Alcora	Castelló	YTB-05	PTA
<i>Gozos a san Agustín</i>	Alcubles	València	FSS-C.012.A(8) (min. 13:30)	PTF
<i>Gozos a las almas (I)</i>			FSS-C.012.A(2) (min. 06:10)	PTD1
<i>Gozos de las almas (II)</i>			FSS-C.012.A(3) (min. 07:15)	PTD1
<i>Gozos a la Asunción de la Virgen</i>			FSS-C.012.A(7) (min. 08:55)	TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora de Desamparados</i>			FSS-C.012.A(6) (min. 05:20)	PTD2
<i>Gozos a Nuestra Señora del Rosario</i>			FSS-C.011.A(2) (min. 16:50)	PTB
<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>			FSS-C.011.A(1) (min. 14:05)	PTA
<i>Gozos a san Antonio de Padua</i>			FSS-C.012.A(1) (min. 15:10)	PTA
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.012.A(9) (min. 16:15)	TANT
<i>Gozos a san Miguel (I)</i>			FSS-C.011.B(1) (min. 13:00)	PTF
<i>Gozos a san Miguel (II)</i>			FSS-C.011.B(3) (min. 14:00)	TANT
<i>Gozos a san Pedro</i>			FSS-C.012.A(5) (min. 12:45)	TAT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.012.A(10) (min. 19:15)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Sacramento</i>			FSS-C.012.A(4) (min. 11:40)	PTE
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Fe</i>			FSS-C.012.A(11) (min. 14:10)	TAT
<i>Gozos al Septenario de Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.011.B(2) (min. 00:01)	TANT
			FSS-C.011.B(4) (min. 01:37)	TANT
<i>Gozos al Niño Jesús</i>			FSS-C.012.A(12) (min. 17:30)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo</i>	Alcúdia de Crespins	València	FSS-C.021.B(2) (min. 27:30)	PTC
			FSS-C.102.B(1) (min. 09:28)	PTE
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.102.B(2) (min. 21:08)	PTF
<i>Gozos a la Purísima Concepción</i>			FSS-C.102.B(3) (min. 12:13)	TANT
<i>Gozos a san Onofre</i>			FSS-C.102.B(4) (min. 06:41)	TANT
<i>Gozos del Niño Jesús</i>			FSS-C.102.B(5) (min. 08:04)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Salud</i>	Alcúdia de Veo	Castelló	FSS-C.146.B(1) (min. 00:08)	PTC

			FFP-C.103.B(2) (min. 17:45)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.146.B(2) (min. 02:23)	TANT
<i>Gozos a san Antonio</i>			FFP-C.103.B(1) (min. 16:50)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de Oreto</i>	L'Alcúdia	València	FFP-C.189.A(1) (min. 27:05)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Encarnación</i>	Aldaia	València	FSS-C.005.B(3) (min. 01:40)	TANT
<i>Gozos de ánimas</i>	Alfarb	València	FSS-C.061.A(1) (min. 21:05)	PTA
<i>Gozos de ánimas</i>	Alfara de la Baronia	València	FSS-C.113.B(4) (min. 05:50)	PTD2
<i>Gozos a Nuestra Señora de los Afligidos</i>			FSS-C.113.A(1) (min. 29:13)	PTC
<i>Gozos al Cristo de Arguides</i>			FSS-C.113.B(3) (min. 02:53)	PTC
<i>Gozos a santa Rita</i>	Alfàs del Pi	Alacant	FSS-B.12.A(54)	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>	Alfondeguilla	Castelló	FSS-C.106.B(6) (min. 09:44)	PTF
<i>Gozos de la Purísima Concepción</i>			FSS-C.106.B(4) (min. 07:32)	PTC
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.106.B(5) (min. 05:13)	PTE
<i>Gozos al Santo Cristo del Calvario</i>			FSS-C.106.A(10) (min. 29:23)	PTA
			FSS-C.106.B(3) (min. 00:04)	PTA
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Merced (I)</i>	Algar de Palància	València	FSS-C.113.B(2) (min. 08:14)	TAT
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Merced (II)</i>			FSS-C.113.B(1) (min. 09:55)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Algemesí	València	FSS-C.114.A(5) (min. 12:30)	PTG
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.114.B(1) (min. 10:26)	PTD1
<i>Gozos a san Cayetano</i>			FSS-C.114.A(6) (min. 19:28)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Salud</i>			FSS-C.114.B(2) (min. 04:30)	TANT
<i>Gozos a san Onofre (I)</i>			FSS-C.114.B(3) (min. 02:52)	TANT
<i>Gozos a san Onofre (II)</i>			FSS-C.114.A(7) (min. 24:50)	PTA
			FSS-C.114.B(4) (min. 00:02)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>	Algímia d'Alfara	València	FSS-C.099.A(1) (min. 05:00)	PTC
			FSS-B.02.A(07)	PTC
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.099.A(2) (min. 10:00)	PTC
			FFP-C.084.B(1)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.099.A(3) (min. 12:22)	PTD2
			FSS-B.02.A(12)	PTD2
<i>Gozos a santa Úrsula</i>			FSS-C.099.A(4) (min. 10:46)	TANT
			FSS-B.02.A(11)	TANT
<i>Gozos de santa Quiteria</i>	Almassora	Castelló	FSS-C.107.B(3) (min. 29:27)	PTF
<i>Gozos de la Divina Pastora (I)</i>	Almedíxer	Castelló	FSS-C.111.A(1) (min. 12:17)	PTE

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos de la Divina Pastora</i> (II)			FSS-C.111.A(2) (min. 15:15)	PTE
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.095.A(3) (min. 14:18)	TANT
			FSS-B.08.B(11)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>	Almenara	Castelló	FSS-C.106.B(1) (min. 30:05)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Buen Suceso</i>			FSS-C.106.B(2) (min. 28:50)	PTC
<i>Gozos al Cristo del Amparo</i>	Almoines	València	FSS-C.019.A(1) (min. 18:25)	TANT
<i>Gozos a san Jaime</i>			FSS-C.019.B(2) (min. 03:30)	TANT
<i>Gozos a la Santa Cruz</i>	Almussafes	València	FFP-C.205.A(5) (min. 13:30)	PTC
<i>Gozos a la Santa Cruz</i> “Tonada senzilla”			FFP-C.205.A(6) (min. 15:58)	PTA
<i>Gozos de ánimas</i>			FFP-C.205.A(7) (min. 17:01)	PTD2
<i>Gozos de santa Teresa</i>			FFP-C.205.A(8) (min. 18:50)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FFP-C.205.A(9) (min. 23:35)	PTB
<i>Gozos a santa Lucía</i>	Alpont	València	FSS-C.005.B(2) (min. 06:50)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.007.A(2) (min. 26:40)	PTD2
<i>Gozos a la Virgen de la Consolación</i> (I)			FSS-C.006.B(1) (min. 17:50)	TANT
<i>Gozos a Virgen de la Consolación</i> (II)			FSS-C.006.B(2) (min. 21:10)	PTA
<i>Gozos a Virgen de la Consolación</i> (III)			FSS-C.006.B(3) (min. 22:45)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>			FSS-C.010.A(1) (min. 09:35)	TAT
<i>Gozos a la Santísima Sangre</i>			FSS-C.007.A(1) (min. 27:48)	PTD2
<i>Gozos de las almas</i>	Altura	Castelló	FSS-C.108.B(2) (min. 04:50)	PTD2
<i>Gozos de Nuestra Señora de Gracia</i>			FSS-C.108.B(3) (min. 05:24)	PTA
<i>Gozos de san Miguel</i>			FSS-C.108.B(1) (min. 03:17)	PTC
<i>Gozos a santa Paula</i>	Andilla	València	FFP-C.168.A(1) (min. 00:50)	PTC
<i>Las Purezas</i>			FFP-C.168.A(2) (min. 00:02)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Annauir (Xàtiva)	València	FSS-C.047.B(1) (min. 16:10)	PTB
<i>Gozos a la Virgen de los Ángeles</i>			FSS-C.047.B(2) (min. 16:42)	PTC
<i>Gozos al Santo Cristo de la Agonia</i>	Antella	València	FSS-C.117.A(1) (min. 02:10)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.117.A(2) (min. 10:40)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.117.A(3) (min. 06:55)	TAT
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.117.A(4) (min. 08:51)	PTA
<i>Gozos de santa Elena</i>	Ares del Maestrat	Castelló	FSS-C.148.A(1) (min. 09:55)	TAT
<i>Gozos a santa Catalina</i>	Aras de los Olmos	València	[CD-01. Pista 10]	PTA
<i>Gozos del Santísimo Sacramento</i>	Artana	Castelló	FSS-C.149.B(5) (min. 00:05)	PTF
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.149.A(1) (min. 17:28)	TANT
<i>Gozos al Cristo del Calvario</i>			FSS-C.149.A(2) (min. 15:52)	PTC

<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.149.A(3) (min. 19:47)	PTD1
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.149.B(4) (min. 00:29)	TANT
<i>Gozos de santa Ana</i>	Artesa (Onda)	Castelló	FSS-C.150.B(5) (min. 00:27)	PTC
<i>Gozos de san Roque</i>			FSS-C.150.B(4) (min. 07:50)	PTE
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.150.B(1) (min. 18:25)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.150.B(2) (min. 20:43)	TAT
<i>Gozos a san Antonio</i>			FSS-C.150.B(3) (min. 12:21)	PTE
<i>Gozos al Salvador</i>			FSS-C.150.B(6) (min. 23:19)	TANT
<i>Gozos a san Gregorio</i>	Atzeneta del Maestrat	Castelló	FSS-C.138.B(1) (min. 06:20)	PTD3
			FJF-027	PTD3
			FSS-C.164.B(36)	PTD2
<i>Gozos de la Divina Pastora</i>			FSS-C.159.B(1) (min. 03:09)	PTA
<i>Gozos del Santísimo Sacramento</i>			FSS-C.162.(21)	TAT
			FSS-C.162.(25)	TAT
<i>Gozos de san Juan Bautista</i>			FSS-C.163.A(2)	TANT
			FSS-C.163.A(3)	TANT
			FJF-016	TANT
			FJF-031	TANT
<i>Gozos de san Sebastián</i>			FSS-C.163.A(1)	PTD3
			FSS-C.163.A(4)	PTD3
			FJF-018	PTD3
			FJF-030	PTD3
<i>Gozos al invicto mártir san Cristóbal</i>			FSS-C.162.(12)	Sols lletra
<i>Gozos a san Lluís Gonzaga</i>			FSS-C.162.(20)	PTC
			FSS-C.162.(24)	Sols lletra
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad</i>			FSS-C.162.(23)	TANT
			FJF-032	TANT
<i>Gozos del glorioso san Roque</i>			FSS-C.163.A(5)	Sols lletra
<i>Gozos a san Elías</i>			FSS-C.163.A(6)	Sols lletra
<i>Gozos a la Divina Aurora</i>			FSS-C.164.B(35)	PTD2
			FJF-026	PTD2
<i>Gozos a san Joaquín</i>			FSS-C.164.B(37)	PTF
<i>Gozos a la Verge Maria del Roser</i>			FJF-017	PTB
<i>Gozos a san Abdón y san Senén</i>			FJF-028	PTD2
<i>Gozos a la Virgen del Loreto</i>			FJF-029	PTD2
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FJF-033	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>	Baldivar (Alpont)	València	FSS-C.008.A(1) (min. 08:40)	PTA
<i>Gozos a san Francisco</i>	Balones	Alacant	YTB-12	PTC
<i>Gozos a san Jorge</i>	Banyeres de Mariola	Alacant	FSS-B.19.A(15)	PTF
<i>Gozos a María Magdalena</i>			FSS-B.19.A(9)	PTF

<i>Gozos al Santo Cristo</i>	Barraques	Castelló	FM-V.13.A(21)	TAT
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FM-V.13.B(2)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FM-V.13.B(3)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Remedio</i>	Barrio Arroyo (Requena)	València	FFP-C.039.A(2) (min. 18:24)	PTA
			FFP-C.321.A(9) (min. 23:21)	PTA
<i>Antiguos gozos a la Virgen del Remedio</i>			FFP-C.039.A(3) (min. 19:50)	PTC
			FFP-C.321.A(10) (min. 24:14)	PTC
<i>Gozos als Sants Desposoris de la Verge</i>	Barxeta	València	FSS-C.069.B(1) (min. 25:54)	TANT
			FSS-C.094.A(3) (min. 24:25)	TANT
			FSS-B.08.A(24)	TANT
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.045.A(1) (min. 10:50)	PTD2
<i>Gozos al Cristo</i>			FSS-C.045.B(3) (min. 00:02)	PTG
<i>Gozos a la Virgen Dolorosa</i>			FSS-C.045.A(2) (min. 18:35)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.045.B(2) (min. 01:10)	TANT
<i>Gozos de santa Ana</i>	Bellús	València	FSS-C.026.B(1) (min. 35:45)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>	Benafer	Castelló	FSS-C.097.B(3) (min. 18:50)	PTD1
			FSS-B.15.B(35)	PTD1
<i>Gozos al glorioso Salvador</i>			FSS-C.097.B(2) (min. 16:24)	PTC
			FSS-B.15.B(34)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.097.B(1) (min. 11:11)	PTB
			FSS-B.15.B(32)	PTB
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.097.B(4) (min. 14:09)	TANT
			FSS-B.15.B(33)	TANT
<i>Gozos al Espíritu Santo</i>			FSS-C.097.B(5) (min. 21:06)	TANT
			FSS-B.15.B(36)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.098.B(4) (min. 01:51)	TANT
			FSS-B.02.B(7)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo</i>			FSS-C.098.B(6) (min. 03:12)	TAT
			FSS-B.02.B(8)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>	Benaguasil	València	FSS-C.037.B(1) (min. 12:42)	PTB
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.037.B(2) (min. 13:45)	PTC
<i>Gozos de la Asunción</i>			FSS-C.037.B(3) (min. 17:52)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.037.B(4) (min. 14:05)	TAT
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.037.B(5) (min.16:36)	TAT
<i>Gozos de la Virgen de Montiel</i>			FSS-C.037.B(6) (min. 18:28)	TANT
<i>Gozos de ánimas</i>	Benaixeve	València	FSS-C.006.A(4) (min. 05:20)	PTD1
<i>Gozos a san Jerónimo</i>	Benferri	Alacant	FSS-B.03.A(6)	PIF
			FSS-B.03.B(6)	PIF

<i>Gozos a san Roque</i>	Beniarbeig	Alacant	FSS-B.10.A(38)	PTC
<i>Gozos a san José (I)</i>	Beniardà	Alacant	FSS-B.12.A(46)	TANT
<i>Gozos a san José (II)</i>			FSS-B.12.A(47)	TANT
<i>Gozos a san José (III)</i>			FSS-B.12.A(48)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>	Beniarjó	València	FSS-C.020.B(1) (min. 13:40)	PTD1
<i>Gozos al Santísimo Cristo del Amparo</i>			FSS-C.020.B(2) (min. 10:22)	TAT
<i>Gozos a san Marcos</i>			FSS-C.020.A(1) (min. 18:20)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.020.B(3) (min. 12:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Benifaió	València	FSS-C.106.A(3) (min. 12:50)	PTF
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.106.A(1) (min. 09:05)	PTB
<i>Gozos a santa Bárbara</i>			FSS-C.106.A(2) (min. 19:48)	PTC
<i>Gozos a san Pascual</i>			FSS-C.106.A(4) (min. 13:57)	TAT
<i>Gozos de las ánimas</i>			FSS-C.106.A(5) (min. 10:42)	PTA
<i>Gozos a la Virgen</i>	Benifairó de la Valldigna	València	FFP-C.180.B(1) (min. 05:28)	PTC
<i>Gozos a san Ramón</i>	Benimassot	Alacant	FSS-B.13.A(15)	PTD2
<i>Gozos a san Felipe Benicio</i>	Benimodo	València	FSS-C.116.A(3) (min. 13:06)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>			[CD-02. Volum 2, pista 4] FSS-C.116.A(5) (min. 14:57)	PTA
<i>Gozos de ánimas</i>			FFP-C.074.B(1) (min. 06:47)	PTA
<i>Gojos a sant Antoni de Pàdua</i>			[CD-02. Volum 2, pista 7] [CD-02. Volum 2, pista 6]	
<i>Gojos als Sants de la Pedra</i>			[CD-02. Volum 2, pista 8]	
<i>Goigs a sant Antoni</i>	Betxí	Castelló	FSS-C.154.B(1) (min. 07:35)	PTC
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad</i>			FSS-C.154.B(3) (min. 08:00)	PTB
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.096.A(2) (min. 28:2)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen del Loreto</i>			FSS-B.15.A(15)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen del Loreto</i>			FSS-C.096.A(2) (min. 26:04)	PTC
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-B.15.A(14)	PTC
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.154.B(2) (min. 08:41)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>	Bicorp	València	FFP-C.150.B(1) (min. 29:58)	PTD2
<i>Gozos a la Santa Cruz</i>			FFP-C.290.B(1) (min. 29:56)	PTD2
<i>Gozos a la Santa Cruz</i>			FFP-C.172.A(1) (min. 00:54)	PTC
<i>Gozos de san Blas</i>	Bocairent	València	FSS-C.037.A(2) (min. 11:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>	Bugarra	València	FSS-C.091.B(4) (min. 07:29)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-B.18.B(84)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.091.B(1) (min. 09:01)	TANT

El fenomen gogístic al País Valencià

			FSS-B.18.B(85)	TANT
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.091.B(2) (min. 05:50)	PTC
			FSS-B.18.B(83)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.093.A(5) (min. 10:30)	TANT
			FSS-B.06.B(9)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario (I)</i>			FSS-C.091.B(5) (min. 02:47)	PTB
			FSS-B.18.B(81)	PTB
<i>Gozos a la Virgen del Rosario (II)</i>			FSS-C.091.B(3) (min. 04:20)	TANT
			FSS-B.18.B(82)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo</i>	Calles	València	FSS-C.001.B(3) (min. 18:40)	TANT
<i>Gozos a san Antonio</i>			FSS-C.001.B(1) (min. 07:00)	PTC
<i>Gozos a santa Quiteria</i>			FSS-C.001.B(2) (min. 01:53)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de las Injurias</i>	Callosa d'en Sarrià	Alacant	FM-V.14.A(4)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>	Campello	Alacant	FSS-B.14.B(2)	PTD1
<i>Gozos al Santo Cristo de la Salud</i>	Canals	València	FSS-C.102.A02(1) (min. 11:22)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.102.A02(2) (min. 09:00)	PTB
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Canet d'en Berenguer	València	FM-V.14.A(3)	TAT
<i>Gozos del Sagrado Sacramento</i>	La Carrasca (Alpont)	València	FSS-C.008.A(2) (min. 24:00)	PTC
<i>Gozos de santa Maria Micaela</i>			FSS-C.008.B(8) (min. 08:20)	PTC
<i>Gozos de la Virgen Dolorosa</i>	Casas Altas	València	FSS-C.027.B(1) (min. 01:00)	PTA
<i>Gozos a la Santísima Trinidad</i>			FSS-C.027.B(2) (min. 00:02)	PTB
<i>Gozos a santa Bárbara</i>	Casas Bajas	València	FSS-C.115.B(1) (min. 13:46)	PTB
<i>Gozos a san Antón</i>			FSS-C.115.B(2) (min. 11:30)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.115.B(3) (min. 18:24)	PTD2
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.115.B(4) (min. 16:48)	PTE
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.115.B(5) (min. 15:15)	TAT
<i>Gozos a la Virgen de las Mercedes</i>	Casas del Rey (Venta del Moro)	València	FSS-C.030.B(1) (min. 07:25)	TAT
			FFP-C.318.B(9) (min. 20:36)	TAT
			FFP-C.321.A(20) (min. 05:50)	TAT
<i>Gozos de las almas</i>			FFP-C.248.A(1) (min. 12:16)	PTD1
<i>Gozos de san Isidro</i>	Casas de Río (Requena)	València	FSS-C.055.A(1) (min. 00:02)	PTC
			FFP-C.321.A(7) (min. 13:25)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>	Casas de Utiel (Utiel)	València	FFP-C.151.A(1) (min. 24:04)	PTD1

<i>Goigs a la Mare de Déu dels Desemparats</i>	Casinos	València	FFP-C.181.B(1) (min. 00:02)	TAT
<i>Gozos a santa Bàrbara</i>			FSS-C.013.A(1) (min. 04:35)	PTA
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.013.A(2) (min. 30:15)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.013.A(3) (min. 09:17)	TANT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.013.A(4) (min. 02:48)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Paz</i>			FSS-C.013.A(5) (min. 06:00)	TAT
<i>Gozos a la Virgen de la Asunción</i>	Castell de Guadalest	Alacant	FSS-B.13.A(61)	TAT
<i>Gozos a la Virgen de la Fuente</i>	Castellfort	Castelló	FSS-C.141.B(1) (min. 17:23)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>	Castellnou	Castelló	FSS-C.113.A(2) (min. 08:24)	PTD1
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Misericordia</i>			FSS-C.110.B(1) (min. 22:19)	PTE
<i>Gozos de la Virgen del Rosario (I)</i>			FSS-C.110.B(3) (min. 18:41)	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario (II)</i>			FSS-C.110.B(2) (min. 20:32)	TANT
<i>Gozos a san Francisco Javier</i>			FSS-C.113.A(3) (min. 16:37)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.113.A(4) (min. 18:51)	TANT
<i>Gozos al Corazón de Jesús</i>			FSS-C.113.A(5) (min. 06:31)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de Gracia</i>	Castielfabib	València	FFP-C.226.B(1) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos de san Guillermo</i>			FFP-C.226.A(1) (min. 13:15)	PTC
<i>Gozos de san José</i>			FFP-C.226.A(2) (min. 15:51)	TAT
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FFP-C.226.A(3) (min. 18:25)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>	Catadau	València	FSS-C.115.A(2) (min. 04:09)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen de la Asunción</i>			FSS-C.115.A(1) (min. 10:39)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.115.A(3) (min. 07:54)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.115.A(4) (min. 14:51)	TANT
<i>Gozos de san Martín (I)</i>	Catí	Castelló	FSS-C.140.B(2) (min. 00:51)	PTD2
<i>Gozos de san Martín (II)</i>			FSS-C.140.B(6) (min. 01:23)	TANT
<i>Gozos de santa Ana</i>			FSS-C.140.B(3) (min. 23:04)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.140.B(4) (min. 00:02)	PTB
<i>Gozos de la Inmaculada Concepción</i>			FFP-C.106.A(3) (min. 08:30)	TAT
<i>Goigs de la Verge de la Font de l'Avellà</i>			FSS-C.140.B(5) (min. 07:07)	PTC
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.140.B(1) (min. 04:32)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.140.B(7) (min. 05:56)	PTD2
<i>Gozos a la Virgen de Agosto</i>			FFP-C.106.A(1) (min. 01:38)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo</i>			FFP-C.106.A(2) (min. 04:35)	TANT
<i>Gozos al Sagrado Corazón</i>			FFP-C.106.A(4) (min. 14:40)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Remedio</i>	Caudete de las Fuentes	València	FSS-C.070.B(1) (min. 17:50)	TAT
			FFP-C.316.B(1) (min. 44:52)	TAT
			FFP-C.321.A(6) (min. 26:54)	TAT

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos de la Virgen del Niño Perdido (I)</i>	Caudiel	Castelló	FSS-C.098.B(1) (min. 07:50)	TANT
			FSS-B.02.B(10)	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Niño Perdido (II)</i>			FSS-C.098.B(2) (min. 13:27)	TANT
			FSS-B.02.B(14)	TANT
<i>Gozos a santa Úrsula</i>			FSS-C.098.B(5) (min. 08:50)	PTA
			FSS-B.02.B(10)	PTA
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.098.B(3) (min. 09:39)	PTC
			FSS-B.02.B(11)	PTC
<i>Gozos de la Virgen de Gracia (I)</i>	Cinctorres	Castelló	FSS-C.154.A(2) (min. 01:36)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de Gracia (II)</i>			FSS-C.154.A(1) (min. 06:51)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de Gracia (III)</i>			FSS-C.154.A(3) (min. 13:15)	PTC
<i>Gozos a san Vito (I)</i>			FSS-C.154.A(4) (min. 00:07)	TANT
<i>Gozos a san Vito (II)</i>			FSS-C.154.A(5) (min. 13:57)	TANT
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>	Cofrents	València	FSS-C.083.A(11)	PTA
<i>Gozos de las ánimas</i>			FSS-C.069.B(2) (min. 24:05)	PTD2
<i>Gozos al Cristo de la Salud</i>			FSS-C.043.B(1) (min. 21:02)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.083.A(10)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Soledad</i>			FSS-C.057.B(1) (min. 09:26)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Confrides	Alacant	FSS-B.13.B(19)	PTC
<i>Gozos a la Purísima Concepción</i>	Corbera	València	FM-CD.28(31)	TAT
<i>Gozos a Nuestra Señora del Castillo</i>			FJF-043	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (I)</i>	Corrales de Utiel (Utiel)	València	FSS-C.070.A(1) (min. 02:49)	TAT
			FFP-C.312.(2) (min. 30:42)	TAT
			FFP-C.316.B(2) (min. 19:30)	TAT
			FFP-C.318.B(7) (min. 00:02)	TAT
			FFP-C.321.A(12) (min. 25:16)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (II)</i>			FSS-C.042.B(5) (min. 18:25)	PTG
			FFP-C.321.A(11) (min. 08:35)	PTG
<i>Antiguos gozos a la Virgen del Remedio</i>			FSS-C.085.B(1) (min. 25:53)	PTC
			FFP-C.316.B(4) (min. 30:15)	PTC
			FFP-C.321.A(13) (min. 27:06)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.070.A(2) (min. 03:42)	PTD1
			FFP-C.134.A(2) (min. 15:03)	PTD1
			FFP-C.316.B(3) (min. 20:25)	PTD1
			FFP-C.318.B(8) (min. 22:25)	PTD1
			FFP-C.321.A(21) (min. 26:10)	PTD1
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FFP-C.134.A(1) (min. 15:59)	PTF
			FFP-C.321.B(5) (min. 00:02)	PTF
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Cortes de Pallàs	València	FSS-C.026.A(4) (min. 44:15)	PTB

			FSS-C.039.A(5) (min. 21:40)	PTB
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.039.A(6) (min. 23:18)	PTC
<i>Gozos de san Antonio</i>			FSS-C.026.B(2) (min. 45:00)	PTD1
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.026.A(6) (min. 45:20)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo de la Vida</i>			FSS-C.039.A(7) (min. 23:51)	TAT
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.026.A(7) (min. 44:55)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FFP-C.270.B(1) (min. 01:50)	TANT
<i>Gozos del Cristo del Calvario</i>	Coves de Vinromà	Castelló	FSS-C.132.A(3) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.132.A(1) (min. 02:04)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.132.A(2) (min. 04:48)	TAT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.132.A(4) (min. 03:32)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Castillo</i>	Cullera	València	YTB-06	PTA
<i>Gozos a san José</i>	Domeño	València	FSS-C.004.A(5) (min. 15:30)	TANT
<i>Gozos a la Santa Cruz (I)</i>			FSS-C.003.B(1) (min. 21:20)	PTC
<i>Gozos a la Santa Cruz (II)</i>			FSS-C.003.B(2) (min. 23:35)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Dosaigües	València	FSS-C.093.B(4) (min. 27:57)	PTB
			FSS-B.08.A(10)	PTB
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.093.B(3) (min. 26:20)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo de la Vida</i>			FSS-C.103.A(1) (min. 10:18)	TAT
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.103.A(2) (min. 04:12)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de la Salud</i>	Elda	Alacant	FSS-B.14.B(26)	TANT
<i>Gozos de Jesús, María y José</i>	Eslida	Castelló	FFP-C.110.A(2) (min. 15:53)	TANT
<i>Gozos al Cristo del Calvario</i>			FSS-C.142.B(1) (min. 02:25)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.142.B(2) (min. 10:26)	PTD1
<i>Gozos de santa Teresa</i>			FSS-C.142.B(3) (min. 06:35)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.142.B(4) (min. 11:36)	TANT
<i>Gozos a san Rafael</i>			FFP-C.110.A(1) (min. 07:55)	TANT
<i>Goigs a la Verge dels Dolors</i>	Estubeny	València	FSS-C.065.B(4) (min. 23:17)	TAT
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.065.B(1) (min. 07:10)	TAT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.065.B(3) (min. 14:56)	TANT
<i>Goigs del Septenari</i>			FSS-C.065.B(5) (min. 16:27)	PTA
<i>Gozos a san Onofre</i>			FSS-C.065.B(6) (min. 03:12)	PTA
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.065.B(7) (min. 22:27)	PTA
<i>Gozos de la Virgen del Rosario (I)</i>			FSS-C.065.B(8) (min. 04:50)	PTA
<i>Gozos de la Virgen del Rosario (II)</i>			FSS-C.065.B(9) (min. 05:17)	PTB
<i>Gozos a san Cayetano</i>	Famorca	Alacant	FSS-B.13.A(43)	TANT

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>	Figueres	Castelló	FM-V.13.A(18)	PTA
<i>Gozos a la Purísima</i>			YTB-07	PTC
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad</i>	Figueroles de Domenyo	València	FSS-C.013.B(2) (min. 25:50)	PTC
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.013.B(1) (min. 30:00)	PTC
<i>Gozos a san Luis Gonzaga</i>			FSS-C.014.B(3) (min. 08:40)	PTE
<i>Gozos al Santo Cristo del Remedio</i>	Finestrat	Alacant	FSS-B.05.B(14)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>	Font d'en Carròs	València	FSS-C.010.B(1) (min. 08:00)	PTD1
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			YTB-13	TANT
<i>Gozos a san Blas</i>	Fonts d'Aiòder	Castelló	FSS-C.147.A(1) (min. 13:58)	PTC
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.147.A(2) (min. 13:14)	PTC
<i>Gozos a santa Bárbara</i>	Font de la Figuera	València	FSS-C.093.B(1) (min. 05:45)	PTF
			FSS-B.06.B(31)	PTF
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.093.B(2) (min. 08:53)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Forcall	Castelló	FSS-C.130.B(1) (min. 08:50)	PTD1
<i>Gozos de la Virgen del Carmen (I)</i>			FSS-C.130.B(4) (min. 01:30)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Carmen (II)</i>			FSS-C.130.B(5) (min. 02:31)	TANT
<i>Gozos de san Alberto</i>			FSS-C.130.A(1) (min. 05:19)	TANT
			FSS-C.130.B(6) (min. 32:22)	TANT
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.130.B(11) (min. 12:11)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Consolación</i>			FSS-C.128.A(1) (min. 18:30)	TANT
			FSS-C.130.B(3) (min. 05:21)	TANT
<i>Gozos a san Víctor</i>			FSS-C.128.A(2) (min. 17:00)	TANT
			FSS-C.130.B(9) (min. 07:06)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.130.B(2) (min. 10:19)	TANT
<i>Gozos a san Cristóbal</i>			FSS-C.130.B(7) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.130.B(8) (min. 03:56)	TANT
<i>Gozos a santa Elena</i>			FSS-C.130.B(10) (min. 28:11)	TANT
<i>Goigs a sant Josep</i>	Fortaleny	València	FSS-C.062.A(3) (min. 00:02)	TAT
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FJF-008	PTA
			FSS-C.062.A(1) (min. 03:50)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.101.B(2) (min. 08:33)	PTF
			FSS-B.04.B(35)	PTF
			FJF-002	PTF
<i>Gozos de la Asunción de Nuestra Señora</i>			FSS-C.101.B(1) (min. 05:04)	PTB
			FSS-B.04.B(33)	PTB
			FJF-003	PTB
			FJF-015	PTB
<i>Gozos a san Roque</i>			FJF-004	PTA

			FJF-014	PTA
<i>Gozos a los Santos Mártires Abdón y Senén</i>			FJF-005	PTA
<i>Gozos a san Isidro Labrador</i>			FJF-006	PTA
<i>Gozos al Cristo del Consuelo</i>			FJF-007	PTA
			FJF-001	PTA
			FSS-C.062.A(2) (min. 07:33)	PTA
			FSS-B.04.A(34)	PTA
<i>Gozos de la Virgen del Pilar</i>	Gaibiel	Castelló	FSS-C.116.A(6) (min. 00:15)	PTA
			FSS-B.15.A(27)	PTA
<i>Gozos a las almas</i>			FM-V.13.A(12)	PTD1
			FM-CD.29(38)	PTD1
			FSS-B.15.A(40)	PTD1
<i>Gozos al Santo Cristo de la Sed</i>			FSS-B.15.A(28)	PTC
<i>Gozos a san José</i>	Gátova	València	FSS-C.109.B(1) (min. 27:49)	PTF
<i>Gozos a la Virgen de la Merced</i>			FSS-C.109.B(2) (min. 23:57)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>	Geldo	Castelló	FSS-C.097.A(4) (min. 09:52)	PTD2
			FSS-B.15.B(10)	PTD2
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.097.A(5) (min. 15:56)	TANT
			FSS-B.15.B(14)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Luz</i>			FSS-C.097.A(6) (min. 07:38)	PTC
			FSS-B.15.B(9)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-B.15.B(3)	PTB
<i>Gozos de ánimas</i>	Genovés	València	FSS-C.067.A(7) (min. 19:38)	PTA
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.067.A(1) (min. 03:15)	PTC
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.067.A(2) (min. 01:13)	PTC
<i>Gozos a san Pascual Bailón</i>			FSS-C.067.A(3) (min. 02:30)	PTC
<i>Gozos al Santo Cristo del Monte Calvario</i>			FSS-C.094.A(2) (min. 15:54)	PTF
			FSS-B.08.A(20)	PTF
			FSS-C.064.A(1) (min. 01:11)	PTF
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.032.B(1) (min. 17:11)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.067.A(4) (min. 23:14)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.067.A(5) (min. 25:03)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.067.A(6) (min. 04:45)	TANT
<i>Gozos a san Miguel Arcángel</i>	Gilet	València	FSS-C.099.B(2) (min. 07:23)	PTA
			FSS-B.02.A(29)	PTA
<i>Gozos a la Santísima Virgen de la Estrella</i>			FSS-C.099.B(1) (min. 04:49)	PTC
			FSS-B.02.A(28)	PTC
			FSS-C.116.A(1) (min. 04:32)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Godolleta	València	FFP-C.123.A(1) (min. 09:30)	PTB

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos a san José</i>	La Granja de la Costera	València	YTB-14	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Sargar</i>	Herbers	Castelló	FSS-C.152.A(1) (min. 14:13)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.152.A(2) (min. 08:16)	TANT
			FFP-C.103.B(3) (min. 28:20)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Sacramento</i>			FSS-C.152.A(3) (min. 19:43)	TAT
<i>Gozos de la Virgen de la Soterraña</i>	Hortunas (Requena)	València	FFP-C.079.A(1) (min. 09:50)	TAT
<i>Gozos a san Isidro</i>			FFP-C.268.B(1) (min. 00:02)	TAT
			FJF-034	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Iàtova	València	FSS-C.035.B(1) (min. 23:18)	PTC
<i>Gozos a san Isidro</i>			FSS-C.035.B(2) (min. 16:30)	PTC
<i>Gozos de las ánimas</i>			FSS-C.035.B(3) (min. 18:30)	PTD2
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.035.B(4) (min. 21:40)	TAT
<i>Gozos a la Divina Aurora</i>			FSS-C.035.B(5) (min. 24:47)	TANT
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.035.B(6) (min. 20:18)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de Tejada</i>			FSS-C.035.B(8) (min. 19:40)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.035.B(7) (min. 14:30)	TANT
<i>Gozos a san Miguel Arcángel</i>			FFP-C.164.A(1) (min. 15:14)	PTA
<i>Gozos a la Asunción de la Virgen</i>	Iessa	València	FSS-C.008.B(1) (min. 22:22)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Ángeles</i>			FSS-C.009.A(1) (min. 25:17)	PTC
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.009.A(2) (min. 24:00)	PTE
<i>Gozos al Niño Jesús</i>			FSS-C.008.B(2) (min. 26:33)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Carmen (I)</i>			FSS-C.008.B(7) (min. 18:48)	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Carmen (II)</i>			FSS-C.008.B(3) (min. 21:22)	TAT
<i>Gozos de san Francisco Javier</i>			FSS-C.008.B(4) (min. 25:35)	TAT
<i>Gozos a san Joaquín</i>			FSS-C.010.A(3) (min. 13:10)	TAT
<i>Gozos a la Purísima Concepción</i>			FSS-C.008.B(5) (min. 24:26)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Pie de la Cruz</i>			FSS-C.009.A(3) (min. 27:55)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Sangre</i>			FSS-C.008.B(6) (min. 27:30)	TAT
<i>Gozos a san Anotnio Abad</i>	Los Isidros (Requena)	València	FFP-C.160.A(1) (min. 00:01)	TANT
			FFP-C.318.B(10) (min. 03:50)	TANT
			FFP-C.321.B(6) (min. 01:44)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Llanera de Ranes	València	FSS-C.060.A(1) (min. 13:31)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.060.A(2) (min. 12:05)	TANT
<i>Gozos al Cristo de Torrente</i>			FSS-C.060.A(3) (min. 05:25)	PTA
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.060.A(4) (min. 04:40)	PTC
<i>Gojos de la Santísima Sang</i>	Llíria	València	[CD-03. Pista 4]	TANT
<i>Gojos de sant Vicente Ferrer</i>			[CD-03. Pista 8]	PTC
<i>Gojos a l'Arcàngel san Miquel</i>			[CD-03. Pista 18]	TANT

<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Llocnou d'en Fenollet	València	FSS-C.054.A(1) (min. 24:05)	PTC
			FSS-C.085.A(2) (min. 00:34)	TANT
<i>Gozos de la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.044.B(1) (min. 22:07)	PID2
			FSS-C.094.A(4) (min. 22:20)	PID2
			FSS-B.08.A(23)	PID2
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.076.B(2) (min. 17:04)	PID2
			FSS-C.082.A(17)	PID2
<i>Gozos a la Virgen de Agosto</i>			FSS-C.044.B(3) (min. 23:19)	TAT
<i>Gozos a san Pascual Bailón</i>			FSS-C.044.B(4) (min. 25:20)	TANT
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.044.B(5) (min. 19:44)	TANT
<i>Gozos al Sagrado Corazón de Jesús</i>			FSS-C.076.B(3) (min. 19:20)	TANT
			FSS-C.082.A(19)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.082.A(13)	TAT
<i>Gozos al Santo Cristo del Milagro</i>	Llosa de Ranes	València	FSS-C.023.A(3) (min. 33:25)	PTA
			FSS-C.094.A(1) (min. 13:58)	PTA
			FSS-B.08.A(19)	PTA
<i>Gozos de la Natividad de la Virgen</i>			FSS-C.078.B(1) (min. 08:55)	PTC
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.023.A(1) (min. 43:55)	TANT
			FSS-C.039.A(9) (min. 04:40)	TANT
<i>Gozos de la Divina Pastora</i>			FSS-C.078.B(2) (min. 05:35)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.023.A(2) (min. 30:50)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Llosa del Bisbe	València	FSS-C.005.A(1) (min. 19:42)	PTA
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.010.A(2) (min. 04:40)	PID2
<i>Gozos de san José</i>	La Llosa	Castelló	FSS-C.132.B(2) (min. 14:40)	PTC
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores (I)</i>			FSS-C.132.B(4) (min. 10:29)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores (II)</i>			FSS-C.132.B(3) (min. 11:10)	PTE
<i>Gozos a san Felipe Neri</i>			FSS-C.132.B(1) (min. 09:18)	PTC
<i>Gozos a san Isidro</i>			FSS-C.132.B(5) (min. 11:56)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>	Loriguilla	València	FSS-C.001.A(3) (min. 12:20)	PID1
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.001.A(1) (min. 00:01)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.001.A(2) (min. 08:25)	PTB
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.001.A(4) (min. 00:30)	PTE
<i>Gozos a la Virgen de la Soledad</i>			FSS-C.001.A(5) (min. 05:30)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Macastre	València	FSS-C.029.B(1) (min. 05:08)	PTC
<i>Gozos a santa Bárbara</i>			FSS-C.029.B(2) (min. 06:47)	PTC
<i>Gozos de almas</i>			FSS-C.029.B(3) (min. 10:43)	PID2
			FSS-C.029.B(5) (min. 09:20)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Marines	València	FSS-C.004.A(1) (min. 24:35)	PTB
<i>Gozos al Cristo de las Mercedes</i>			FSS-C.004.A(2) (min. 18:25)	PTE

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos de san Rafael</i>			FFP-C.240.A(1) (min. 22:00)	PTC
<i>Gozos de san Roque</i>			FFP-C.240.A(2) (min. 23:35)	PTC
<i>Gozos a santa Bárbara</i>	Mas del Olmo (Ademús)	València	FFP-C.155.B(1) (min. 06:01)	PTA
<i>Gozos de las almas (I)</i>	Mascarell (Nules)	Castelló	FSS-C.144.A(1) (min. 08:33)	PTD2
<i>Gozos de las almas (II)</i>			FSS-C.144.A(2) (min. 09:38)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen de los Angeles</i>			FSS-C.144.A(3) (min. 08:06)	PTF
<i>Gozos a san Agustín</i>			FSS-C.144.A(4) (min. 06:18)	PTF
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FSS-C.144.A(5) (min. 00:05)	TAT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.144.A(6) (min. 01:16)	TAT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.144.A(7) (min. 04:47)	TANT
<i>Gozos a san Ramón</i>			FSS-C.144.A(8) (min. 07:38)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Massamagrell	València	FSS-C.052.A(1) (min. 08:15)	PTC
<i>Gozos a san Francisco</i>			FSS-C.052.A(2) (min. 21:42)	TAT
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.001.A(6) (min. 21:40)	PTD1
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.052.A(3) (min. 19:47)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>	Massanassa	València	FSS-C.090.A(1) (min. 27:41)	PTA
			FSS-C.091.A(1) (min. 00:02)	PTA
			FSS-B.18.B(49)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.091.A(2) (min. 04:15)	PTB
			FSS-B.18.B(52)	PTB
<i>Gozos al Santo Cristo de la Vida</i>			FSS-C.090.A(2) (min. 21:50)	PTF
			FSS-B.18.B(48)	PTF
<i>Gozos a santa Rita</i>			FSS-C.091.A(3) (min. 00:49)	TAT
			FSS-B.18.B(50)	TAT
<i>Gozos de las almas</i>	La Mata	Castelló	FSS-C.160.B(1) (min. 00:03)	TANT
<i>Gozos a los Santos Abdón y Senén</i>			FSS-C.160.B(2) (min. 11:36)	PTC
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.160.B(3) (min. 26:16)	TANT
<i>Gozos al Cristo de la Agonía</i>	Matet	Castelló	FSS-C.096.A(1) (min. 10:52)	TAT
			FSS-B.15.A(7)	TAT
<i>Gozos al Divino Salvador</i>	Mirarrosa (Els Poblets)	Alacant	FSS-B.10.A(4)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Mislata	València	FSS-C.046.A(1) (min. 03:50)	PTB
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.046.A(2) (min. 06:43)	TANT
<i>Gozos de los Santos Abdón y Senén</i>	Moixent	València	FSS-C.022.B(1) (min. 17:38)	PTC
<i>Gozos a las Santas Reliquias</i>			FSS-C.039.A(8) (min. 13:20)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Moncofa	Castelló	FSS-C.105.B(1) (min. 29:20)	TAT

<i>Gozos a María Magdalena</i>			FSS-C.107.A(4) (min. 14:05)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Remedío</i>	Monòver	Alacant	FSS-B.14.B(52)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario (I)</i>	Montanejos	Castelló	FSS-C.098.A(2) (min. 28:07)	PTC
			FSS-B.02.A(2)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario (II)</i>			FSS-C.098.A(1) (min. 29:54)	PTB
			FSS-B.02.A(3)	PTB
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.099.A(5) (min. 00:14)	PTD1
			FSS-B.02.A(4)	PTD1
<i>Gozos de la Santa Espina</i>	Montesa	València	FSS-C.048.A(1) (min. 07:40)	PTC
			FSS-C.056.B(1) (min. 18:06)	PTC
<i>Gozos de la Virgen de Montesa</i>			FSS-C.056.B(2) (min. 24:30)	TANT
			FSS-C.085.A(1) (min. 26:44)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>	Moraira (Teulada)	Alacant	FSS-B.10.B(40)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Loreto</i>	Mutxamel	Alacant	FSS-B.26.A(6)	PTD2
<i>Gozos de las almas</i>	Navaixes	Castelló	FSS-C.111.B(3) (min. 12:46)	PTD1
<i>Gozos de la Virgen de la Luz</i>			FSS-C.111.B(2) (min. 08:28)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de Belén</i>	Navalón (Enguera)	València	FFP-C.206.B(1) (min. 27:30)	PTC
<i>Gozos de la Aurora en el Rosario</i>	Novetlè	València	FSS-C.026.A(1) (min. 30:10)	PTC
<i>Gozos de la Aurora en la Iglesia</i>			FSS-C.026.A(2) (min. 30:40)	PTC
<i>Gozos al Santo Cristo del Perdón</i>			FSS-C.094.A(5) (min. 11:51)	PTC
			FSS-B.08.A(18)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	La Nucia	Alacant	FSS-B.12.A(46)	TAT
<i>Gozos de san Sebastián</i>	Nules	Castelló	FSS-C.131.B(1) (min. 23:48)	PTF
<i>Gozos a san Bartolomé</i>			FSS-C.131.B(2) (min. 25:51)	TANT
<i>Gozos a san Joaquín</i>			FSS-C.131.B(3) (min. 23:59)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.131.B(4) (min. 24:43)	TANT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.131.B(5) (min. 13:14)	TANT
<i>Gozos al Salvador</i>			FSS-C.131.B(6) (min. 04:57)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Olocau de Rei	Castelló	FSS-C.155.A(3) (min. 00:23)	TAT
<i>Gozos de san Blas</i>			FSS-C.155.A(4) (min. 02:33)	PTF
<i>Gozos de san Joaquín</i>			FSS-C.155.A(5) (min. 14:28)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.155.A(1) (min. 08:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.155.A(2) (min. 00:03)	TAT
<i>Gozos a santa Lucía</i>			FSS-C.155.A(6) (min. 03:49)	PTC

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos al Santo Cristo</i>			FSS-C.155.A(7) (min. 01:32)	PTD2
<i>Gozos al Salvador</i>	Onda	Castelló	FSS-C.146.A(2) (min. 01:13)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Salud</i>	Onil	Alacant	FSS-B.14.A(36)	PTF
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Osset (Andilla)	València	FFP-C.098.B(1) (min. 10:00)	PTC
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FFP-C.098.B(2) (min. 10:40)	PTB
<i>Gozos a santa Ana</i>	Palma de Gandia	València	FSS-C.015.A(2) (min. 03:00)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.015.A(1) (min. 11:25)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de Gracia</i>			FSS-C.015.B(1) (min. 00:05)	TANT
<i>Gozos al Niño Jesús</i>			FSS-C.015.B(2) (min. 28:55)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Castillo de Cullera</i>			FSS-C.015.B(3) (min. 28:18)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Salud</i>			FSS-C.015.A(3) (min. 00:02)	PTC
<i>Gozos a san Miguel</i>			FSS-C.016.A(3) (min. 08:30)	PTC
<i>Gozos al Cristo de la Salud</i>	El Palmar (València)	València	YTB-09	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Paterna	València	FFP-C.205.A(1) (min. 03:57)	PTB
<i>Gozos a la Virgen de la Soledad</i>	Pavies	Castelló	FM-V.13.A(20)	PTE
<i>Gozos a san José</i>			FM-V.13.B(1)	TAT
<i>Gozos a las almas</i>	Pedralba	València	FSS-C.090.A(7) (min. 12:45)	PTD2
			FSS-B.18.B(35)	P'DD2
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.090.A(4) (min. 11:52)	PTA
			FSS-B.18.B(34)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.090.A(3) (min. 04:50)	TANT
			FSS-B.18.B(27)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.090.A(5) (min. 10:18)	PTB
			FSS-B.18.B(33)	PTB
<i>Gozos a san Antonio</i>			FSS-C.090.A(6) (min. 04:22)	PTC
			FSS-B.18.B(27)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de Ermitana</i>	Peníscola	Castelló	YTB-01	PTF
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Petrés	València	YTB-15	PTC
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.100.A(2) (min. 05:56)	PTD1
			FSS-B.04.A(4)	PTD1
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.100.A(1) (min. 03:42)	TANT
			FSS-B.04.A(3)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de Vallivana</i>	Picassent	València	FSS-C.104.A(3) (min. 03:25)	PIF
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.104.A(2) (min. 24:56)	P'DD2

<i>Gozos a santa Rita</i>			FSS-C.104.A(1) (min. 06:32)	PTC
<i>Gozos a san Francisco de Paula</i>			FSS-C.104.A(4) (min. 07:36)	PTF
<i>Gozos al Santísimo Cristo</i>	Planes	Alacant	FSS-B.13.B(42)	PTD2
<i>Gozos de san José</i>	Pobla de Vallbona	València	FSS-C.033.A(1) (min. 21:05)	PTA
<i>Gozos a san Sebastián</i>			FSS-C.033.A(2) (min. 14:30)	PTC
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre</i>	Polinyà del Xúquer	València	FJF-044	PTC
<i>Gozos a san Sebastián</i>			FJF-038	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Esperanza</i>	Portell	Castelló	FFP-C.102.B(1) (min. 11:10)	PTA
<i>Gozos a san José</i>	La Portera (Requena)	València	FFP-C.271.A(1) (min. 09:20)	TAT
<i>Gozos a san Blas</i>	Potries	València	FSS-C.020.B(4) (min. 25:10)	PTD2
<i>Gozos a la Virgen de los Desamparados</i>	Quartell	València	FSS-C.090.B(2) (min. 09:34)	PTE
			FSS-B.18.B(11)	PTE
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.090.B(1) (min. 13:30)	PTB
			FSS-B.18.B(13)	PTB
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FSS-C.090.B(3) (min. 12:27)	TANT
			FSS-B.18.B(12)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Pópulo</i>	Quart de les Valls	València	FSS-C.089.B(3) (min. 20:39)	TANT
			FSS-B.18.A(47)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo de la Agonía</i>			FSS-C.089.B(2) (min. 18:15)	PTC
			FSS-B.18.A(45)	PTC
<i>Gozos a san Pelegrín</i>			FSS-C.089.B(4) (min. 21:50)	PTC
			FSS-B.18.A(48)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.089.B(1) (min. 19:56)	PTC
			FSS-B.18.A(46)	PTC
<i>Gozos de san José</i>	Quesa	València	FFP-C.197.A(1) (min. 17:35)	TANT
<i>Gozos de san Antón (al carrer)</i>			FFP-C.197.A(2) (min. 19:05)	PTF
<i>Gozos de san Antón (a l'església)</i>			FFP-C.197.A(3) (min. 19:39)	PTC
<i>Gozos de almas</i>			FFP-C.197.A(4) (min. 25:15)	PTA
<i>Gozos a san Antonio</i>	Real de Montroi	València	FSS-C.105.A(1) (min. 01:14)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	El Rebollar (Requena)	València	FFP-C.312.(3) (min. 28:35)	TAT
<i>Gozos de ánimas</i>	Requena	València	FSS-C.056.B(3) (min. 00:02)	PTA
			FSS-C.085.A(3) (min. 26:22)	PTA
			FFP-C.140.A(1) (min. 28:18)	PTD1

			FFP-C.321.B(7) (min. 07:30)	PTA
<i>Gozos a san Sebastián</i>			FSS-C.085.A(4) (min. 24:02)	PTC
			FJF-020	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FFP-C.273.A(1) (min. 05:15)	TANT
			FFP-C.318.B(1) (min. 13:20)	TANT
			FFP-C.321.B(8) (min. 15:35)	TANT
<i>Gozos del Santísimo Sacramento</i>			FFP-C.292.A(1) (min. 17:35)	TAT
			FJF-022	TAT
<i>Gozos de la Virgen de los Ángeles</i>			FFP-C.307.A(1) (min. 00:02)	TAT
			FFP-C.318.B(2) (min. 24:10)	TAT
<i>Gozos de la Virgen de la Soterraña</i>			FFP-C.307.B(1) (min. 11:00)	TAT
			FJF-021	TAT
			FJF-024	TAT
			Pardo (2011; pista 19)	TAT
<i>Gozos a san Nicolás</i>			FFP-C.312.A(1) (min. 30:05)	TAT
<i>Gozos a san Antonio Abad del Carmén</i>			FFP-C.318.A(1) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FFP-C.318.B(3) (min. 16:26)	TANT
<i>Gozos al Cristo del Amparo</i>			FJF-023	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Remedio</i>			FJF-025	PTG
<i>Primeros gozos a la Virgen del Remedio</i>			FJF-019	PTC
<i>Gozos a las almas (I)</i>	Riba-roja de Túria	València	FSS-C.051.A(5) (min. 12:40)	PTD2
<i>Gozos a las almas (II)</i>			FSS-C.051.A(4) (min. 13:42)	PTD2
<i>Gozos a san Antonio</i>			FSS-C.051.A(1) (min. 15:33)	PTC
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FSS-C.051.A(2) (min. 06:48)	PTA
			FSS-C.051.A(3) (min. 09:36)	PTA
<i>Gozos a la Purísima Concepción</i>			FSS-C.051.A(6) (min. 18:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmén</i>			FSS-C.051.A(7) (min. 20:03)	TANT
<i>Gozos a san Blas</i>			FSS-C.051.A(8) (min. 25:06)	TANT
			FSS-C.076.B(1) (min. 27:06)	TANT
<i>Gozos a santa Rita</i>			FSS-C.051.A(11) (min. 16:47)	TANT
<i>Gozos al Cristo</i>			FSS-C.051.A(12) (min. 14:10)	TAT
<i>Gozos a san José (I)</i>			FSS-C.051.A(9) (min. 23:29)	TANT
<i>Gozos a san José (II)</i>			FSS-C.051.A(10) (min. 25:06)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Ribesalbes	Castelló	FSS-C.150.A(1) (min. 22:42)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.150.A(2) (min. 25:05)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.150.A(3) (min. 24:22)	TANT
<i>Gozos a san Lorenzo</i>			FSS-C.150.A(4) (min. 28:50)	PTC
<i>Gozos al Cristo</i>			FSS-C.150.A(5) (min. 00:09)	PTC
<i>Gozos a san Cristóbal</i>			FSS-C.165.B(26)	PTC
<i>Gozos a santa María la Mayor</i>	Riola	València	FJF-039	PTA
<i>Gozos a las almas</i>			FJF-040	PTD2
<i>Gozos al Santísimo Cristo de los Afligidos</i>			FJF-041	TANT

			FSS-C.086.A(1) (min. 26:25)	TANT
<i>Gozos al Patriarca san José</i>			FJF-042	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>	Rotglà i Corberà	València	FSS-C.048.A(2) (min. 27:17)	PTB
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.048.A(3) (min. 26:35)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.048.A(6) (min. 23:58)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.048.A(7) (min. 14:38)	PTF
<i>Gozos de la Virgen del Socorro</i>			FSS-C.048.A(8) (min. 24:58)	TANT
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.048.A(9) (min. 27:48)	TANT
<i>Gozos a san Ramón Nonato</i>	Sagunt	València	FM-V.14.A(1)	TAT
			FM-V.14.A(2)	TAT
<i>Gozos a san Blas</i>	Saix	Alacant	FSS-B.26.B(2)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Remedio</i>	San Antonio de Requena	València	FFP-C.195.A(1) (min. 17:57)	PTG
			FFP-C.321.B(1) (min. 03:30)	PTG
<i>Antiguos gozos a la Virgen del Remedio</i>			FFP-C.195.A(2) (min. 18:25)	PTC
			FFP-C.321.B(2) (min. 03:55)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>			FFP-C.195.A(3) (min. 18:51)	PTD2
			FFP-C.321.B(3) (min. 04:20)	PTD2
<i>Gozos de las ánimas</i>	San Juan de Requena	València	FSS-C.050.A(1) (min. 24:23)	PTD1
			FFP-C.321.A(22) (min. 11:56)	PTD1
			FFP-C.318.B(6) (min. 22:25)	PTD1
<i>Gozos de san Antonio</i>			FSS-C.050.A(2) (min. 24:02)	TAT
			FFP-C.321.A(23) (min. 11:35)	TAT
<i>Gozos de santa Catalina</i>	Sant Mateu	Castelló	FSS-C.145.B(8) (min. 16:55)	PTA
<i>Gozos de san Francisco Javier</i>			FSS-C.145.B(6) (min. 02:04)	TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora de los Angeles</i>			FSS-C.145.B(1) (min. 00:03)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.145.B(2) (min. 06:21)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Fuente</i>			FSS-C.145.B(3) (min. 00:46)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.145.B(4) (min. 02:34)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.145.B(5) (min. 07:41)	TANT
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.145.B(7) (min. 03:24)	TANT
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>	San Vicent del Raspeig	Alacant	YTB-03	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción (I)</i>	Segart	València	FSS-C.052.B(2) (min. 00:04)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción (II)</i>			FSS-C.052.B(3) (min. 01:30)	PTD2
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.052.B(1) (min. 11:30)	PTA
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.052.B(4) (min. 02:59)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Sella	Alacant	FM-V.14.A(5)	TAT

			FM-CD.30(36)	TAT
<i>Gozos a la Divina Aurora</i>			FM-V.14.A(6)	TANT
			FM-CD.30(37)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FM-V.14.A(7)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Sellent	València	FFP-C.256.B(1) (min. 07:20)	TAT
<i>Gozos a la Verge del Roser</i>	Silla	València	FSS-C.114.A(4) (min. 07:12)	PTB
<i>Gozos al Santo Cristo</i>			FSS-C.114.A(1) (min. 00:50)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Asunción</i>			FSS-C.114.A(2) (min. 08:05)	PTF
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.114.A(3) (min. 06:28)	PTA
<i>Gozos a santa Úrsula</i>	Sinarques	València	FSS-C.042.A(1) (min. 21:38)	PTB
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.042.B(1) (min. 07:21)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.042.B(2) (min. 02:35)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.042.B(3) (min. 08:20)	PTD1
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.042.B(4) (min. 01:29)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>	Sogorb	Castelló	FSS-C.107.A(1) (min. 30:08)	PTC
<i>Gozos a san Antón</i>			FSS-C.107.A(2) (min. 31:14)	PTC
			FSS-C.107.B(1) (min. 00:02)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Esperanza</i>			FSS-C.107.B(2) (min. 00:48)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Cueva Santa</i>			FSS-C.107.A(3) (min. 29:05)	PTA
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Piedad</i>	Sollana	València	FJF-012	TANT
			FJF-047	PTC
<i>Gozos a san Miguel</i>	Soneixa	Castelló	FSS-C.097.A(1) (min. 28:38)	PTC
			FSS-B.15.B(22)	PTC
<i>Gozos al Santo Cristo de la Sangre (I)</i>			FSS-C.097.A(3) (min. 24:17)	TANT
			FSS-B.15.B(20)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo de la Sangre (II)</i>			FSS-C.097.A(2) (min. 26:42)	PTE
			FSS-B.15.B(21)	PTE
<i>Gozos de la Virgen de la Leche</i>	Sorió (Xàtiva)	València	FSS-C.068.A(1) (min. 04:30)	PTC
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>	Sorita	Castelló	FSS-C.135.A01(4) (min. 15:33)	PTF
<i>Gozos a san Ramón Nonato</i>			FSS-C.135.A01(9) (min. 08:07)	TAT
<i>Gozos del Santísimo Sacramento</i>			FSS-C.135.A01(5) (min. 14:20)	PTF
<i>Gozos a la Virgen de la Balma (I)</i>			FSS-C.135.A01(7) (min. 03:21)	TANT
			YTB-16	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Balma (II)</i>			FSS-C.135.A01(2) (min. 05:21)	PTF
<i>Gozos a las almas</i>			FSS-C.135.A01(1) (min. 11:55)	PTD1
<i>Gozos a san Abdón y Senén</i>			FSS-C.135.A01(3) (min. 07:01)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.135.A01(6) (min. 16:13)	TANT

<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.135.A01(8) (min. 10:13)	TANT
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.135.A01(10) (min. 21:29)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo</i>			FSS-C.135.A01(11) (min. 12:27)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Sot de Ferrer	Castelló	FSS-C.110.B(5) (min. 15:09)	PTD1
<i>Gozos de santa Cecilia</i>			FSS-C.110.B(7) (min. 17:18)	PTA
<i>Gozos al Cristo de la Piedad</i>			FM-V.13.B(5)	TANT
			FSS-C.110.B(6) (min. 01:22)	TANT
<i>Gozos a san Antonio de Padua</i>			FSS-C.110.B(4) (min. 04:39)	PTC
<i>Gozos a san Roque</i>	Sot de Xera	València	FSS-C.003.A(5) (min. 29:05)	PTC
<i>Gozos a los Santos Abdón y Senén</i>	Sueca	València	[CD-04. Pista 5]	PTA
			FJF-009	PTA
<i>Gozos a sant Blas</i>			FJF-045	PTA
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FJF-046	PTA
<i>Gozos a sant Antoni Abat</i>			FJF-010	PTA
<i>Gozos de Nadal</i>			FJF-011	PTA
<i>Gozos al Santo Cristo del Hospital</i>			FJF-036	TANT
			[CD-04. Pista 7]	TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora de Sales</i>			FJF-037	TANT
			[CD-04. Pista 3]	TANT
			[CD-04. Pista 14]	TANT
<i>Gozos de san Antonio</i>	Sueras	Castelló	FSS-C.158.B(2) (min. 23:13)	PTD2
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.158.B(1) (min. 23:53)	PTD2
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.158.B(4) (min. 26:14)	PTF
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Clemencia</i>			FSS-C.158.B(5) (min. 02:19)	PTF
<i>Gozos a san Blas</i>			FSS-C.158.B(3) (min. 22:20)	PTC
<i>Gozos al Cristo de Sumacàrver</i>	Sumacàrver	València	FSS-C.116.B(1) (min. 23:14)	PTC
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Illa de Tabarca (Alacant)	Alacant	FSS-B.03.B(2)	PTF
<i>Gozos a san Pedro</i>			FSS-B.03.B(3)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-B.03.B(4)	PTD1
<i>Gozos de la Virgen del Carmen</i>	Tales	Castelló	FSS-C.151.A(1) (min. 05:33)	PTA
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.151.A(3) (min. 10:10)	PTA
<i>Gozos de san Antonio</i>			FSS-C.151.A(2) (min. 09:55)	PTF
<i>Gozos de san Juan</i>			FSS-C.151.A(4) (min. 03:15)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>	Tàrbena	Alacant	FMP.IVC-B.12(24)	PTB
<i>Gozos a santa Bárbara</i>			FMP.IVC-B.12(22)	PTC
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Asunción</i>			FMP.IVC-B.12(23)	TANT
<i>Gozos a las almas</i>			FMP.IVC-B.12(25)	PTD1

El fenomen gogístic al País Valencià

<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Teresa de Cofrents	València	FSS-C.049.B(1) (min. 16:40)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.049.B(2) (min. 23:18)	TANT
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.049.B(3) (min. 21:04)	PTA
<i>Gozos a Nuestra Señora del Rosario</i>			FSS-C.049.B(4) (min. 09:55)	PTB
			FSS-C.086.B(3) (min. 20:18)	PTB
<i>Gozos a san Vicente</i>	Teulada	Alacant	FSS-B.10.B(33)	PTC
<i>Gozos del Nombre de Jesús</i>	Tírig	Castelló	FSS-C.158.A(9) (min. 04:54)	PTF
<i>Gozos de san Miguel</i>			FSS-C.158.A(3) (min. 15:50)	PTF
<i>Gozos del Santísimo Sacramento</i>			FSS-C.158.A(10) (min. 05:41)	TAT
<i>Gozos de san José (I)</i>			FSS-C.158.A(4) (min. 07:06)	TANT
<i>Gozos de san José (II)</i>			FSS-C.158.A(5) (min. 08:18)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.158.A(1) (min. 12:55)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Pilar</i>			FSS-C.158.A(2) (min. 11:31)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Socorro</i>			FSS-C.158.A(3) (min. 15:00)	PTC
<i>Gozos a santa Catalina</i>			FSS-C.158.A(7) (min. 19:45)	TANT
<i>Gozos a santa Teresa</i>			FSS-C.158.A(8) (min. 10:10)	TANT
<i>Gozos a santa Bárbara</i>	Titaigües	València	FM-V.09.B(3)	PTA
			FFP-C.177.B(1) (min. 01:55)	PTA
			FFP-C.191.B(3) (min. 26:10)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Remedio</i>			FM-V.09.B(A)	PTC
			FFP-C.177.B(2) (min. 03:10)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.034.B(1) (min. 23:55)	PID1
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.034.B(2) (min. 34:02)	TANT
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.034.A(2) (min. 35:45)	TANT
			FSS-C.034.B(7) (min. 28:55)	TANT
			FFP-C.191.B(2) (min. 21:46)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.034.B(6) (min. 20:36)	TANT
<i>Gozos al Nazareno</i>			FSS-C.034.B(8) (min. 22:25)	TANT
<i>Gozos a la Sangre de Cristo</i>			FFP-C.191.B(1) (min. 16:50)	TAT
<i>Gozos a san Roque</i>	El Toro	Castelló	FM-V.13.B(4)	PTC
<i>Gozos a santa Bárbara (I)</i>	Torralba del Pinar	Castelló	FSS-C.148.B(1) (min. 11:27)	PTC
<i>Gozos a santa Bárbara (II)</i>			FSS-C.148.B(2) (min. 13:36)	PTE
<i>Gozos de san Roque</i>	Torre Baixa	València	FSS-C.027.B(3) (min. 16:48)	PTC
<i>Gozos de santa María</i>			FSS-C.027.B(4) (min. 17:24)	PTC
<i>Gozos a las almas</i>	Torre d'en Lloris (Xàtiva)	València	YTB-11	PID1
<i>Gozos de la Virgen de los Ángeles</i>	Torrella	València	FSS-C.058.A(1) (min. 13:42)	PTC
<i>Gozos de san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.058.A(2) (min. 12:05)	PTC

<i>Gozos de ánimas</i>	Torres Torres	València	FSS-C.055.B(6) (min. 26:00)	PTD2
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Leche (I)</i>			FSS-C.055.B(2) (min. 00:02)	TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Leche (II)</i>			FSS-C.055.B(5) (min. 02:10)	PTC
<i>Gozos de san José (I)</i>			FSS-C.055.B(3) (min. 10:50)	TANT
<i>Gozos de san José (II)</i>			FSS-C.055.B(4) (min. 12:20)	TANT
<i>Gozos a san Gregorio</i>	Torre de les Maçanes	Alacant	YTB-02	PTC
<i>Gozos de la Virgen de los Dolores</i>	Les Useres	Castelló	FSS-C.136.B(1) (min. 21:26)	TANT
<i>Gozos a san Juan de Peñagolosa</i>			FFP-C.121.B(1) (min. 11:45)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (I)</i>	Utiel	València	FSS-C.057.A(3) (min. 10:19)	PTG
			FSS-C.086.B(2) (min. 28:54)	PTG
			FFP-C.318.B(5) (min. 18:57)	PTG
			FFP-C.321.A(2) (min. 13:06)	PTG
			FFP-C.321.A(4) (min. 21:31)	PTG
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (II)</i>			FSS-C.057.A(1) (min. 11:06)	PTA
			FFP-C.321.A(5) (min. 22:16)	PTA
<i>Antiguos gozos a la Virgen del Remedio</i>			FSS-C.057.A(2) (min. 09:20)	PTC
			FSS-C.086.B(1) (min. 28:22)	PTC
			FFP-C.321.A(1) (min. 12:39)	PTC
			FFP-C.321.A(3) (min. 21:00)	PTC
<i>Gozos a san Isidro Labrador</i>			FFP-C.318.B(4) (min. 08:20)	PTA
<i>Gozos a las almas</i>	València	València	FSS-C.002.A(1) (min. 26:15)	PTA
<i>Gozos al Cristo del Monte Calvario</i>	Vallada	València	FSS-C.109.A(2) (min. 05:43)	PTC
<i>Gozos a las ánimas</i>			FSS-C.109.A(1) (min. 08:35)	PTA
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.079.B(2) (min. 06:50)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.079.B(3) (min. 04:34)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.109.A(3) (min. 09:58)	TAT
				TANT
<i>Gozos a Nuestra Señora de Santerón</i>	Vallanca	València	FFP-C.288.B(1) (min. 00:17)	PTA
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.036.B(1) (min. 21:10)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Vall d'Alba	Castelló	FSS-C.166.A(30)	PTD1
<i>Gozos de Nuestra Señora del Rosario</i>			FSS-C.166.A(28)	PTB
<i>Gozos de san José</i>			FSS-C.166.A(30)	TANT
<i>Gozos de la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.166.A(31)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>	Vall d'Almonesir	Castelló	FSS-C.095.A(1) (min. 18:00)	TAT
			FSS-B.08.B(12)	TAT
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FSS-C.095.A(2) (min. 30:13)	PTD1
			FSS-C.095.B(1) (min. 00:05)	PID1
			FSS-B.08.B(17)	PID1

<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			YTB-08	TANT
<i>Gozos de la Sagrada Família</i>	Vall d'Uixó	Castelló	FM-V.01.A(9) FM-CD.30(23)	PTA PTA
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			YTB-10	PTC
<i>Gozos a san Antonio</i>	Vallés	València	FSS-C.024.A(1) (min. 18:20)	PTC
<i>Gozos a san Juan Bautista</i>			FSS-C.024.A(2) (min. 01:14)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>			FSS-C.024.B(4) (min. 11:58)	PTD1
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.024.A(3) (min. 03:25)	TANT
<i>Gozos a san José (I)</i>			FSS-C.024.A(4) (min. 08:10)	TANT
<i>Gozos a san José (II)</i>			FSS-C.024.A(5) (min. 11:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.024.A(6) (min. 21:20)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>	Venta del Moro	València	FSS-C.039.A(1) (min. 26:58) FFP-C.321.B(9) (min. 12:10)	TANT TANT
<i>Gozos de san Antón</i>			FFP-C.277.A(1) (min. 18:40)	TANT
<i>Gozos al Santo Cristo</i>	Venta Gaeta (Cortes de Pallàs)	València	FSS-C.071.B(1) (min. 15:48)	PTC
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FFP-C.163.B(1) (min. 04:23) FFP-C.316.A(1) (min. 36:58)	PTC PTC
<i>Gozos</i>	Verdegàs (Alacant)	Alacant	FFP-C.238.A(1) (min. 19:55)	PTC
<i>Gozos de la Sangre de Jesús</i>	Vilafamés	Castelló	FFP-C.111.A(1) (min. 20:33)	TANT
<i>Gozos a san Miguel Arcángel</i>			FSS-C.143.A(1) (min. 00:02)	PTC
<i>Gozos a la Purísima Sangre</i>			FSS-C.143.A(3) (min. 02:23)	TANT
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.143.A(4) (min. 05:11)	TANT
<i>Gozos a san Bartolomé</i>	Vilafermosa	Castelló	FSS-C.088.B(1) (min. 30:55) FSS-C.089.A(1) (min. 00:03) FSS-B.18.A(26)	PTC PTC PTC
<i>Gozos a san Roque</i>	Vilafranca	Castelló	FSS-C.134.B(2) (min. 12:40)	TAT
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.134.A(5) (min. 07:10)	TAT
<i>Gozos a la Santísima Trinidad</i>			FSS-C.134.A(2) (min. 08:03)	TANT
<i>Gozos a san Francisco Javier</i>			FSS-C.134.A(3) (min. 06:01)	TANT
<i>Gozos a san Joaquín</i>			FSS-C.134.A(4) (min. 04:29)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Losar (I)</i>			FSS-C.134.B(1) (min. 07:04)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Losar (II)</i>			FSS-C.134.B(3) (min. 13:50)	TANT
<i>Gozos a la Virgen de la Fuente</i>	Vilallonga	València	FSS-C.005.B(1) (min. 12:00) FSS-C.017.A(1) (min. 30:32) FSS-C.017.B(1) (min. 29:28)	PTC PTC PTC
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.018.A(1) (min. 26:20)	PTA

<i>Gozos a san Lorenzo</i>	Vilar de Canes	Castelló	FSS-C.164.(8)	PTC
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (I)</i>	Villar de Olmos (Requena)	València	FSS-C.056.A(1) (min. 24:22)	PTG
			FFP-C.321.A(15) (min. 13:59)	PTG
<i>Gozos a la Virgen del Remedio (II)</i>			FFP-C.205.A(4) (min. 09:56)	PTA
			FFP-C.321.A(14) (min. 13:49)	PTA
<i>Antiguos gozos a la Virgen del Remedio</i>			FSS-C.056.A(2) (min. 24:54)	PTC
			FFP-C.321.A(16) (min. 14:21)	PTC
			FFP-C.321.A(17) (min. 15:40)	PTC
<i>Gozos de las almas</i>			FSS-C.085.A(5) (min. 23:07)	PTA
			FFP-C.140.A(2) (min. 30:05)	PTA
			FFP-C.142.A(1) (min. 04:24)	PTA
			FFP-C.321.A(19) (min. 16:27)	PTG
<i>Gozos de san Isidro</i>			FFP-C.142.A(2) (min. 05:05)	PTC
			FFP-C.205.A(2) (min. 05:30)	PTC
			FFP-C.205.A(3) (min. 08:56)	PTG
			FFP-C.321.A(18) (min. 16:06)	PTG
<i>Gozos a san Antonio</i>	Villar de Tejas (Xelva)	València	FSS-C.040.B(3) (min. 19:45)	PTB
<i>Gozos a la Virgen de la Misericordia</i>			FSS-C.053.B(1) (min. 23:40)	PTC
<i>Gozos de ánimas</i>	Villar del Arzobispo	València	FSS-C.003.A(4) (min. 05:45)	PTD1
<i>Gozos a santa Lucía</i>			FSS-C.003.A(3) (min. 05:05)	PTA
<i>Gozos a Nuestra Señora de la Paz</i>			FSS-C.002.B(1) (min. 19:46)	PTE
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.003.A(2) (min. 03:45)	PTA
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.002.B(2) (min. 26:25)	PTE
<i>Gozos a san Francisco Javier</i>			FSS-C.002.B(3) (min. 25:45)	PTF
			FSS-C.003.A(1) (min. 04:25)	PTF
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>			FSS-C.002.B(4) (min. 28:30)	PTF
<i>Gozos al Glorioso san Sebastián Mártir</i>	Vilavella	Castelló	YTB-04	PTF
<i>Gozos a santa María</i>	Vila Joiosa	Alacant	FSS-B.14.A(45)	TANT
<i>Gozos de la Virgen de la Balma</i>	Villores	Castelló	FSS-C.156.B(1) (min. 02:45)	PTE
<i>Gozos a san Sebastián</i>	Vinaròs	Castelló	YTB-17	TANT
<i>Gozos de san Francisco de Paula</i>	Viver	Castelló	FM-V.13.A(17)	TAT
			FM-CD.29.(37)	TAT
			FSS-C.111.B(1) (min. 21:55)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>	Xàbia	Alacant	FSS-B.12.A(37)	TANT
			FSS-B.12.A(38)	TANT
<i>Gozos a Jesús Nazareno</i>			FMP.AGF-B.E.8.5.10(2)	PTC

El fenomen gogístic al País Valencià

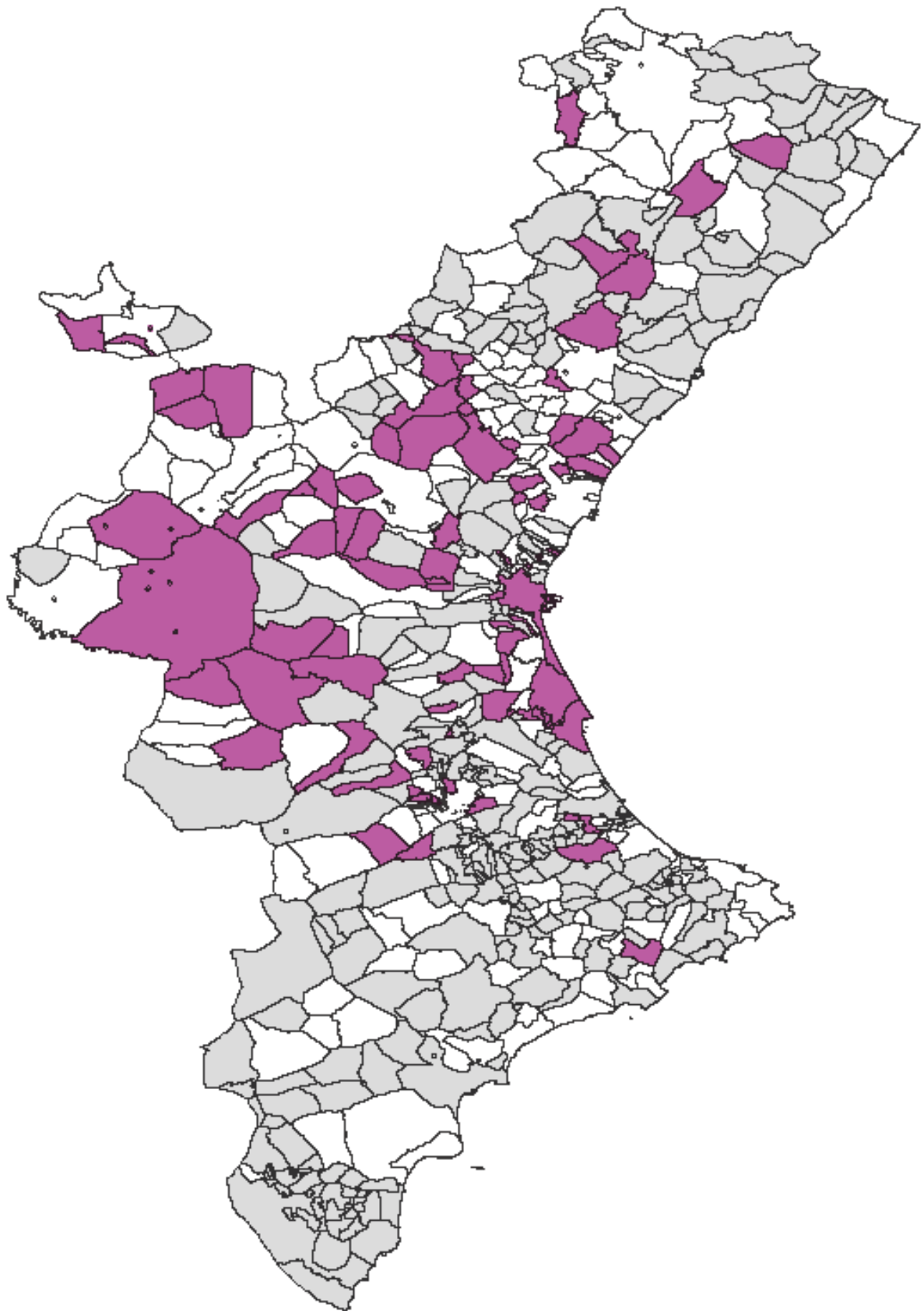
<i>Gozos de las almas</i>	Xalans (Jalance)	València	FSS-C.031.A(1) (min. 14:40)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.031.A(2) (min. 08:56)	PTF
<i>Gozos a san Miguel</i>			FSS-C.031.A(3) (min. 07:25)	PTC
<i>Gozos de san Blas</i>			FSS-C.031.A(4) (min. 06:25)	PTC
<i>Gozos a la Asunción de María Santísima</i>	Xaló	Alacant	FSS-B.10.B(29)	PTF
<i>Gozos a san Coronado</i>	Xarafull	València	FSS-C.051.B(1) (min. 18:55)	PTC
<i>Gozos de El Puig</i>	Xàtiva	València	FSS-C.024.B(1) (min. 21:10)	PTC
<i>Gozos de la Consolación</i>			FSS-C.021.B(1) (min. 13:00)	TANT
<i>Gozos de san Rafael</i>			FSS-C.024.B(2) (min. 19:57)	TANT
<i>Gozos del Santo Sepulcro</i>			FSS-C.024.B(3) (min. 22:43)	TANT
<i>Gozos a las almas (I)</i>	Xella	València	FSS-C.092.B(7) (min. 01:21)	PTA
			FSS-B.06.A(24)	PTA
<i>Gozos a las almas (II)</i>			FSS-C.092.B(4) (min. 02:31)	PTD2
			FSS-B.06.A(25)	PTD2
<i>Gozos a las almas (III)</i>			FSS-C.092.B(5) (min. 03:47)	PTD1
			FSS-B.06.A(26)	PTD1
<i>Gozos al Santo Cristo del Refugio</i>			FSS-C.092.A(1) (min. 30:49)	PTC
			FSS-C.092.B(3) (min. 00:02)	PTC
			FSS-B.06.A(23)	PTC
<i>Gozos a san Blas</i>			FSS-C.092.B(1) (min. 18:35)	PTC
			FSS-B.06.A(36)	PTC
<i>Gozos a san Ramón Nonato</i>			FSS-C.092.B(2) (min. 16:57)	PTC
			FSS-B.06.A(35)	PTC
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.092.B(6) (min. 22:00)	TAT
			FSS-B.06.A(38)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.092.A(2) (min. 27:33)	TANT
			FSS-B.06.A(21)	TANT
			FSS-C.092.B(8) (min. 12:00)	TANT
			FSS-B.06.A(31)	TANT
			FSS-B.06.A(32)	TANT
<i>Gozos a san Roque</i>			FSS-C.092.A(3) (min. 29:38)	TANT
			FSS-B.06.A(22)	TANT
<i>Gozos al Corazón de Jesús</i>			FSS-C.092.B(9) (min. 20:33)	TANT
			FSS-B.06.A(37)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>	Xeresa	València	FSS-C.017.A(2) (min. 16:53)	PTD2
<i>Gozos a san José</i>			FSS-C.016.A(2) (min. 27:42)	TAT
<i>Gozos de las almas (I)</i>	Xèrica	Castelló	FSS-C.112.A(1) (min. 30:16)	PTD1
<i>Gozos de las almas (II)</i>			FSS-C.112.B(1) (min. 00:04)	PTA
<i>Gozos de santa Águeda</i>			FSS-C.112.A(4) (min. 12:59)	TANT

<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre (I)</i>			FSS-C.112.A(5) (min. 15:52)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre (II)</i>			FSS-C.112.A(6) (min. 19:44)	TANT
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Sangre (III)</i>			FSS-C.112.A(7) (min. 23:03)	TAT
<i>Gozos de la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.112.A(3) (min. 28:29)	TANT
<i>Gozos a la Divina Pastora</i>			FSS-C.112.A(2) (min. 25:46)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.112.B(2) (min. 01:11)	TANT
<i>Gozos de san Marcos</i>	Xert	Castelló	YTB-18	PTC
<i>Gozos de la Soledad (I)</i>	Xest	València	FSS-C.014.B(1) (min. 23:25)	PTC
<i>Gozos de la Soledad (II)</i>			FSS-C.014.B(2) (min. 24:40)	PTA
<i>Gozos a san Blas</i>	Xestalgar	València	FSS-C.102.A01(1) (min. 05:43)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de los Dolores</i>			FSS-C.102.A01(2) (min. 07:25)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.102.A01(3) (min. 10:00)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.102.A01(4) (min. 08:51)	PTA
<i>Gozos a san Vicente Ferrer</i>	Xilxes	Castelló	FSS-C.152.B(1) (min. 02:19)	PTA
<i>Gozos al Santísimo Cristo de la Junquera</i>			FSS-C.152.B(2) (min. 00:06)	PTC
<i>Gozos a la Virgen de la Salud</i>	Xirivella	València	FSS-C.018.B(1) (min. 11:28)	PTA
<i>Gozos a la Virgen del Castillo (I)</i>	Xiva	València	FFP-C.248.A(2) (min. 00:10)	TANT
			FFP-C.248.A(3) (min. 01:46)	TANT
<i>Gozos de las almas</i>	Xiva de Morella	Castelló	FSS-C.133.B(7) (min. 01:18)	PTD1
<i>Gozos de san José (I)</i>			FSS-C.133.B(3) (min. 02:49)	TANT
<i>Gozos de san José (II)</i>			FSS-C.133.B(4) (min. 04:22)	TANT
<i>Gozos a la Inmaculada Concepción</i>			FSS-C.133.B(1) (min. 09:49)	TANT
<i>Gozos a la Virgen del Carmen</i>			FSS-C.133.B(2) (min. 07:15)	TANT
<i>Gozos a la Verge del Roser</i>			FSS-C.133.B(5) (min. 05:57)	PTB
<i>Gozos a san Antonio Abad</i>			FSS-C.133.B(6) (min. 08:23)	PTC
<i>Gozos de san José</i>	Xóvar	Castelló	FSS-C.099.B(3) (min. 03:42)	TAT
			FSS-B.02.A(27)	TAT
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FSS-C.099.A(6) (min. 24:28)	PTC
			FSS-B.02.A(21)	PTC
<i>Gozos a san Roque</i>			FM-V.13.A(19)	TANT
			FSS-C.099.A(7) (min. 27:30)	TANT
			FSS-B.02.A(22)	TANT
<i>Gozos a san Francisco Javier</i>	Xulilla	València	FM-CD.29(27)	PTF
<i>Gozos a las almas</i>			FM-CD.29(26)	PTD1
<i>Gozos a la Virgen del Rosario</i>			FM-CD.29(28)	PTB
<i>Gozos a santa Bárbara</i>			FSS-C.006.A(1) (min. 20:30)	PTC
<i>Gozos del Niño</i>	Zarra	València	FSS-C.049.A(1) (min. 07:58)	PTC

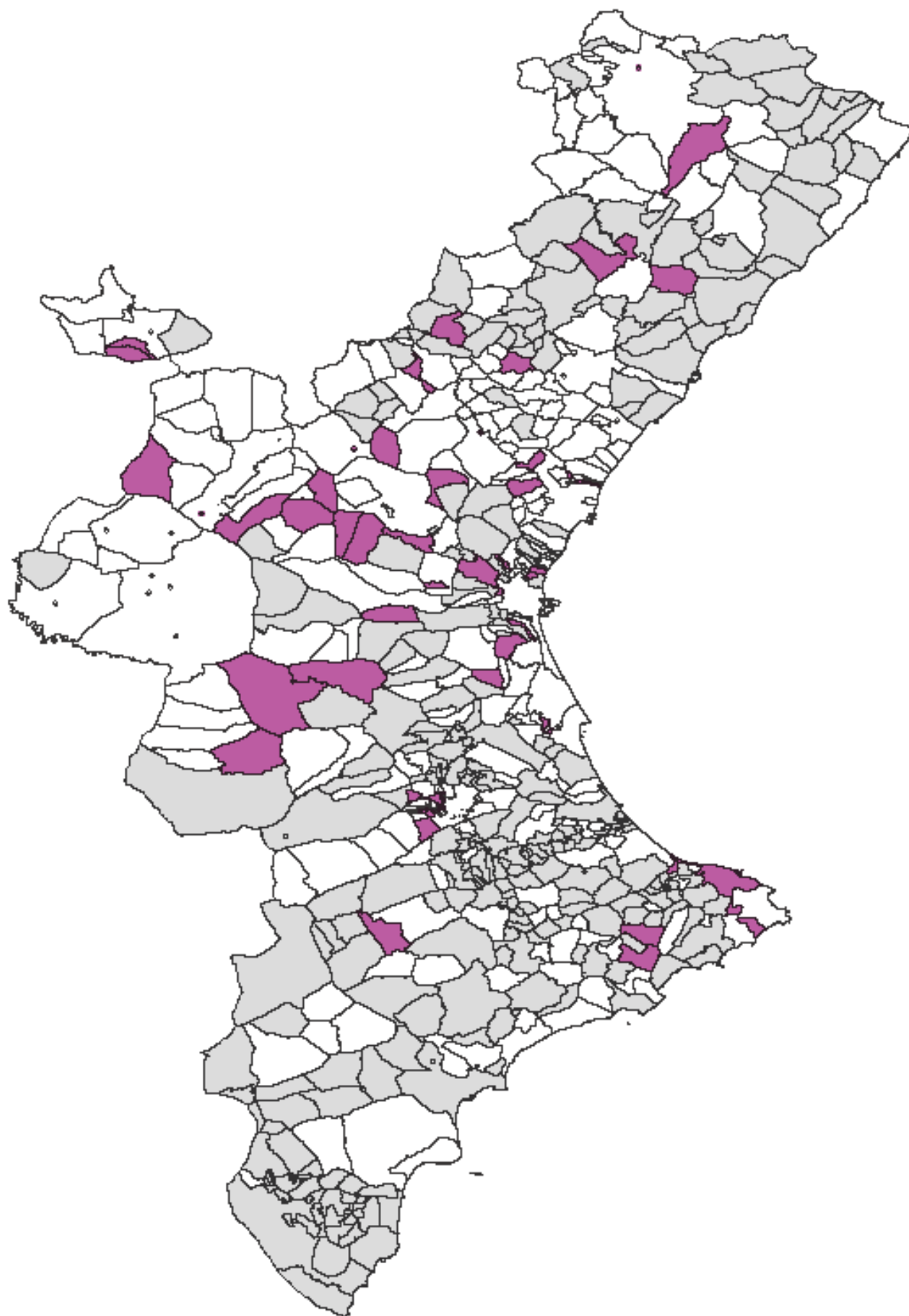
Annex II

Mapes de distribució territorial dels patrons de tonada

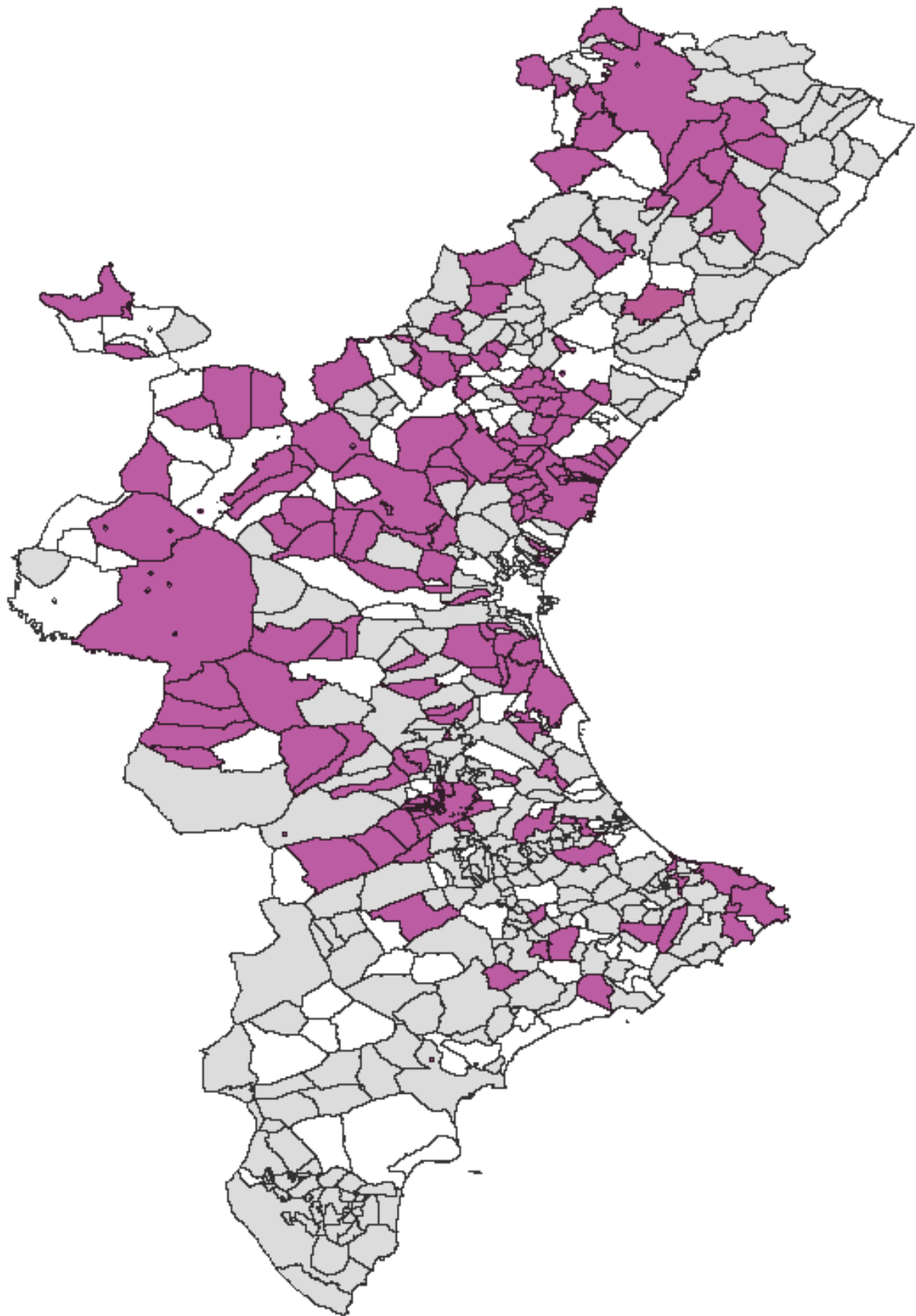
Patrón de Tonada A



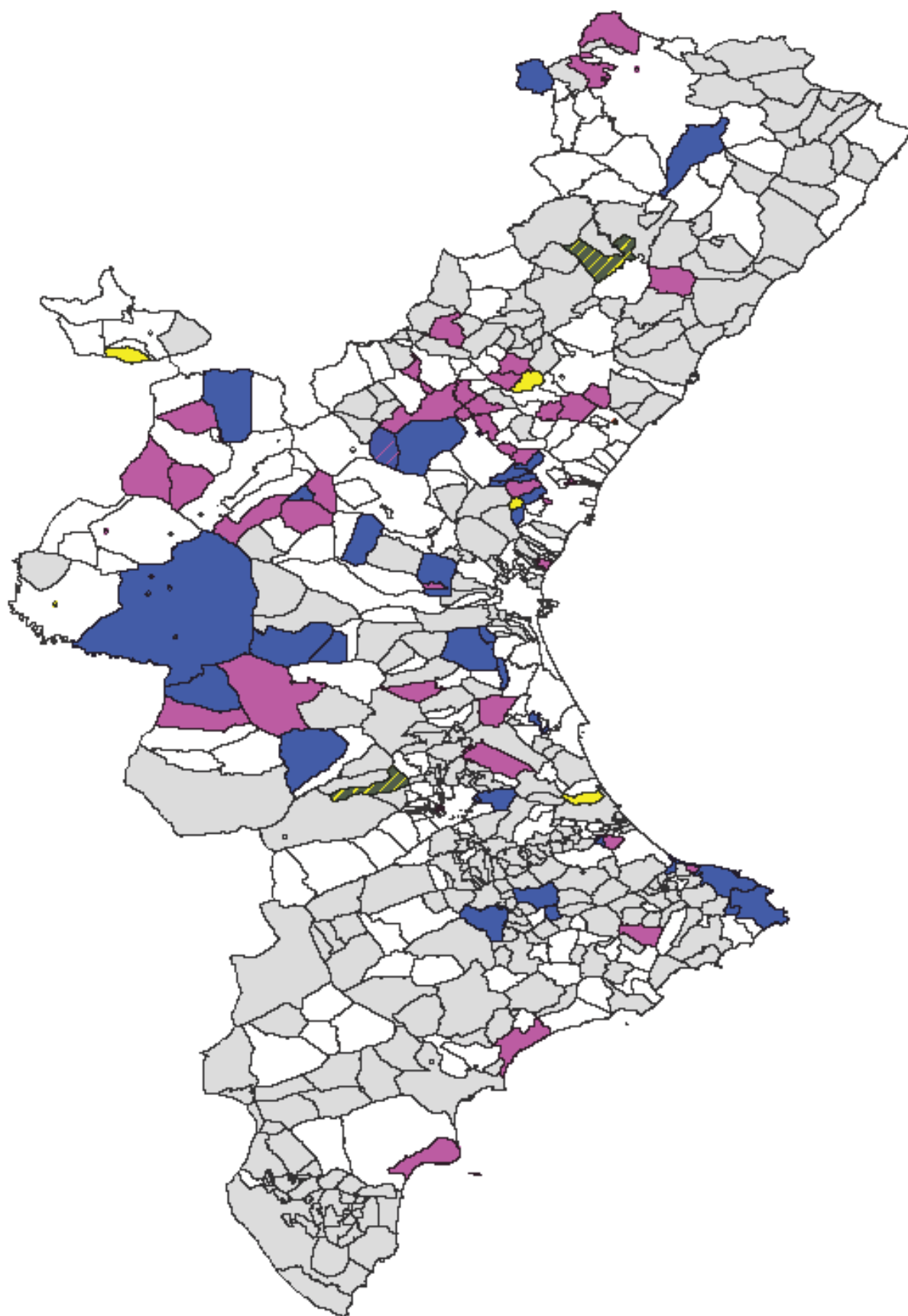
Patró de Tonada B



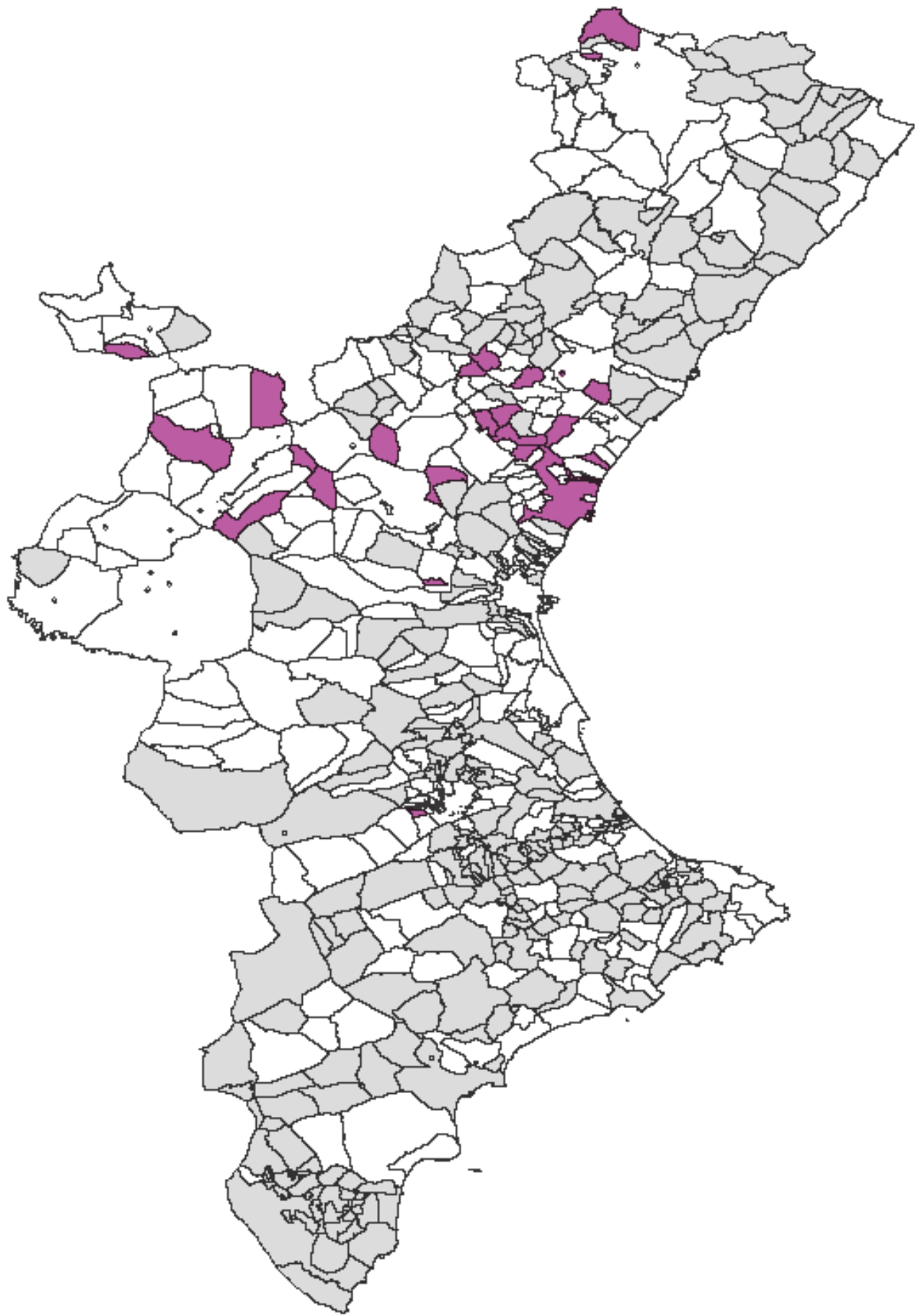
Patr6 de Tonada C



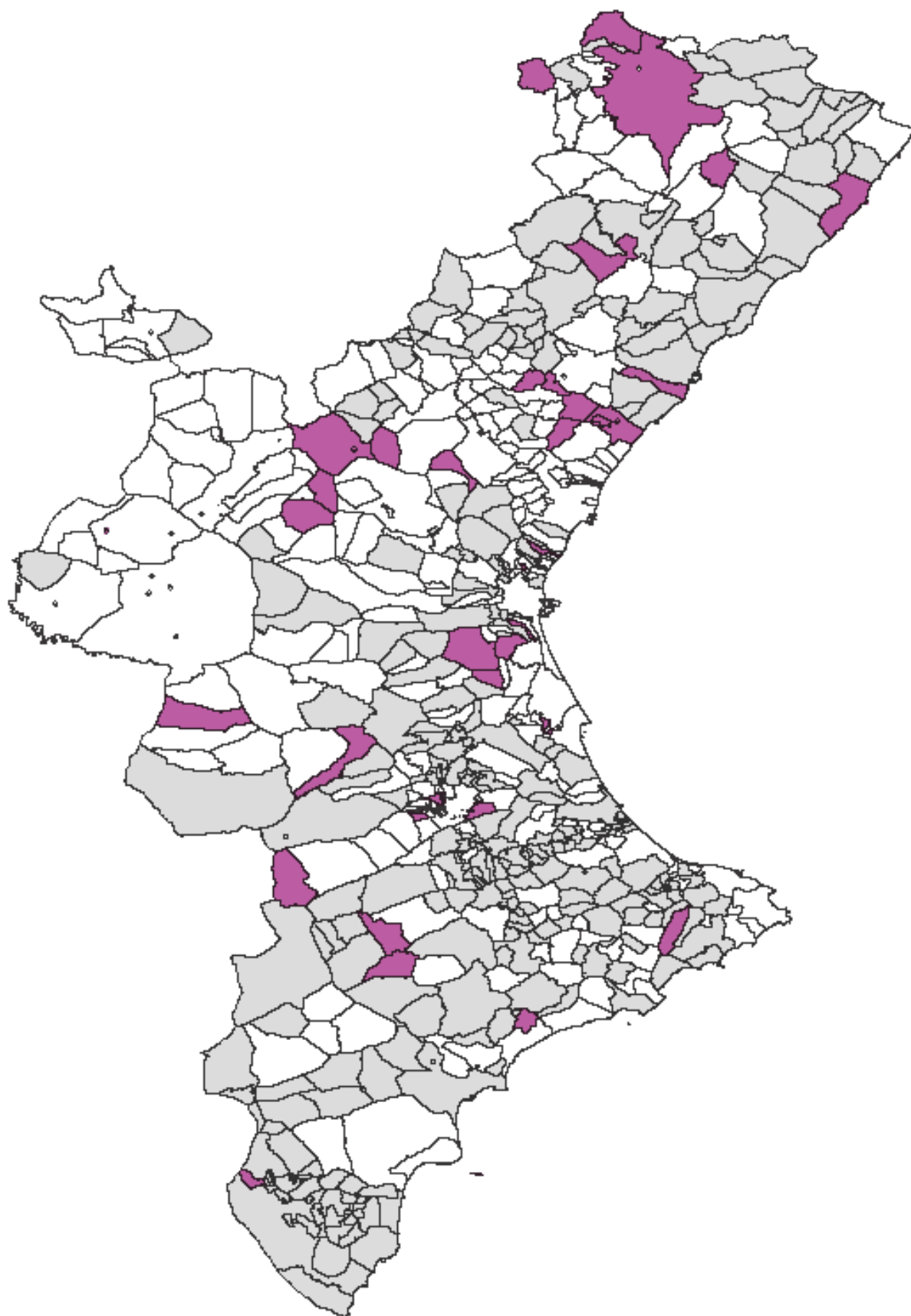
Patró de Tonada D



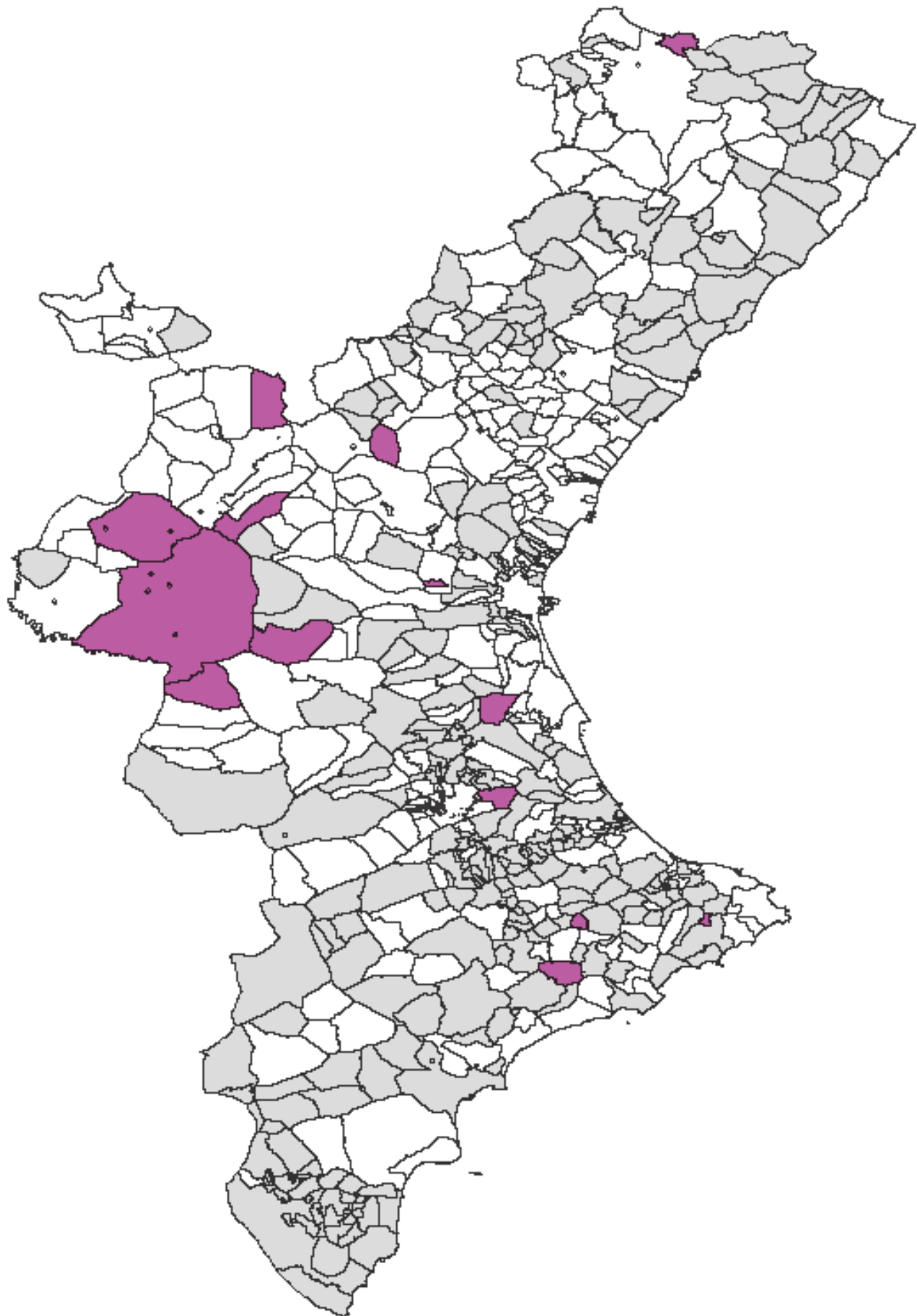
Patr6 de Tonada E



Patró de Tonada F



Patr6 de Tonada G



Annex III

Notació paradigmàtica en disposició sinòptica dels patrons

Patrón de Tonada A

(A) (B) (C) (D) FSS-C.005.A(1)
 FSS-C.029.B(5)
 FSS-C.035.B(8)
 FSS-C.052.B(1)
 FSS-C.065.B(5)
 FJF-001
 FSS-C.026.A(7)
 Entrada: ABCD Cobla: ABCD'ABCD FSS-C.049.B(3)
 D'
 FSS-C.102.A01(4)
 FSS-C.103.A(2)
 FSS-C.108.B(3)
 FSS-C.116.A(6)
 FSS-C.008.A(1)
 FSS-C.006.B(2)
 FSS-C.075.A(1)
 FSS-C.098.B(5)
 FSS-C.056.B(3)

FFP-C.288.B(1)

FM-V.13.A(18)

FSS-C.057.A(1)

FFP-C.321.A(9)

FFP-C.197.A(4)

Entrada: ABCD Cobla: ABCD'ABCD
FFP-C.205.A(6)

Entrada: ABC'D Cobla: ABCDABCD
FSS-C.151.A(1)

FSS-C.061.A(1)

Entrada: ABCD Cobla: ABC'D'ABCD
FSS-C.092.B(7)

FFP-C.102.B(1)

FSS-C.013.A(1)

FSS-C.060.A(3)

FSS-C.015.B(3)

FSS-C.114.A(7)

FSS-C.106.A(5)

Entrada: ABC'D' Cobia: ABCDABC'D' Final: AB'C'D'

FSS-C.090.A(1)

Musical notation for FSS-C.090.A(1) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes notes B' and C'.

FSS-C.117.A(4)

Musical notation for FSS-C.117.A(4) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.067.A(7)

Musical notation for FSS-C.067.A(7) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.065.B(7)

Musical notation for FSS-C.065.B(7) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.145.B(8)

Musical notation for FSS-C.145.B(8) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.159.B(1)

Musical notation for FSS-C.159.B(1) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Entrada: ABC'D' Cobia: ABCDABC'D'

FSS-C.014.B(2)

Musical notation for FSS-C.014.B(2) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes notes C' and D'.

FSS-C.023.A(2)

Musical notation for FSS-C.023.A(2) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.091.B(4)

Musical notation for FSS-C.091.B(4) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Entrada: ABCD Cobia: ABCD'ABCD

FSS-C.062.A(1)

Musical notation for FSS-C.062.A(1) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes note D'.

FSS-C.011.A(1)

Musical notation for FSS-C.011.A(1) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.139.B(8)

Musical notation for FSS-C.139.B(8) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

FSS-C.109.A(1)

Musical notation for FSS-C.109.A(1) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Entrada: ABCD Cobia: ABCD'ABCD

FSS-C.099.B(2)

Musical notation for FSS-C.099.B(2) in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes notes C' and D'.

Entrada: ABCD Cobla: ABC'D'ABCD

FSS-C.057.B(1)

FSS-C.012.A(1)

FSS-C.023.A(3)

FSS-C.027.B(1)

FSS-C.106.B(1)

FSS-C.107.A(3)

FSS-C.110.B(7)

FSS-C.111.B(2)

Detailed description: The image shows a musical score for a cobla ensemble. It consists of seven staves of music. The first staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a melody and a bass line. The second staff is a single treble clef line. The third staff is a grand staff. The fourth, fifth, and sixth staves are single treble clef lines. The seventh staff is a grand staff. The music is in a 2/4 time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is labeled with 'Entrada: ABCD Cobla: ABC'D'ABCD' at the top right. The staves are labeled with identifiers: FSS-C.057.B(1), FSS-C.012.A(1), FSS-C.023.A(3), FSS-C.027.B(1), FSS-C.106.B(1), FSS-C.107.A(3), FSS-C.110.B(7), and FSS-C.111.B(2). There are also some markings like 'C'' and 'D'' on the first staff.

Patr6 de Tonada B

Entrada: ABCD Cobla: A'DA'DABCD

FSS-C.037.B(1)

A' [A] [B] [C] [D] []

FSS-C.024.A(6)

FSS-C.048.A(2)

Entrada: ABCD Cobla: A'DC'DC'D

FSS-C.090.B(1)

FSS-C.047.B(1)

FSS-C.102.A02(2)

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.046.A(1)

Entrada: ADAD Cobla: A'DA'DABCD

FSS-C.065.B(9)

D'

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.049.B(4)

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.039.A(5)

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.026.A(4)

Entrada: A'DAD Cobla: A'DA'DABAD

FJF-015

Entrada: ABCD Cobla: A'DC'DABCD

FSS-C.106.A(1)

A'

Entrada: ABCD Cobla: A'DC'DABCD

FSS-C.004.A(1)

C' D'

The image displays a musical score for 'El fenomen gogístic al País Valencià', consisting of 14 systems of music. Each system includes a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The systems are as follows:

- System 1: FSS-C.166.A(28). Entrada: ABCD Cobla: A'DCDABCD.
- System 2: FSS-C.098.A(1). Entrada: ABCD Cobla: ADADABCD.
- System 3: FSS-C.140.B(4). Entrada: ABCD Cobla: -.
- System 4: FSS-C.040.B(3). Entrada: ABCD Cobla: -.
- System 5: FSS-C.042.A(1). Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD.
- System 6: FSS-C.115.B(1). Entrada: ABCB Cobla: ABCBCBCB.
- System 7: FSS-C.133.B(5). Entrada: ABAD Cobla: AD'AD'ABA'D.
- System 8: FSS-C.001.A(2). Entrada: ABCD Cobla: -.
- System 9: FSS-C.114.A(4). Entrada: ABAD Cobla: ABA'DABA'D.
- System 10: FSS-C.097.B(1). Entrada: ABC'D' Cobla: A'DCDC'BC'D'. This system includes notes labeled A', C', and D'.
- System 11: FSS-C.002.B(4). Entrada: ABCD Cobla: C'DC'D'AB'CD.
- System 12: FSS-C.091.A(2). Entrada: ABC'D' Cobla: A'DA'DABCD'. This system includes notes labeled C' and D'.
- System 13: FSS-C.011.A(2). Entrada: ABCD Cobla: A'DCDABCD.

[Musical notation]

Entrada: *ABAD* Cobia: *ABADABAD* FSS-C.027.B(2)

Entrada: *ABCD* Cobia: *ABCDABCD* FM-CD.29(28)

Entrada: *ABCD* Cobia: *ABCDABCD* FJF-017

Patró de Tonada C

Entrada: AB,AB Cobla: ABABAB,AB

FSS-C.042.B(2)

FSS-C.135.A01(3)

FSS-C.115.A(1)

FSS-C.052.B(2)

FSS-C.001.B(1)

FSS-C.147.A(1)

FJF-020

FSS-C.067.A(2)

FSS-C.005.B(1)

FSS-C.060.A(4)

FSS-C.091.B(2)

FSS-C.092.A(1)

FSS-C.104.B01(1)

FSS-C.115.B(2)

FSS-C.147.B(2)

FSS-C.158.B(3)

FM.V.13.B(4)

FSS-C.158.A(3)

The image displays 17 musical staves, each with a unique notation and a corresponding label on the right. The staves are arranged vertically and contain various musical notations, including notes, rests, and chords. The labels are as follows:

- FSS-C.099.A(1)
- FSS-C.056.B(1)
- FSS-C.058.A(1)
- FSS-C.107.A(4)
- FSS-C.039.A(8)
- FSS-C.102.A02(1)
- FSS-C.151.A(4)
- FSS-C.164.A(8)
- FSS-C.116.A(2)
- FSS-C.141.B(1)
- FSS-B.12.B(11)
- FSS-C.148.B(1)
- FSS-B.13.B(19)
- FSS-C.039.A(6)
- FSS-C.155.A(6)
- FSS-B.10.B(40)
- FSS-C.098.A(2)
- FSS-B.10.B(33)

FSS-C.109.A(2)

FSS-C.116.A(3)

FSS-C.096.A(3)

FSS-C.105.A(1)

FSS-C.106.A(2)

FSS-C.033.A(2)

FSS-C.035.B(1)

FSS-C.014.B(1)

FSS-C.134.B(3)

FSS-C.139.B(9)

FSS-C.048.A(1)

FSS-C.054.A(1)

FSS-C.132.B(1)

FSS-B.10.B(38)

FSS-C.089.A(1)

FM-V.09.B(4)


Entrada: ABAB Coblà: ABABABAB

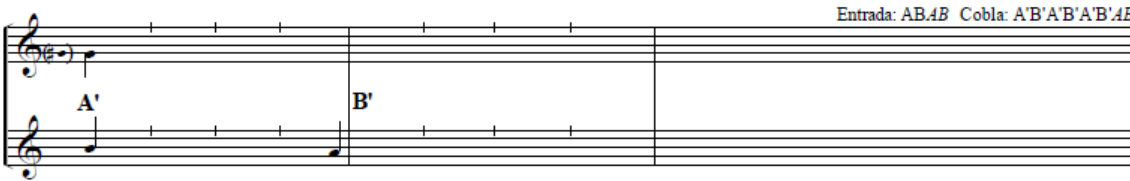
FSS-C.026.B(1)


A'

 FSS-C.027.B(3)

 FSS-C.160.B(2)

Entrada: ABAB' Cobla: -
 FSS-C.068.A(1)

Entrada: ABAB Cobla: A'B'A'B'A'B'AB
 FSS-C.107.A(1)

Entrada: ABAB' Cobla: -
 FSS-C.083.A(11)

 FSS-C.114.A(1)

 FSS-C.150.B(5)

 FSS-C.031.A(3)

 FSS-C.140.B(6)

 FSS-C.003.B(1)

 FSS-C.089.B(1)

 FSS-C.110.B(4)

 FSS-C.097.A(1)

 FSS-C.113.A(1)

 FSS-C.113.B(1)

FSS-C.142.B(1)

FSS-C.150.A(5)

FSS-C.099.A(6)

FSS-C.099.B(1)

Entrada: ABAB Cobla: A'BA'BA'BA' FSS-C.020.A(1)

A'

FSS-C.106.B(4)

Entrada: ABAB' Cobla: - FSS-C.090.A(6)

A' B'

Entrada: ABAB Cobla: ABABABAB' FSS-C.133.B(6)

FSS-C.102.A01(1)

FSS-C.078.B(1)

FSS-C.106.B(2)

FSS-C.152.B(2)

FSS-C.146.B(1)

FSS-C.117.A(1)

FSS-C.116.B(1)

Entrada: --AB Cobia: A'B'A'B'A'B'AB

FSS-C.052.A(1)

Musical notation for FSS-C.052.A(1) showing two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'A'' and the second is labeled 'B''. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music corresponding to the top staff.

FSS-C.009.A(1)

Musical notation for FSS-C.009.A(1) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.028.B(2)

Musical notation for FSS-C.028.B(2) showing a single staff in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.089.B(2)

Musical notation for FSS-C.089.B(2) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

Entrada: AB'A'B Cobia: ABABAB'A'B

FSS-C.013.B(2)

Musical notation for FSS-C.013.B(2) showing two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'A''. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music corresponding to the top staff.

Entrada: AB'A'B Cobia: ABABAB'A'B

FSS-C.015.A(3)

Musical notation for FSS-C.015.A(3) showing two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'A''. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music corresponding to the top staff.

FSS-C.028.B(1)

Musical notation for FSS-C.028.B(1) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.048.A(3)

Musical notation for FSS-C.048.A(3) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.053.B(1)

Musical notation for FSS-C.053.B(1) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.097.B(2)

Musical notation for FSS-C.097.B(2) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.109.B(2)

Musical notation for FSS-C.109.B(2) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

FSS-C.140.B(5)

Musical notation for FSS-C.140.B(5) showing a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music.

Subpatró de Tonada D1

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD

FSS-C.110.B(5)

FSS-C.006.A(4)

FSS-C.070.A(2)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FFP-C.316.B(3)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FFP-C.318.B(6)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FFP-C.321.A(21)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FFP-C.134.A(2)

FSS-C.050.A(1)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FSS-C.111.B(3)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FSS-C.042.B(3)

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FFP-C.140.A(1)

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FSS-C.135.A01(1)

FSS-C.007.A(2)

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FM-CD.29(26)

FSS-C.096.A(2)

Entrada: ABCD Cobia: ADADABCD

FSS-C.034.B(1)

Entrada: ABCD Cobia: CDCDCBCD

FM-V.13.A(12)

Entrada: ABAD Cobia: --

FSS-C.010.B(1)

Entrada: ABA'D Cobla: ADADABA'D

FSS-C.100.B(2)

Entrada: ABA'D Cobla: ADADABA'D

FSS-C.003.A(4)

FSS-C.012.A(2)

Entrada: ABAD Cobla: A'D'A'D'ABAD

FSS-C.113.A(2)

Entrada: ADAD Cobla: ADADABA'D

FSS-C.012.A(3)

FSS-B.10.A(4)

Entrada: ABA'D Cobla: ADADABA'D

FSS-C.024.B(4)

Entrada: ABA'D Cobla: A'D'A'D'ABAD

FSS-C.020.B(1)

FSS-C.001.A(3)

FSS-C.140.B(7)

FSS-C.031.A(1)

Entrada: ABA'D Cobla: --

FSS-C.147.B(3)

FSS-C.099.A(5)

Entrada: AB'A'D Cobia: AB'A'DA'B'A'D

FSS-C.100.A(2)

A'

B'

FJF-026

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FJF-023

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FSS-C.133.B(7)

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FSS-C.130.B(1)

Entrada: ABCD Cobia: ADADABCD

FSS-C.149.A(3)

Entrada: ABCD Cobia: -

FSS-C.112.A(1)

Entrada: ABCD Cobia: ADADABCD

FSS-C.142.B(2)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FJF-022

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD

FJF-034

Subpatró de Tonada D2

Entrada: ABCD Cobla: ADADABCD

FSS-C.113.B(4)

FSS-C.055.B(6)

Entrada: ADAD Cobla: ADADADAD

FSS-C.069.B(2)

Entrada: ABAD Cobla: ADADABAD

FSS-C.104.B(1)

Entrada: ABCD Cobla: AD'AD'ABCD

FSS-C.099.A(3)

D'

Entrada: ABAD Cobla: ADADABAD

FSS-C.029.B(3)

Entrada: ABAD Cobla: ADADABAD

FSS-B.13.A(15)

Entrada: ABAD Cobla: ADADABAD

FSS-C.035.B(3)

Entrada: ABAD Cobla: ADADABAD

FSS-B.13.B(42)

Entrada: ABAD Cobla: ABADABAD

FSS-C.090.A(7)

Entrada: ABAD Cobla: ABADABAD

FSS-C.010.A(2)

Entrada: ABCD Cobla: ADA'DA'BCD

FSS-C.115.A(2)

A'

Entrada: ABAD Cobla: ABADABAD

FSS-C.076.B(2)

Entrada: ABCD Cobla: ABCD'ABCD

FSS-C.020.B(4)

D'

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.092.B(4)

Entrada: *ABAD* Cobia: *ADADABAD* FSS-C.051.A(4)

Entrada: *ABAD* Cobia: *ABADABAD* FSS-C.051.A(4)

Entrada: *ABAD* Cobia: *ABADABAD* FSS-C.044.B(1)

Entrada: *ABCD* Cobia: *ABCDABCD* FSS-C.045.A(1)

Entrada: *ABCD* Cobia: *ABADABCD* FSS-C.094.A(4)

Entrada: *ADAD* Cobia: *ADADADAD* FSS-C.097.A(4)

Entrada: *ABCD* Cobia: *AD'AD'ABCD* FSS-C.026.B(2)

FSS-C.158.B(2)

FJF-029

FJF-028

Subpatró de Tonada D3

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD

Ⓐ Ⓑ Ⓒ Ⓓ

FSS-C.144.A(1)

Entrada: ADCD Cobia: ADCDADCD

FSS-C.092.B(4)

Entrada: ADAD Cobia: ADADADAD

FSS-C.115.B(3)

FSS-C.164.B(36)

FSS-C.163.A(1)

FJF-018

FJF-030

FJF-027

Entrada: ABCD Cobia: ADADABCD

FSS-C.052.B(3)

FSS-C.017.A(2)

Entrada: ABAD Cobia: AD'AD'ABAD

FSS-C.158.B(1)

D'

Patrón de Tonada E

Entrada: ABAB Cobia: ABABABAB

The musical score consists of 16 staves of music, each with a unique identifier on the right side. The first staff includes circled letters 'A' and 'B' above the notes. The second staff has a circled '3' below the staff line. The eighth staff has two bracketed musical notations above the staff. The staves are arranged vertically, and the identifiers are listed to the right of each staff.

- FSS-C.110.B(1)
- FSS-C.115.B(4)
- FSS-C.132.B(3)
- FSS-C.154.B(3)
- FSS-C.102.B(1)
- FSS-C.158.B(5)
- FSS-C.009.A(2)
- FSS-C.150.B(3)
- FSS-C.090.B(2)
- FSS-C.001.A(4)
- FSS-C.012.A(4)
- FSS-C.014.B(3)
- FSS-C.097.A(2)
- FSS-C.111.A(2)
- FSS-C.106.B(5)
- FSS-C.148.B(2)
- FM-V.13.A(20)

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.135.A01(2)

FSS-C.002.B(2)

Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD

FSS-C.156.B(1)

Detailed description: The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled FSS-C.135.A01(2), is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a 'C' above the staff at the start of the final measure and a 'D' above the staff at the start of the final measure. The second staff, labeled FSS-C.002.B(2), is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature, showing a rhythmic accompaniment with chords. The third staff, labeled FSS-C.156.B(1), is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature, featuring a melodic line with a 'C' above the staff at the start of the final measure and a 'D' above the staff at the start of the final measure. Above the first and third staves, the text 'Entrada: ABCD Cobla: ABCDABCD' is written.

Patrón de Tonada F

A B C D Entrada: ABCD Cobia: --
 FSS-C.131.B(1)

Entrada: ABCD Cobia: ABCDABCD
 FSS-C.107.B(3)

Entrada: ABAD Cobia: --
 FSS-C.151.A(2)

Entrada: ABAD Cobia: ABADABAD
 FSS-C.104.A(3)

Entrada: ABCD Cobia: --
 FSS-C.149.B(5)

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.158.B(4)

Entrada: ADAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.106.A(3)

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.011.B(1)

Entrada: ADAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.012.A(8)

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.144.A(4)

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.106.B(6)

B'
 FFP-C.197.A(2)

Entrada: ABCD Cobia: --
 FSS-C.158.A(3)

Entrada: ABAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.093.B(1)

Entrada: ADAD Cobia: ADADABAD
 FSS-C.048.A(7)

Entrada: ABCD Cobia: ADADABCD
 FSS-C.031.A(2)

Entrada: ADAD Cobia: ADADABAD
 FSS-B.10.B(29)

Entrada: AD4D Cobla: ADADCD4D FSS-C.102.B(2)

Entrada: AD4D Cobla: ADADAD4D FSS-C.026.A(3)

Entrada: ABCD Cobla: A'DADA'BCD FSS-B.19.A(9)

A'

Entrada: ABCD Cobla: EFEFEGCD FSS-C.155.A(4)

E F G

Entrada: ABCD Cobla: -- FSS-C.114.A(2)

Entrada: ABCD Cobla: A'DADA'BCD FSS-B.19.A(15)

A'

Entrada: AD4D Cobla: ADADAD4D FSS-C.101.B(2)

Entrada: AD4D Cobla: ADADAD4D FSS-C.094.A(2)

Entrada: AD4D Cobla: ADADAD4D FSS-C.135.A01(4)

Entrada: AD4D Cobla: ADADAD4D FSS-C.090.A(2)

Patrón de Tonada G

Entrada: ABCD Cobia: ABCDABCD


FFP-C.318.B(5)


FFP-C.321.A(2)


FSS-C.057.A(3)


FFP-C.321.A(14)



FSS-C.056.A(1)


FFP-C.321.A(11)


FFP-C.195.A(1)


FFP-C.321.B(1)


FSS-C.042.B(5)


FFP-C.321.A(4)


FFP-C.205.A(3)


FSS-C.035.B(5)


FSS-C.083.A(10)


FSS-B.13.A(43)


FSS-C.114.A(5)


FSS-C.045.B(3)


FM-CD.30(37)

FSS-C.152.A(1)