

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



LES CANÇONS DEL BESAVI

Estudi etnomusicològic i autoetnogràfic de la memòria familiar a
partir de l'arxiu sonor de Domènech (Mingo) Prat Codinachs

Treball de Fi de Grau presentat per
Aniol Prat i Martín

Tutor/s
Jaume Ayats i Abeyà

Bellaterra, juny i 2026

Agraïments

Agraïments a en Jaume, el meu tutor, per tota la guia i temps dedicat, i per ser el principal impulsor del treball.

Gràcies a totes les persones que han col·laborat a fer possible aquest TFG, a les meves tietes, especialment la Mercè i la Ció, que m'han ajudat amb tot el que han pogut, i també a en Joan Torrents per facilitar-me el seu enregistrament.

Gràcies a les meves tietes-àvies Maria Dolors, Conxa, Magda i Romi per la seva generositat en acollir-me a casa seva i compartir els seus records i testimonis.

I finalment, vull agrair a totes les persones que formen part de la meva identitat i em construeixen com a persona, als meus pares l'Ester i en Ferran; al meu germà Erto; a l'Ari; als meus avis, en Luis, la Consuelo i la Sofia. I també a en Keno i als meus amics de Girona.

Vull dedicar el treball en memòria de la Maria Prat que sense ser-ne conscient, amb tots els enregistraments que va fer ha contribuït enormement a la reconstrucció de la meva identitat familiar. I també a la meva iaia Nati, perquè aquest treball m'ha fet pensar sovint en ella.

Resum

En aquest treball exploro la relació entre música, memòria i identitat familiar a través de l'estudi d'un arxiu sonor domèstic. La recerca parteix de la descoberta d'uns enregistraments fets al meu besavi, en Mingo Prat, i d'una entrevista al meu rebesavi Pere Prat. L'objectiu principal és analitzar com aquests materials funcionen com un pont intergeneracional que activa la memòria afectiva. A través d'una metodologia que combina la recerca històrica i l'autoetnografia, el treball analitza la funció social d'un repertori divers: cançons de guerra, balades, cançons de taverna. Aquesta recerca posa valor a aquests enregistraments com a “fotografies sonores” que permeten reinterpretar el passat familiar. El fet de sentir la veu d'un avantpassat serveix per transformar un silenci generacional “en part” de la meua pròpia identitat actual.

Paraules clau: Memòria familiar, identitat, escletxa flotant, autoetnografia, cançó tradicional, oralitat, etnomusicologia, Osona.

Abstract

In this thesis, I explore the relationship between music, memory, and family identity through the study of a domestic sound archive. The research begins with the discovery of recordings made of my great-grandfather, Mingo Prat, and an interview with my great-great-grandfather, Pere Prat. The main objective is to analyze how these materials function as an intergenerational bridge that activates affective memory. Through a methodology that combines historical research and autoethnography, the thesis examines the social function of a diverse repertoire: war songs, ballads, and tavern songs. This research highlights the value of these recordings as “sound photographs” that make possible to interpret the family past. Hearing the voice of an ancestor helps transform a generational silence “into part” of my own identity.

Keywords: Family memory, identity, floating gap, autoethnography, traditional song, orality, ethnomusicology, Osona.

Taula de continguts

1. Introducció.....	6
1.1. Presentació del projecte.....	6
1.2. Objectius.....	7
1.3. Metodologia.....	7
2. Marc Teòric i Estat de la Qüestió.....	8
2.1. Música i Memòria: Com el so configura la identitat i la memòria afectiva.....	8
2.2. Etnomusicologia i Oralitat: El repertori tradicional com a espai d'experiències vitals.....	10
2.3. L'Arxiu Sonor Domèstic: La veu com a "esperit" i vincle directe amb l'avantpassat.....	12
3. Contextualització Històrica: Dels Carlins a Torelló.....	13
3.1. El rebesavi Pere Prat: L'entrevista, els orígens a Vidrà i l'experiència a les guerres carlines.....	13
3.2. Osona i el context social: La vida a la Vall del Ges i Bisaura de 1850 a 1950...14	
3.3. El projecte de recollida: El Grup de recerca Folklòrica d'Osona.....	14
4. Anàlisi del Repertori.....	16
4.1. Cançons sobre guerres.....	16
4.1.1. Cançons sobre la Tercera Carlinada.....	16
4.1.2. Guerra del Francès i Guerra de Melilla.....	19
4.1.3. Cançons de la Guerra de Cuba i Havaneres.....	20
4.2. Tonades de moda.....	22
4.3. Cançons narratives i balades.....	24
4.4. Nacionalisme musical.....	26
4.5. Cançons de taverna i cançons satíriques.....	27
4.6. Cançons festives i de Calendari.....	29
4.7. Cants de Nadal i cants religiosos.....	31
5. L'Ús Social i la Transmissió de la Memòria.....	32
5.1. Un testimoni de memòria viva: les cançons d'espellofar.....	33

6. Reflexió autoetnogràfica.....	33
7. Conclusions.....	34
8. Bibliografia.....	36
9. Annex.....	41
Annex I: Fotografies.....	41
Annex II: Lletres transcrites.....	43

1. Introducció

1.1. Presentació del projecte

Aquest treball s'origina a partir d'una troballa excepcional en l'àmbit personal: un conjunt d'enregistraments del meu besavi, en Mingo Prat, gravats durant un projecte de recollida de cançons populars a Catalunya. Fins aquest moment, aquestes melodies no havien format part dels meus referents personals ni de la memòria familiar que jo havia rebut, produint-se el que es pot considerar una gran reducció en la transmissió generacional.

L'objecte inicial d'aquest projecte és la recopilació de 16 cançons que funcionen com a "fotografies sonores" de la vida del besavi. Aquesta descoberta es complementa amb la troballa de més enregistraments (fins al total de 43 cançons), i s'enriqueix amb un altre document familiar de gran valor: una entrevista al meu rebesavi, en Pere Prat (pare d'en Mingo), escrita quan se'l va reconèixer com l'home més gran de Torelló. S'hi detallen els orígens de la família a Vidrà i la seva participació activa a les guerres carlines, elements que permeten realitzar el context històric del treball.

La motivació principal del projecte és explorar com el fet de cantar pot construir, generar o transformar la memòria afectiva i sentimental dins d'una família. No ens trobem davant de simples objectes musicals aïllats, estem davant d'unes cançons que fan memòria i que volen mantenir viu un ús social determinat. El treball busca, per tant, estudiar el vincle intergeneracional: com el besavi recordava el seu pare a través d'unes cançons d'una època que no era la seva, però que li construïen els seus referents.

Aquest treball pretén ser un pont entre generacions, utilitzant els enregistraments com una eina per reinterpretar el passat familiar i crear un nou imaginari al voltant de la veu. Una veu que és l'esperit de la persona, amb unes expressions lingüístiques que al llarg del temps canvien, igual que la manera de cantar.

Per poder sentir la veu d'en Mingo i posar context sonor a la recerca, en aquest enllaç hi ha una mostra d'algunes cançons dels enregistraments: [Les Cançons Del Besavi](#)

1.2. Objectius

L'objectiu principal de la recerca és explorar com el cant pot contribuir a construir, activar o transformar la memòria afectiva i sentimental dins l'àmbit familiar. A partir d'aquest eix central, es despleguen els següents objectius específics:

- Contextualització històrica i documental: Situar en el seu context els enregistraments d'en Mingo Prat i l'entrevista al rebesavi Pere Prat, parant atenció a aspectes com els orígens de la família a Vidrà i la seva participació a les guerres carlines.

- Anàlisi del repertori: Realitzar un estudi de la funció social i de les lletres, de les 43 cançons enregistrades per identificar-ne les característiques i el contingut. A causa de la quantitat de cançons trobades, s'ha prioritzat la funció social.

- Estudi del vincle intergeneracional: Investigar com la música funciona com a pont entre generacions, analitzant com el besavi utilitzava aquestes cançons per transmetre referents d'una època que no era la seva.

- Funció social i narrativa de la cançó: Explorar com el cant fixa un ús social determinat, narrant vivències i llocs com si es tractés d'un llibre o una fotografia sonora.

- Reflexió autoetnogràfica: Analitzar, des d'una perspectiva personal, el procés de redescobriments d'aquests arxius i avaluar si aquest material acaba formant part dels meus propis referents o de la identitat familiar actual.

1.3. Metodologia

L'enfocament metodològic d'aquest treball és de caràcter qualitatiu i interdisciplinari, ja que combina la recerca històrica, l'anàlisi funcional de cançons i l'autoetnografia. El procediment se subdivideix en les següents fases:

La base del treball són les fonts primàries que componen l'arxiu familiar. Es treballarà amb els arxius sonors que consisteixen en els enregistraments del besavi Mingo Prat, que seran catalogats per al seu estudi. També s'utilitzaran documents escrits, concretament l'entrevista al rebesavi Pere Prat que aporta detalls biogràfics i històrics essencials sobre el context de l'època. Tot aquest material es complementarà amb

materials com testimonis familiars, fotografies i documents que ajudin a contextualitzar les vivències narrades.

Un cop catalogat el material, s'iniciarà l'anàlisi del repertori i la contextualització d'aquest. Amb les transcripcions fetes es buscarà identificar-ne les vivències a partir de la recerca en fonts secundàries i bibliografia. Es tractaran qüestions com el context històric o la funció social de la música en l'època. Posteriorment la recerca es centrarà en l'estudi de la transmissió de la cançó dins la família.

Finalment, el treball incorporarà una reflexió autoetnogràfica per estudiar la meua pròpia experiència durant el procés d'escolta. Fase que servirà per avaluar si el treball aconsegueix construir una relació de memòria afectiva amb el passat familiar, transformant els enregistraments en eines de construcció de la meua pròpia identitat.

2. Marc Teòric i Estat de la Qüestió

2.1. Música i Memòria: Com el so configura la identitat i la memòria afectiva.

La música té un paper fonamental en la construcció, preservació i transmissió de la memòria familiar, actuant com una eina privilegiada per la reconstrucció de la identitat individual i col·lectiva. A través del so, es reactiven records concrets i també es reassignifica el passat, cosa que permet omplir buits biogràfics a través de l'emoció i establir vincles entre generacions diferents a partir d'experiències compartides (Díaz, 2023; Huertas, 2023). En aquest sentit, la música funciona com un recordatori de fets viscuts i té un ús actiu en la connexió afectiva amb el passat.

Des del punt de vista cognitiu, no recordem la música d'una sola manera. El cervell la processa a través de diversos sistemes que connecten les cançons amb les nostres vivències personals. En primer lloc, la memòria implícita i emocional recull els elements que no s'han processat de manera conscient, això explicaria per què en alguns casos una melodia provoca una emoció intensa, sense que la persona n'hagi identificat clarament l'origen (Wolfberg, 2007 citat a Díaz, 2023). En segon lloc, la memòria episòdica i autobiogràfica ens permet recuperar experiències personals situades en un temps i lloc concret, on la música pot actuar com una eina per organitzar els records del nostre jo (Baddeley et al., 2014 citat a Díaz, 2023). A això s'hi afegeix la memòria semàntica relacionada amb el coneixement compartit i la cultura col·lectiva, que situa

les cançons dins d'un marc històric i social. Finalment, la memòria associada amb l'estat d'ànim, que descriu el perquè una recuperació d'un record és més accessible quan l'estat emocional que tenim coincideix amb l'emoció viscuda en el moment de la seva vivència, procés especialment present en l'experiència musical (Blaney, 1986 citat a Díaz, 2023).

En la qüestió de com construïm la nostra identitat, la música es pot entendre com una eina d'autoconnexió que permet a cada persona definir-se tant davant d'ella mateixa com davant d'altres (Huertas, 2023; Díaz, 2023). En relació amb això Huertas (2023) ens parla del concepte de *canciograma*, eina metodològica d'autoconeixement, en què les cançons funcionen com un reflex de la conducta humana i contribueixen a la configuració de la identitat tant individual com col·lectiva. Dins la memòria familiar, la veu ocupa un lloc central, sovint és el primer element que s'oblida amb el pas del temps, però quan es recupera a través dels enregistraments sonors és percebuda com l'essència o l'esperit de la persona absent (Ayats, 2026).

La música també té una funció important en la memòria familiar i intergeneracional. La cançó actua com un objecte cultural que permet donar un nou significat al passat, de manera que les noves generacions no es limiten a repetir-lo, aquestes li aporten un sentit propi. En aquest procés els nets, en escoltar cançons dels avis, poden "viatjar" a moments que no han viscut directament i incorporar-los com a experiència pròpia si el relat ho permet. Les cançons funcionen com a marcs socials que organitzen els records en el temps i espai, fent-los accessibles quan podien semblar perduts (Huertas, 2023). Al mateix temps, la música pot marcar aquesta continuïtat com també actuar com a ruptura entre generacions, ja sigui pel contrast entre els estils musicals o, en cas contrari, com a element de cohesió social i de transmissió de valors familiars (Huertas, 2023; Díaz, 2023).

Diversos conceptes que permeten aprofundir en la relació de música i memòria són, el *floating gap*, traduïda a esclatxa flotant, és un terme originalment tractat per l'antropòleg Jan Vansina que fa referència al fet que la memòria viva (o comunicativa) té una durada limitada entre 80 i 100 anys, el que serien tres o quatre generacions, abans de desaparèixer o convertir-se en memòria cultural institucionalitzada. Aquest concepte marca la distinció entre el que l'egiptòleg Jan Assmann separa en dos tipus de memòria, la memòria comunicativa, basada en la interacció quotidiana, informal, poc estructurada

i que desapareix dels seus portadors. I la memòria cultural, que és artificial, institucionalitzada (Assmann, 2011; Huertas, 2023). El *floating gap* seria l'espai de temps que la memòria viva ja no pot recordar, però que la història institucional encara no ha convertit en mite. La música però, pot ajudar a superar aquesta escletxa entre el record viscut i la història escrita. La cançó al ser un objecte cultural que es pot gravar, transmetre i repetir, permet especialment que els records familiars saltin d'una generació a una altra evitant l'oblit (Assmann, 2011; Ayats, 2026; Huertas, 2023).

Un altre concepte rellevant són els mnemòtops (trad. de *mnemotopes*), Assmann (2011) explica que fan referència a llocs o paisatges que poden ser també sonors. Aquests paisatges es converteixen en signes de memòria col·lectiva, obtenen un significat semiològic exemplificat amb les *songs lines* de les cultures dels aborígens australians, o en els mapes cantats que descriu Jaume Ayats (2021) on els paisatges es converteixen en signes i en memòria a través de la música.

Per finalitzar, la música pot també actuar com a mitomotor (trad. de *mythomotor*), definit com la força que empeny una societat o col·lectiu a fer ús del passat en el present, sigui per justificar-lo o per criticar-lo (Assmann, 2011). En aquest sentit, la música pot ser utilitzada com a mecanisme de resistència política, visibilitzar abusos de poders o reafirmar resistències culturals (Huertas, 2023).

2.2. Etnomusicologia i Oralitat: El repertori tradicional com a espai d'experiències vitals.

L'estudi de l'oralitat des de l'etnomusicologia pretén mostrar que el repertori tradicional no pot ser entès només com un conjunt de melodies, és un espai viu, de transmissió d'experiències i històries, tant individuals com col·lectives (Ayats, 2026).

Davis (2014) proposa una distinció entre tradició oral i història oral segons l'experiència que es transmet. L'autora en el cas de la tradició oral, la defineix com un tipus de transmissió col·lectiva i hereditària, els portadors recorden i transmeten coneixements, històries, pràctiques que són més característiques de la comunitat o de la família, i no tant d'una experiència personal directa. D'exemple proposa les balades que narren llegendes (com la *Chanson de Roland*) o els planys fúnebres, aquest tipus de cançons suposen relats interpretatius d'una persona externa.

Tradició oral que es contraposa a la història oral, basada en relats i històries de testimonis presents i en experiències viscudes directament pels individus que les narren. Aquí entraria un altre estil de balades que serien les que descriuen esdeveniments actuals o històrics, els quals el narrador ha viscut o presenciat personalment. Davis (2014) proposa d'exemple els corridos mexicans, que descriuen i interpretaven els esdeveniments de la Revolució de 1910 des de la visió dels que hi van participar activament.

Davis (2014) posa especial atenció a l'experiència individual a través de la proposta de Bruno Nettl, l'idiòlecte musical (Trad. de *musical idiolect*), que defineix com l'estudi de la història vital d'un músic, serveix com a via per a entendre la seva relació amb la societat. És a dir, aquest enfocament proposa la idea que cada músic a l'hora de construir la seva música, el seu so propi, reflecteix tant la seva biografia personal i musical, com la seva experiència en relació amb qüestions socials i culturals de les quals forma part.

L'idiòlecte musical el podem relacionar amb el que ens diu Shelemay (2008), l'etnomusicòleg no pot ser vist com un observador extern i passiu, ha de ser una part activa dins la cadena de transmissió cultural. El simple fet d'estudiar una tradició ja suposa participar en la seva preservació, que en alguns casos pot ser a petició dels mateixos portadors de la tradició, que volen evitar que el seu coneixement i la seva música desaparegui amb el temps (Shelemay, 2008). La relació que es crea entre investigador i portador Shelemay (2008) la descriu com un "contracte implícit", el qual es basa en la responsabilitat de les dues bandes per a garantir la continuïtat de la tradició.

L'etnomusicòleg actua com a mediador cultural, traduint i explicant la tradició a persones externes, en alguns casos fins i tot, creant consciència dins la comunitat de valoració de la tradició pròpia (Shelemay, 2008).

Davis (2014) explica com la metodologia etnomusicològica va cap a una tendència en què l'enfocament posa l'èmfasi en la relació humana i emocional del treball de camp. Els que antigament es reconeixien com els informants passen a ser considerats consultors o col·laboradors, amb un paper actiu en la construcció del coneixement acadèmic. Avui dia, es considera que l'èxit de la recerca depèn en gran part de la

intel·ligència emocional de l'investigador, en la seva capacitat de crear vincles de confiança i amistat, podent-se mantenir al llarg dels anys. El resultat acadèmic de la investigació, doncs, no surt només de l'anàlisi formal, és necessària una convivència profunda i respectuosa amb la cultura de l'altre (Davis, 2014).

2.3. L'Arxiu Sonor Domèstic: La veu com a "esperit" i vincle directe amb l'avantpassat.

L'arxiu sonor domèstic pot funcionar com un dipòsit de memòria on la veu actua gairebé com una forma de presència física de l'avantpassat. Com ja s'ha comentat, la veu humana acostuma a ser un dels primers elements d'una persona que s'obliden amb el pas del temps. Quan aquesta veu és recuperada a través dels enregistraments, el so permet crear una connexió directa amb el que podem descriure com l'esperit o essència de la persona. Vincle que és especialment potent, ja que cap altre objecte material és capaç de transmetre aquesta sensació de presència immediata i emocionalment intensa (Ayats, 2026).

En l'àmbit del record familiar i de la construcció de la identitat, la veu es pot convertir en un record insubstituïble. Díaz (2023) explica com en alguns casos, l'enregistrament sonor és l'únic accés possible a la identitat real d'un familiar mort. L'autora ho exemplifica amb el documental *Un'ora sola ti vorrei*, en què un enregistrament amb la veu de la mare suposa l'únic rastre sonor conservat per la filla. Aquesta veu funciona com un vincle directe amb el passat permetent crear una visió autobiogràfica i reconstruir la pròpia identitat en relació amb la qüestió familiar (Díaz, 2023).

A diferència de les imatges fixes, l'experiència d'escoltar la veu d'un avantpassat crea la sensació que la persona és present. El so és capaç de fixar l'expressió personal i les inflexions sonores pròpies. Aquesta capacitat permet a les generacions posteriors imaginar, interpretar i entendre èpoques passades de manera més profunda i viva que a través d'altres suports (Ayats, 2026; Díaz, 2023).

La conservació d'aquests arxius sonors s'ha convertit així, en una eina de reparació i justícia social, en proporcionar visibilitat i reconeixement a veus que han estat històricament excloses del relat oficial (Davis, 2014).

3. Contextualització Històrica: Dels Carlins a Torelló

3.1. El rebesavi Pere Prat: L'entrevista, els orígens a Vidrà i l'experiència a les guerres carlines

L'any 2018, Jaume Campàs recupera pel diari *Nova Conca* l'entrevista que el 1955 el setmanari local de Torelló va fer al meu rebesavi, Pere Prat Santaeulària. El van entrevistar perquè en aquell moment, amb 95 anys, era la persona més gran de Torelló.

A l'entrevista deixa anar diverses reflexions, parlava d'una vida passada més pausada i tranquil·la, destacava com als temps passats la gent gran era més caritativa i humana, on s'ajudava als veïns de manera desinteressada. Per ell en l'actualitat, s'havia imposat un fort individualisme. Parla del fet que no hi havia anteriorment tantes infraestructures socials però les persones resolien els problemes per si mateixes.

Pere explica com va participar en la tercera carlinada fent de missatger de l'exèrcit carlí, entre les poblacions de Vidrà i Sant Boi de Lluçanès, municipis d'Osona i del Lluçanès. Això amb l'edat de dotze anys, feina per la qual rebia tres pessetes al dia. A part, recordava altres fets històrics, com el destronament de la reina Isabel II i proclamació durant el Sexenni Revolucionari d'Amadeu de Savoia. L'altre fet que menciona és la guerra d'Àfrica (1859-1860) i l'heroica actuació del general Prim. Ell va néixer aquell mateix any (1860), possiblement aquesta actuació va marcar l'imaginari col·lectiu de la seva infantesa.

Destaca especialment haver conegut mossèn Jacint Verdaguer, a Sant Hipòlit de Voltregà, a la missa de difunts del pare d'en Pere. Verdaguer va participar en l'entonació dels cants. En remarca “la seva facilitat pel cant litúrgic i la veu que tenia tan il·lustre prevere” (Campàs, 2018).

Domingo Prat Codinachs, fill de Pere Prat i Margarida Codinachs neix a Vidrà el 16 d'octubre del 1897. La primera vegada que va sortir del Vidranès va ser per fer el servei militar a Barcelona. El 1923 es casa amb Margarita Balmes Soy, també filla de Vidrà. Tenen 7 fills: Pere (el meu avi), Montserrat, Maria, Magdalena, Ramona, Concepció i Maria Dolors.

Des de molt jove treballava al bosc. S'estaven en una barraca al bosc, feia travesses amb el seu pare que podien durar una setmana sencera, on fins i tot havien d'espantar els llops durant les nits.

Això fins al 1929 que marxa amb la seva dona, els primers fills i els padrins a Torelló per fer de masovers a la torre d'Espunyola. La seva vocació però, era una altra, el seu pare no li va permetre ser fuster, va cedir per la pressió familiar. A en Mingo no l'entusiasmava gaire fer de pagès, quan es va jubilar va treballar de sereno a una torneria de Torelló. Les filles i netes expliquen com li agradava molt cantar, explicar històries, jugar a la botifarra i escoltar el Barça per la ràdio. Va morir l'any 1985.

3.2. Osona i el context social: La vida a la Vall del Ges i Bisaura de 1850 a 1950

A mitjans del XIX, Osona patia un estancament econòmic per les guerres carlines i la manca de comunicacions. No obstant això, l'arribada del ferrocarril i l'ús de l'energia del Ter van impulsar una industrialització que va provocar que nuclis com Torelló es consolidessin com a centres industrials, mentre zones rurals com Vidrà iniciessin un declivi demogràfic. (Font i Garolera, 2002).

Durant el primer terç del segle XX, els masos es van mantenir poblats gràcies a la prosperitat de la pagesia. Tot i la Guerra Civil i l'aïllament de la postguerra, el sistema de masoveria va garantir l'autosuficiència i va frenar l'abandonament rural fins a mitjans de segle (Font i Garolera, 2002). Aquesta dinàmica explicaria el trasllat definitiu de la família Prat de Vidrà a la industrialitzada Torelló l'any 1929.

3.3. El projecte de recollida: El Grup de recerca Folklòrica d'Osona

El Grup de Recerca Folklòrica d'Osona suposa la incorporació de tècniques i mirades socials i antropològiques a la recerca sobre cultura popular a la comarca, seguint el camí iniciat per la Renaixença amb Jacint Verdaguer i l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1921-1938). Després d'una davallada durant la postguerra, la recerca es va reactivar als anys setanta amb l'antropologia cultural (Roviró i Alemany, 2002).

Fundat el 1980 per Jaume Ayats, Ignasi Roviró i Xavier Roviró, el grup va néixer per recollir sistemàticament el patrimoni de la "societat rural pre-mecanitzada". La seva metodologia va prioritzar la proximitat amb els informants per superar la "doble censura" (social i ideològica), evitant que el pagès callés vivències o cançons no

adequades davant d'una autoritat externa. Com s'indica a *La Tradició Oral a Osona*, “tot allò no adequat al 'status' del recol·lector, el pagès s'ho callava prudentment” (GRFO, 1991, p. 64). Durant una dècada, el grup va entrevistar més de 500 persones a 47 pobles, esdevenint un referent del folklore català (GRFO, 1991; Roviró i Alemany, 2002).

En el meu cas familiar, la conservació de les cançons es deu a diversos enregistraments realitzats a finals de la dècada dels setanta i inicis de la dels vuitanta, en aquest context de creixent interès per la recuperació del patrimoni cultural popular, període que coincideix amb la fi del franquisme que va afavorir l'inici d'aquestes iniciatives.

Una de les persones implicades en aquestes gravacions va ser Narcís Ribé, de Vic. Qui al seu barri havia enregistrat a un home anomenat Joan Tresseres que solia cantar mentre feia feines a l'hort. Aquest primer treball li va despertar un interès per registrar altres cantaires de l'entorn, entre les quals va haver-hi el meu besavi. Ribé va facilitar la seva feina feta al GRFO, que durant els primers anys del grup, va ser habitual que persones que havien fet enregistraments pel seu compte cedissin les cintes per així incorporar-les al fons documental. D'aquesta primera gravació és de la qual surt la motivació del treball.

Al primer enregistrament en surten 16 cançons. També ha permès que algunes de les cançons del meu besavi apareguin recollides a projectes posteriors, com el recull d'*El rec del Tint*.

Existeix un segon grup d'enregistraments relacionats amb el meu besavi. A casa les filles de Mingo Prat, hi havia unes cintes conservades, pertanyents a una d'elles, Maria Prat. Cintes que per al treball vam digitalitzar i tot i que algunes parts han quedat malmeses, se n'han recuperat un gran nombre de cançons, en total 27 noves, algunes de la primera gravació també apareixen a aquestes, en alguns casos amb versions diferents o més llargues.

Entre aquestes cintes n'hi ha dues on el seu pare surt cantant. Una és la gravació de quan cantaven el dia de Nadal, en què principalment canten nadales. L'altre es vincula a Segimon Serrallonga, de Torelló. En aquest cas enregistrada per ell. Segimon, en aquell moment estudiava a la Universitat Autònoma de Barcelona, i assistia a una assignatura impartida per Josep Romeu i Figueras, reconegut estudiós de la cançó tradicional. En el context de l'assignatura, Romeu anima als seus alumnes a enregistrar persones grans del

seu entorn que conservessin repertori de cançons tradicionals. A partir d'aquesta iniciativa, Serrallonga enregistra també al meu besavi.

Finalment, hi ha un últim enregistrament, en aquest cas de Joan Torrents, en el context de recopilar informació pel seu llibre, *En terra de carlins*. Contacta abans del 2020 amb la Maria, filla d'en Mingo Prat, en la conversa parla del seu avi Pere Prat, de records seus durant la infantesa i d'anècdotes seves que havia sentit.

4. Anàlisi del Repertori

4.1. Cançons sobre guerres

4.1.1. Cançons sobre la Tercera Carlinada

En total, dels diversos enregistraments fets a Domingo Prat, en trobem quaranta-tres cançons que constitueixen un ric i divers repertori tant des del punt de vista temàtic com funcional. Per iniciar l'anàlisi, escollim la cançó dedicada a la batalla d'Alpens (Annex II, pàg. 44), una de les peces amb un contingut històric més explícit i detallat, que permet observar clarament la relació entre tradició oral i memòria col·lectiva.

És una cançó narrativa estròfica prou complexa, combina tres models d'estrofes, cadascuna amb una melodia diferent (totes devien ser tonades de moda a l'època en què va ser dictada), i presenta un relat vinculat a l'experiència dels combatents carlins (Roviró i Alemany & Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, 2004). Des dels primers versos: “Un dia reposàvem, al veïnat de l'Alou, / segueixen la marxa que hem reposat prou”, es descriu la dinàmica que portaven els soldats, marcada per marxes constants en entorns rurals, tal com reflecteix *Vayreda* (1982) en el seus records. L'Alou és d'un veïnat proper a Sant Agustí de Lluçanès, situa l'acció en un espai real i proper.

A continuació la cançó mostra la determinació que tenien els soldats: “Anem cap Alpen, allargant el pas, / que avui no se'n torna ni un soldat ras”, alhora la cançó apunta cap al que va ser l'objectiu següent després de la victòria, l'avanç cap a Vic (Valeri, 2007), “Que avui era el dia, d'anar cap a Vic”.

Hi tenen un paper destacat els líders carlins, menciona directament Francesc Savalls, el líder carlí més carismàtic de la zona de Girona i Lluçanès. Hi apareix també Huguet

(probablement el brigader Francesc Huguet) (Valeri, 2007), “L’Huguet ens anima, minyons endavant” o “Que en serà la glòria, que en Savalls ha dit”.

El moment central de la lletra és el desenllaç de la batalla, “La victòria fou completa, Cabrinetty era mort”, aquest vers sintetitza la derrota liberal i subratlla la importància de la mort del brigadier enemic (Valeri, 2007). La cançó finalment incorpora elements d’identitat col·lectiva, com el vers, “ai que sou tossuts carlins, més que les banyes d’un marrà”. Vers que subratlla la imatge popular del carlí com un home de muntanya, tossut i resistent, un guerriller que coneixia molt bé el terreny, tal com descriu la memòria popular.

Aquest relat, veiem com s’emmarca en el context de la darrera carlinada (1872-1876). La batalla d’Alpens va tenir lloc el 9 de juliol de 1873, en la que les forces liberals comandades per Josep Cabrinetty es van enfrontar a les tropes carlines dirigides per Savalls. Contra tot pronòstic, els carlins van aconseguir una victòria decisiva, la mort del líder liberal va ser un cop molt dur. Va suposar la consolidació del control carlí de bona part de l’interior de Catalunya, amb l’ocupació posterior de ciutats com Vic, Igualada i Olot (Valeri, 2007).

La cançó de *Les absoltes dels carlins* (pàg. 43) se situa com a contraposició a la de la batalla d’Alpens, si la primera es presenta com un relat de victòria i expectativa, aquesta s’expressa com el sentiment vinculat al final de conflicte i el rebuig cap al carlisme en els darrers moments de la Tercera Guerra Carlina (1875-1876).

En primer lloc, el propi títol, *les absoltes*, fa referència a les pregàries pels difunts que es realitzen abans de l’enterrament, en aquest cas, s’utilitza clarament amb un sentit satíric, com a manera de donar per acabat el moviment carlí (*absolta* | *enciclopedia.cat*, s.d.). Això ho veiem reflectit en versos com “Ara que els carlins són morts, / els farem les absoltes”, contrari al to triomfal de l’altra cançó, té una visió de fi del conflicte.

Pel que fa al contingut, la lletra en alguns versos parla de la desaparició de les dinàmiques pròpies de la guerra. Versos com “de Sant Quirze a Montesquiu, / no hi fotereu més voltes” fan referència a la fi dels desplaçaments constants dels guerrillers per zones com Osona o Ripollès. Reflecteix el cansament d’una població que havia patit repetidament els efectes del conflicte.

Un altre element a destacar és la crítica a la religiositat del carlisme. Presenta un to burlesc, com s'observa en els versos “Vinguéreu a Sant Joan, / cantant lletanies, / no fareu més professons, / ni aves maries”. Aquesta estrofa ridiculitza les pràctiques litúrgiques del bàndol carlí, qüestionant-ne la validesa.

La cançó incorpora també una referència a un episodi que entenem que pel fet que quedí retratat, va tenir un fort impacte en la memòria local, “La parròquia de Llaiés (Llaers) / tindrà recordança, / d'aquells pobrets carrabiners, / que els assassinàreu. / Allà al cementiri mateix”. Aquest fragment es refereix a l'execució de persones liberals després de la batalla de Toix (1874), van afusellar 80 carrabiners i 113 militars (Valeri, 2007). La menció d'aquest esdeveniment, permet l'allunyament de la imatge heroica present a l'altra cançó, suposa una crítica al bàndol carlí.

Aquesta visió crítica i satírica del carlisme s'explica millor quan s'analitza l'origen de la melodia utilitzada. La peça és en realitat un reciclatge d'una tonada festiva coneguda com les “absoltes del porc”. Aquesta melodia es cantava originalment a les comarques nord-orientals per celebrar la fi de la matança de l'animal, parodiant la missa de difunts (Ayats i Costal i Fornells, 2025). En el context de la guerra, els enemics del carlisme van reapropriar-se d'aquesta burla per atacar els soldats de Savalls, fent al·lusió a la fi dels carlins amb la mort del porc.

Que canti una cançó que s'allunya de la imatge heroica dels carlins costa d'explicar, tenint en compte la seva posició com a fill d'un carter que havia format part de l'exèrcit carlí. Especialment, si escoltem l'enregistrament fet a la Maria, on parla del seu avi Pere. Explica com no podia suportar sentir ningú parlar malament dels carlins. També diu que es va considerar carlí fins a la mort i que va transmetre aquestes idees als seus nets. La Maria assegura que, de petita, es considerava carlina sense saber ben bé que era. Aquesta identitat que es va transmetre als nets, també ho va fer amb en Mingo.

L'explicació que podem donar a això és que el repertori d'en Mingo no era una declaració política, sinó un arxiu sonor del seu entorn. Devien ser sàtires que circulaven per la Vall de Bisaura i que conformaven un mapa de memòria col·lectiva de la zona. En Mingo incorpora aquesta cançó, que no deixava de ser el record d'uns fets que la comunitat recordava, recollint aquestes veus sense censurar-les.

Després d'analitzar les cançons vinculades a les guerres carlines, observem com la música servia per relatar fets bèl·lics, i també per transmetre emocions, crear memòria i reforçar la identitat col·lectiva.

4.1.2. Guerra del Francès i Guerra de Melilla

Aquest mateix mecanisme es repeteix en les cançons sobre la Guerra del Francès, la Guerra de Melilla i la Guerra de Cuba. Al segle XIX, el fet de cantar permetia una transmissió directa d'experiències i sentiments, convertint les cançons en vehicles orals de memòria i record (Ayats, 2026).

En Mingo canta també una cançó sobre la Guerra del Francès (pàg. 45) (1808-1814), la qual s'emmarca en un escenari geogràfic concret, es mencionen localitats com Vic, Olot i el Coll de Canes, totes part de la zona d'Osona i la Garrotxa. La lletra fa referència a personatges clau del conflicte, com en Boquica (Josep Pujol), personatge de Besalú que després de lluitar pel rei d'Espanya va passar a col·laborar amb l'exèrcit napoleònic (*guerra del Francès* | *enciclopedia.cat*, s.d.; Morales, 2007).

Un dels versos diu “parrots d'en boquica”, terme despectiu amb què la població anomenava el seu grup armat, la seva armada va participar en la presa de Vic el 1812 i va dur a terme campanyes de saqueig i repressió molt dures a Olot, es reflecteix als versos aquest moviment de l'exèrcit napoleònic Vic-Olot, “de Vic aquí 1500 homes i de 4 generals, / amb tota aquesta armada, si s'anés anar d'Olot” (Morales, 2007).

També, s'hi mencionen figures de la resistència com el general Crimany i el “valent Simonet” (Joan Rimbau i Trull), reconegut heroi del bàndol del rei d'Espanya (Bernils, 2019). La cançó narra com, des del bàndol francès a Olot, n'esperaven la mort. D'aquest exemple en destaca la menció dels herois locals i els representants de l'enemic, demostrant com la memòria oral percep la guerra des d'un caràcter més emocional i proper, diferent de com ho poden fer les fonts acadèmiques.

Una altra cançó que recull un testimoni popular, és la que descriu els fets de la Setmana Tràgica i la Guerra de Melilla l'estiu de 1909 (pàg. 45). La lletra recull el sentiment de protesta i d'injustícia social de l'època. En la primera estrofa quan diu “Record que tindrà nostra història, / del 27 de juliol, la terra i el sol se'n formava un núvol, / ai tenyit de sang tenyint de sang davant del sol”, al·ludeix directament a un dels episodis més

sagnants de la Guerra de Melilla, el combat del Barranco del Lobo que coincideix amb la data esmentada. La cançó subratlla la magnitud de la tragèdia comparant-les amb els desastres de Cuba i Filipines, “ni a la Cuba i Filipines, / amb la guerra desastrosa, / una diada asombrosa, / com aquella noi, va ser” (*guerra de Melilla* | *enciclopedia.cat*, s.d.; *la Setmana Tràgica* | *enciclopedia.cat*, s.d.).

A partir d'aquí, centra la narració en la Setmana Tràgica de Barcelona, amb referències a la violència a la ciutat “la sang anava pels carrers”. Aquestes revoltes van tenir com a detonant l'embarcament de les tropes cap a Melilla des del port, “tothom hi corre qui primer hi serà, pares i mares germans i germanes, al port de mar, han de desembarcar”. També menciona les “canonades del castell de Montjuïc”, que podria fer referència a la repressió militar que hi va haver.

Un dels temes centrals de la cançó és una crítica al sistema de reclutament. La lletra denuncia que “només van contra els pobres” mentre “els rics es queden a casa”. Això a causa a la pràctica habitual que permetia deslliurar-se del servei militar als qui tenien diners, pagant els 300 duros que esmenta la lletra “disfrutant amb alegria, / perquè en troben caixa oberta, / per pagar els 300 drets”. En definitiva, la cançó és una mostra de l'angoixa d'una població que no comprenia per què calia sacrificar vides per una guerra que no els afectava (*guerra de Melilla* | *enciclopedia.cat*, s.d.; *la Setmana Tràgica* | *enciclopedia.cat*, s.d.).

4.1.3. Cançons de la Guerra de Cuba i Havaneres

En el cas de la cançó de La Guerra de Cuba (pàg. 46), és una peça que forma part del gènere de l'havanera narrativa (Bakhtiarova, 2004), que explica l'experiència dels soldats espanyols enviats a la colònia durant el conflicte de 1895-1898. Els primers versos, “Adiós España querida, / me voy a l'Habana a luchar por la nación”, descriu aquest punt de partida de milers de joves cap a Cuba (Lagén, 2018).

El vers “que si lo luche, fue por obligación”, remet al sistema de quintes, segons el qual el sistema militar era obligatori per als homes joves. Com s'ha mencionat en el cas de la Guerra a Melilla, a l'època, mentre les famílies benestants podien evitar el servei amb un pagament, les classes populars es veien forçades a participar-hi, la veu de la cançó es converteix amb un testimoni d'aquesta imposició (Lagén, 2018).

La presència de la figura materna hi és present, “Madre consuélate, / rézame una oración”, introdueix el tema del patiment i la mort associat al conflicte. Un cost humà, marcat pels combats i per les malalties i dures condicions de vida, que van provocar la mort d’un gran nombre de soldats. La petició a una oració reflecteix aquesta consciència del risc i la possibilitat de no retornar (Lagén, 2018).

La cançó incorpora el tema de l’amor deixat enrere, “De la prenda querida, / que yo en España dejé”, i la promesa de matrimoni en cas de retorn, “Que si acaso vuelvo, dios será testigo, / que tu marido, / había de ser”. Element molt habitual en la temàtica de les havaneres (Bakhtiarova, 2004), centrada en l’enyorança i la separació. Això ho trobem també a *L’havanera castellana* (pàg. 47) cantada per en Mingo, que la lletra és una carta d’amor a la seva estimada a causa de la marxa cap a les Amèriques i també a *El meu avi* (pàg. 48) la famosa havanera que relata la partida dels catalans cap a la guerra, en ser una cançó de Lluís Ortega Monasterio de 1968, no compleix la mateixa funció que les cançons de guerra del XIX (forma part de la cinta enregistrada durant el dinar de Nadal) (Bakhtiarova, 2004).

L’última part de la lletra fa referència al retorn a la península “adiós que el barco que se va, / donde encontraré mi amor”, apareix a la cançó com al desig de recuperar la normalitat i complir les promeses fetes abans de marxar, “también deseo, / lo prometido, / poderlo cumplir”.

Pel que fa a la funció, aquest tipus de cançó s’adhereix a la pràctica pròpia de les guerres del segle XIX, en què el cant formava part del procés de viure i expressar el conflicte. Serveix com un homenatge als qui van anar a Cuba. Permetien a la gent de l’època processar el trauma de la guerra a través de la música, havaneres que evocaven a un paradís tropical però també al dolor de la separació.

Resulta interessant observar el canvi lingüístic que es produeix en el repertori d’en Mingo respecte al seu pare. Mentre les cançons d’origen més antic i familiar vinculades al seu pare són exclusivament en català, amb la Guerra de Cuba i les tonades de moda hi apareix el castellà.

No és només un canvi d’idioma, reflecteix un canvi en la transmissió, en Mingo ja no apren a aquestes cançons a casa, se les transmeten entre els del seu grup d’edat. El castellà s’integra de manera similar a l’anglès a les generacions actuals, permeten

repetir versos fixats. Aquesta obertura lingüística s'explica possiblement pel contacte amb entorns urbans durant el seu servei militar a Barcelona el 1917, la mili va suposar una porta d'entrada a nous referents culturals que anaven més enllà del món rural i exclusivament català del seu pare.

4.2. Tonades de moda

Junt amb l'havanera castellana trobem altres cançons cantades en castellà, ho són *Pinar del río*, la cançó castellana del xampany i *Aquel que tanto te adora* (pàg. 49-50) identificada com *Rendido aquí tienes*. Aquesta cançó era part d'un repertori de serenates que grups de treballadors de Vic cantaven les nits de vigília de sants durant els anys 30 i 40, en un context de sociabilitat obrera on la música s'assajava en espais informals i s'aprenia d'oïda (Ayats, 2008).

A les cintes li pregunten qui li ensenyava aquestes cançons, explica que se les ensenyaven “uns als altres”, es transmetien per la via oral. Aquest cas es pot interpretar com un exemple clar del funcionament de la cultura popular del segle XIX. El fet que aquestes cançons es transmetessin “uns als altres” s'explica amb la circulació de les anomenades tonades a la moda, cançons que arribaven de contextos urbans. (Planagumà-Clarà, 2020). Aquestes peces, encara que fossin percebudes com una llengua externa, passaven a formar part del repertori habitual, especialment quan tractaven temes d'actualitat (Planagumà-Clarà, 2020).

En aquest context Planagumà-Clarà (2020) observa una certa diferència en l'ús de les cançons depenent de la llengua. Mentre el català s'associava a un registre més popular o satíric, el castellà ho feia a temàtiques sentimentals i amoroses. Peces com *Aquel que tanto te adora* o les pròpies havaneres tractades responen a aquestes característiques estètiques i emocionals determinades. En el cas de *Pinar del río*, és una tonada amorosa també d'origen cubà, és del nom d'una regió, no té temàtica amorosa, però respon a les característiques de transmissió.

La transmissió d'aquestes cançons segons Planagumà-Clarà (2020) es veia afavorida per la pràctica del contrafactum, que tracta d'adaptar noves lletres a les melodies ja conegudes. Aquest mecanisme podem deduir doncs que facilitava que una comunitat pogués adoptar textos en una altra llengua sense dificultat. La melodia actuava com a

suport de memòria i permetia una assimilació més ràpida del contingut (Planagumà-Clarà, 2020).

Cal tenir en compte que aquest tipus de repertori sovint no quedava recollit en els cançoners de l'època. Els folkloristes del segle XIX aplicaven criteris selectius associats a una idea de puresa cultural, vinculada a la llengua catalana, tendint a deixar de banda les peces que consideraven alienes o influïdes per entorns urbans (Planagumà-Clarà, 2020). Veiem en el cas d'en Mingo, com la documentació oral mostra que aquestes cançons formaven part activa de la vida quotidiana.

El cant formava part de les activitats laborals i espais de sociabilitat, com pot ser el cas d'estudi de Planagumà-Clarà (2020) amb les collidores d'oliveres. Cuscó i Clarasó (2015) afirma que la música tradicional està lligada a fets i funcionalitats, amb això entenem que l'ús social de la peça va per sobre de la llengua del text. En definitiva, entenem com en Mingo, cantava aquestes peces no perquè sabés castellà, sinó perquè aquestes cançons eren objectes culturals que circulaven per tot el país i que a través de l'oïda es va fer seus.

Però cal tenir en compte que no només circulaven tonades de moda en castellà, hi havia un ampli repertori de cançons populars en català vinculades tant a l'àmbit local com a repertoris coneguts arreu del territori. En els enregistraments d'en Mingo hi trobem cants com *La majordoma se'n va al mercat*, *Dintre un jardí de flors* o *Les primeres Perres* (pàg. 51-53), que es podria datar a partir del 1870, perres fa referència a les monedes de 10 i 5 cèntims de pesseta, anomenades així popularment pel lleó del revers que es confonia amb un gos («Perra gorda», 2025). Aquestes cançons formaven part d'aquest patrimoni transmès per via oral i après de manera comunitària.

Algunes peces mantenen un vincle amb una identitat local i incorporen una referència geogràfica que permet veure l'àrea de difusió d'aquestes cançons, com *Les noies de Castellfollit* o *El tren Pinxo de Banyoles* (pàg. 53-54), la qual tot i que l'origen sigui incert, podria haver estat originada “als casals d'estiu parroquials banyolins dels anys trenta per grups de seminaristes” (*El tren pinxo de Banyoles* | *Càntut*, s.d.). També apareix *Barretinaire de Prats de Molló* (pàg. 51), vinculada a un poema de Jacint Verdaguer de l'any 1880, mostra com composicions d'origen literari podien entrar dins de l'àmbit de cançó popular i convertir-se en repertori compartit dins la tradició oral.

Veiem doncs com en Mingo, afegeix a les cançons que li venen del seu pare una sèrie de cançons de la seva vida, ja difoses entre 1900 i 1950. Mentre les dels seus pares serien de les que ja provenien d'abans, com la Cançó de la Guerra del Francès. Hi ha repertori com La Cançó de la Setmana Tràgica o *Barretinaire de Prats de Molló* que podria ser de les dues generacions.

4.3. Cançons narratives i balades

Les cançons fins ara analitzades estaven vinculades a contextos històrics concrets. Hem de considerar també les peces, que sense referir-se a un esdeveniment concret, desenvolupen relats de tipus narratiu i emocional. Són cants que tenen una funció més enllà de l'entreteniment, ja que contribueixen a “teixir complicitats” dins el grup que les escolta (Ayats, 2025b).

Aquests conjunts de cants ajuden a crear un imaginari comú, fent reviure històries que permeten construir una identitat cultural compartida. Aquestes narracions normalment tracten problemàtiques socials com les relacions de gènere, les diferències de classe, l'amor, la violència, religió, fent que tothom es veiés afectat (Ayats, 2025b).

Al mateix temps funcionen com a mitjà de comunicació i identificació, aquests cants permetien identificar-se amb els personatges i situacions, de manera similar als mitjans audiovisuals actualment, com podem ser les sèries de televisió. Cançons que formaven part del món quotidià, es cantaven tant en espais de treball com en moments d'oci i sociabilitat. Les balades, pràcticament mai no expliquen que està bé o que està malament, només descriuen que passa, expliquen una escena. No hi ha moral, no transmeten verbalitzadament uns principis morals. Són narracions dramatitzades, molts cops presentades com una escena de teatre, amb presència de diàlegs que reforcen l'expressivitat (Ayats, 2025b).

Són cançons estròfiques del tot narratives o barrejant aspectes sentimentals amb narratius. En Mingo també va cantar cinc exemples clars de balades narratives que provenien de l'oralitat anterior al seu pare *Sota de l'om*, *La filla del Marxant*, *Rossinyol que vas a França*, *El mestre (Me'n fan anar a Tolosa)* i *Si n'eren tres tambors* (pàg. 54-57).

Sota de l'om, serveix com a model per la seva forta dramatització i ús de diàleg entre personatges, ens permet identificar el conflicte de manera immediata. Respon a una de les característiques de les balades, els llocs són simbòlics, tot passa a llocs imaginaris o llocs de referència, situa l'acció "*El dia de Sant Joan*" i "*carrer de l'enamorada*". El nucli narratiu se centra en la traïció i descoberta. El desenllaç queda marcat per les malediccions creuades entre els protagonistes (el marit desitja la mort a la muller en un paller cremant, i ella desitja veure'l a ell amortallat), respon a la tendència de les balades a presentar finals tràgics (Ayats, 2025b). Hi ha presència d'una tornada repetitiva, "*sota de l'om s'ombrjava, oh lai-lom*".

La filla del Marxant presenta una estructura més breu, però també desenvolupa un relat. La cançó presenta la figura femenina, la filla del marxant. A les balades com les localitzacions, els noms no volen ser realistes, són simbòlics. Se situa l'acció al sarau, articulant un relat centrat en les relacions amoroses i personals de la protagonista, temàtica d'amor i trobada, relat que acaba "a sota una olivera". Hi ha ús de tornada, molt rítmica, "*lavirondom, lavirondeta, lavirondom*", que compleix una funció estructural i memorística (Ayats, 2025b).

Rossinyol que vas a França, és una balada narrativa plantejada des d'un to de lament i enyorança, la protagonista ha estat casada en contra de la seva voluntat, ara viu fent de pastora guardant la ramada. Veiem que el tema central és la separació familiar.

Me'n fan anar a Tolosa presenta una història breu, en què els pares envien la noia a Tolosa a estudiar, el mestre s'enamora d'ella i li demana que no es faci monja perquè s'hi vol casar. Veiem una altra vegada una temàtica social, en aquest cas l'elecció amorosa davant el destí religiós. La protagonista a la tornada acudeix a Sant Pau davant del dilema "Que Sant pau, pots entendre-hi tu".

Si n'eren tres tambors és una coneguda balada que destaca especialment perquè el seu pes narratiu recau molt més en el diàleg. Com en els altres hi ha una tornada, que en aquest cas, pretén imitar el so del tambor.

Aquestes balades, enteses com un tipus de cant narratiu, amb la seva combinació de narració i diàlegs, ens permeten veure que les cançons a part de transmetre melodies, també transmetien històries que buscaven connectar amb l'oient i tenien la capacitat de crear un imaginari compartit (Ayats, 2025b).

Hi ha una cançó que no acaba d'encaixar com a cançó narrativa, però té aquesta funció social de mostrar les convencions del moment, en aquests cas hi ha presència d'un missatge moral, no explica una història, però transmet una idea sobre el comportament social. Està enfocada a les dones, podria ser una cançó relacionada amb l'església.

Per molts anys a aquesta vila (pàg. 57), té un to clarament moralitzador, recomana a les noies que no es deixin enganyar pels joves, “noies no, no sigueu tant tontes, / no us deixeu ensarronar”. La cançó crítica la falta de compromís “no vulgueu tenir promesos que no es casin aviat”. Veiem una visió normativa de l'època de com havia de ser el comportament femení seguint els valors tradicionals.

4.4. Nacionalisme musical

Dins de les 43 cançons en trobem algunes que poden respondre a una funció d'identitat nacional col·lectiva, és el cas de *Donem glòria a Catalunya* o el fragment de sardana (pàg. 57-58). Cançons que pertanyen a un nacionalisme musical, servien per manifestar i donar suport a la identitat catalana, que es percebia amenaçada (Cortés, 2004).

Més enllà de la melodia, aquestes cançons, per la lletra, feien que la societat les entengués com a música nacional. Permetent que la població s'hi identificqués plenament, convertint la música amb un símbol catalanista (Cortés, 2004).

Aquest tipus de cançons provenen del nacionalisme musical català, amb unes arrels molt clares en el Romanticisme herderià, passa per diverses etapes des de mitjans del segle XIX fins a principis del XX. Amb una Renaixença que hi posa les bases, les dues cançons són exemples clars d'aquest catalanisme (Cortés, 2004).

Donem Glòria a Catalunya possiblement té origen en el repertori de caramelles del s. XX (*Donem glòria a Catalunya | Càntut*, s.d.). És tota una oda a la nació, on n'alça aspectes com la indústria i l'agricultura, i també fa referència a la vestimenta tradicional catalana “Espardenya, brusa i barretina”. I en el cas de la sardana, que amb “dels balls de tot Espanya la sardana, és el millor, / i per ser un bon català, l'has de sapiguer ballar” o “de Catalunya la més sagrada” queda clar que aquestes cançons tenien la funció d'actuar com a símbols d'identificació col·lectiva per manifestar una consciència nacional.

Dins d'aquest mateix marc trobem altres cançons com *La sardana de les monges* o la *Santa Espina* (pàg. 59-60), totes dues formen part del ball considerat com a símbol nacional, la lletra és d'Àngel Guimerà i la música d'Enric Morera, compostes a principi de segle. El segon cas es pot considerar un gran exemple de música nacionalista catalana, “Som i serem gent catalana, / tant si es vol com si no es vol”, convertint-se en un símbol cultural.

A *La Baldirona* (pàg. 60) hi veiem també la identitat nacional, tot i que es pot considerar sobretot una cançó a nivell d'identitat local. Es tractaria d'un cuplet dels anys vint, amb lletra de Manuel Sagrañes i música de Joan Costa (*La Baldirona* | *Càntut*, s.d.). La protagonista es defineix a partir del seu origen familiar, “I el meu pare és de Girona, / la mare de Barcelona, / no puc ser més catalana, / doncs sóc vigatana, / sóc filla de Vic”. Al mateix temps, reforça aquesta identitat amb una afirmació més general de pertinença “doncs sóc catalana, / pels quatre costats”.

La Baldirona és una de les cançons que m'ha arribat a partir de la meva mare, ha quedat en la veu dues generacions després, a ella li cantava la meva àvia, la Nati, jove d'en Mingo. En ser el meu avi de Vidrà (Girona), ella de Sora (Barcelona) i la meva mare nascuda a Vic, coincidia amb el que descriu la cançó.

En conjunt, veiem com aquestes cançons tenen una funció de construcció i difusió de la identitat catalana a través de diferents nivells de representació, des del local fins al nacional,

4.5. Cançons de taverna i cançons satíriques

Un dels llocs on més es cantava durant el primer terç del segle XX era la taverna. Era el lloc de sociabilitat masculina, i entre les activitats que més s'hi feien hi havia cantar, diferents generacions s'ajuntaven per cantar un repertori molt variat, com havaneres, sardanes, cançons de moda, cançons de beure, cançons eròtiques entre altres (Ayats, 2025b).

En Mingo als enregistraments en podem identificar algunes pertanyents a aquest entorn de cançons de beure i taverna. Com la cançó castellana del xampany (pàg. 50), cançó festiva en castellà, que convida a brindar i gaudir de la vida, deixant de banda les preocupacions (la cançó parla d'ansietat) per centrar-se en l'alegria, l'amor i el plaer,

“Ay sí todo amigo y a brindar, / sí a brindar celebramos, / este día en que reina l’alegría, / sí l’alegría olvidando la ansiedad”. També hi trobem *Cavallers de taula rodona* (pàg. 61), cançó que exalta el vi i la disbauxa, que proclama “jo en beuré fins a rebentar”. És una cançó francesa adaptada al català per Jaume Arnella l’any 1976. Per tant, afegida al repertori ja en anys molt a prop de l’enregistrament, quan en Mingo voltava els 80 anys.

L’enregistrament d’aquesta cançó és del dia de Nadal on es canta col·lectivament, en Mingo hi participa cantant a la tornada, veiem que afegeix algunes cançons al seu repertori fins els anys vuitanta (*Cavallers de taula rodona, de l’àlbum «Cançons de vi i de taverna» (Jaume Arnella), s.d.*).

La cançó de Xauxa (pàg. 60), pertany a un tipus de cant narratiu que es cantava a les tavernes, eren cants que evocaven a una terra promesa, on ningú havia de treballar i els recursos abundaven, ho veiem als versos “les fonts ragen sens parar ni un sol moment, / xampany i canya, rom i aiguardent” o “Aquí hi ha uns boscos que mai els han esporgat, / que en fan carn d’olla, escudella i estofat”. Xauxa és el nom d’aquest paradís imaginat. Jaume Ayats a *Cants orals de reivindicació obrera* (2025) el descriu com:

El paradís imaginat per les classes populars, en una mena d’alternativa al paradís celestial promès per les prèdiques catòliques. Ha estat cantada pels treballadors de fàbrica a moltes comarques dels Països Catalans en els dos darrers segles. Però abans ja la cantava la pagesia, segurament des de les revoltes pageses dels segles XVI i XVII (Ayats, 2025a).

Veiem com el repertori vinculat a la taverna té una funció de convivència i sociabilitat, suposava una via d’evasió davant les dificultats quotidianes. Cançons com la de Xauxa, mostren la necessitat d’imaginar mons alternatius marcats per la despreocupació, alhora que també mostra els desitjos de les classes populars.

Troblem també un grup de cançons amb temàtica humorística, també possiblement vinculades a un context de sociabilitat. Cançons satíriques que tenien la funció social de, a través de la burla, fer crítica social. Permet qüestionar les diferències de classe, el clergat o la política. Mostra l’enginy d’una població, a l’esquivar la censura en certes èpoques utilitzant l’humor per denunciar les hipocresies de la societat (Ginard, 2010).

Algunes de les cançons d’en Mingo encaixen amb aquestes característiques, n’és un exemple *La Santa Espina* (pàg. 59), ell en canta un vers humorístic, que fa servir la

ironia per mostrar “l’atrasament” de la classe obrera. Una altra seria *La filla de la manera* (pàg. 62), que és de caràcter eròtic. O també, *Un dia baixant de gràcia* (pàg. 61), en aquest cas, utilitza un humor més absurd, burles a personatges i referències locals.

D’aquesta cançó és destacable la quarteta “A Torelló pescallunes, / a Besora mentiders, / a Vidrà son saltamarges, / i a Llaïers encara més”. Veïem referències identitàries d’uns pobles que estan en ordre, o sigui formen un recorregut territorial dins la cançó, on el paisatge és recordat i articulat a través del cant, tal com Ayats va proposar a *Mapes cantats* (2021). És un mecanisme que recorda les *song lines* de les cultures aborígens australianes, en què les rutes i camins eren preservats oralment a través de la música, convertint el territori en un mapa de memòria col·lectiva (Assmann, 2011).

La cançó *La Marxa a Montserrat* (pàg. 68), utilitza un mecanisme semblant, tot i que no a través de pobles concrets, ho fa a través de les diferents etapes del trajecte fins a arribar a Montserrat, des de l’estació, passant a per Collbató, fins arribar a dalt a la muntanya. El cant, per tant, veïem que fixa el recorregut en un paisatge narrat recordat a través de la música.

4.6. Cançons festives i de Calendari

Troblem un altre grup de cançons que es relacionen entre elles perquè comparteixen pertànyer al cicle de cançons del calendari, és a dir, són cants vinculats a moments festius concrets que estructuren i ordenen la vida de la comunitat. Aquestes són *Carnestoltes quinze voltes* i una Camillera (pàg. 63-64).

Són cançons que formen part dels rituals anuals d’una comunitat, Ayats (2025b) explica que “siguin religiosos o profans, operen perquè cadascú se senti emocionalment membre d’un col·lectiu, perquè cadascú se senti representat”.

El ball de joves, era una de les ocasions per cantar. Aquests balls es podien interpretar amb un o diversos instruments d’acompanyament o també només per les veus dels propis balladors. Carnestoltes era un d’aquests moments habituals on apareixien aquests cants (Ayats, 2025b). La cançó *Carnestoltes quinze voltes* que canta en Mingo, respon a aquesta pràctica. La lletra s’emmarca en l’àmbit transgressor de la festivitat, amb un contingut burlesc, eròtic i de celebració.

Aquestes composicions habitualment en quartetes (poden ser de Carnestoltes o de corrandes), es podien crear cada any per satiritzar la vida social. Els cants de Carnestoltes s'alineaven amb el paper de la festa de capgirar l'ordre social establert de manera temporal, abans d'entrar a l'estrictesa de la Quaresma (*El calendari festiu i el lleure popular* | *enciclopedia.cat*, s.d.).

Ayats observa com amb la transformació de models socials i les prohibicions de la dictadura, molts d'aquests balls de joves van perdre protagonisme i s'ha produït en molts casos un procés d'infantilització i folklorització, tendència també present a les caramelles (Ayats, 2025b).

Les caramelles es caracteritzen per ser una tradició amb un repertori variat de cants de primavera i Pasqua. En Mingo a la gravació canta una camillera (altra manera de dir caramella). La tradició era comuna a les comarques nord-orientals de Catalunya, tractava de grups de cantaires, que anaven a totes les cases i masies del poble a recollir productes de temporada de pagès o diners, a canvi de cançons o balls (a les comarques centrals sobretot eren balls de bastons o cintes). La pràctica variava depenent del poble, però sempre hi era present el caràcter de joventut i primavera. De la mateixa manera que passa amb els balls de Carnestoltes tenien una funció de ritual de pas per la joventut. (Ayats, 2025b).

Un exemple clar d'aquesta funcionalitat és la cançó *Ara ve el mes de maig* (pàg. 64). La versió d'en Mingo funciona com una melodia per improvisar textos, un recurs molt lligat a les caramelles.

A les festivitats de calendari, les podem relacionar amb un origen agrícola i pagà. Estaven vinculades al món pagès i al seu calendari vital. El carnestoltes es relaciona amb l'arribada de la primavera, celebrant el retorn de la vida i la llum. Pràctiques paganes vinculades als solsticis i canvis d'estació que es van mantenir vives a través de les festes populars, on molts cops es van superposar elements religiosos. Amb les caramelles també veiem present aquest component de fi de l'hivern. Ens permet veure com la cultura popular estava sotmesa a la climatologia i quedava marcada pels cicles naturals de l'any (*El calendari festiu i el lleure popular* | *enciclopedia.cat*, s.d.).

4.7. Cants de Nadal i cants religiosos

Els dies de Nadal eren considerats un període d'alteració de l'ordre social, era un símbol de fertilitat i infància. A la missa de Nadal, hi havia una llibertat especial per tocar cançons profanes, melodies populars i cants de moda, moltes prohibides a la resta de l'any. Era comú a la nit de Nadal, que grups de joves cantessin cançons atrevides i eròtiques. L'església catòlica ha lluitat per reprimir aquestes pràctiques transgressores. Moltes de les nades però, mantenen aquest origen relacionat amb la disbauxa, les quals moltes permetien la improvisació (Ayats, 2025b).

La celebració de Nadal s'ha transformat notablement amb el pas del temps, tot i que continua mantenint una gran importància social i familiar (Ayats, 2025b). Els enregistraments d'en Mingo realitzats durant el dia de Nadal, mostren una manera de viure la festa que és encara reconeixible avui dia, la família al voltant de la taula cantant nades i cançons religioses. La gravació permet observar el caràcter col·lectiu de la festa, en què tothom participava activament cantant i picant de mans. Hi podem sentir diverses nades populars com: *Fum, fum, fum, Oh arbre sant* (d'origen alemany de 1812; «O Tannenbaum», 2026), *Les dotze van tocant, El trineu* (americana composta el 1857; «Jingle Bells», 2025), *Què li darem, El rabadà* i *La pastora Caterina* (pàg. 65-68).

No podem saber de manera certa quina part d'aquest repertori venia ja del seu pare, possiblement la majoria d'elles formaven part de la tradició oral que en Mingo va heretar de la generació anterior.

A l'enregistrament del dia de Nadal també s'interpreten cançons que no pertanyen al repertori nadalenc. Aquestes són *Cavallers de taula rodona, El meu avi, La batalla d'Alpens, Donem Glòria a Catalunya, La Sardana de les Monges* i *Sota de l'Om*. El fet que aquestes cançons fossin cantades en un context de celebració compartida amb les seves filles i familiars permet fer creure que una part del repertori es va transmetre almenys, una generació més.

El cant religiós no apareix únicament associat a les festes de Nadal, en una altra gravació realitzada fora del context festiu, en Mingo interpreta un *Ave Maria* (pàg. 68), veiem com el repertori religiós també formava part de la pràctica quotidiana.

5. L'Ús Social i la Transmissió de la Memòria

Un cop analitzades les funcions socials del repertori, entenem la música com una eina de transmissió d'experiències creant un vincle directe amb els avantpassats, i no com un objecte aïllat. En Mingo es converteix en un pont que connecta el segle XIX del seu pare, en Pere Prat, amb les generacions posteriors, construint uns referents d'una època que no era la seva a través del cant.

Aquest procés s'explica a través del concepte de mitomotor d'Assman, que s'entén com l'interès d'una comunitat per fer ús del passat en el present per reafirmar una identitat. Per a en Mingo, cantar peces com la Batalla d'Alpens no és una repetició de lletres, ell amb això activa la seva memòria autobiogràfica, organitzant records del relat del seu pare dins el seu "jo". Veiem com, l'experiència del seu pare a la Tercera Carlinada passa a ser una experiència pròpia d'en Mingo, situada en un espai i temps concrets a través de les cançons.

Identitat també instal·lada en la memòria implícita i emocional dels seus nets, al tercer enregistrament, fet a Maria Prat (filla d'en Mingo i neta d'en Pere Prat), recorda molt clarament, com el seu avi, feia jugar els nets "a fer de carlins" amb draps blancs i cintes vermelles (imitant la bandera dels requetès) i boines, creant un vincle abans i tot de comprendre la ideologia política, tal com afirma la Maria, que diu que de petita li agradaven els carlins sense saber què eren.

Tot i la força d'aquest vincle, la transmissió ha patit una gran reducció generacional, produint-se un trencament fins a la troballa de les cintes. Això queda reflectit en el concepte de *floating gap* de Jan Vansina. Fins ara, aquestes cançons formaven part de la memòria comunicativa, basada en el seu ús quotidià i informal que va desaparèixer en gran part amb els seus portadors.

La reducció en la memòria familiar és clarament visible en el salt generacional, si bé les filles vives d'en Mingo i les seves netes més grans actuen com a últimes receptores de la memòria comunicativa, en gran part de la generació materna aquest vincle ja s'ha esvaït pràcticament tot. Aquesta progressió arriba a la meua generació amb un silenci absolut, exemplificant el que caracteritza el terme de Vansina. A través del treball aquest silenci es transforma amb memòria cultural institucionalitzada, l'arxiu sonor té la funció d'evitar l'oblit definitiu.

La reconstrucció de la figura d'en Mingo es completa amb el conjunt de 43 cançons que formen el seu idiolecte musical, el so que reflecteix la seva biografia personal i la seva relació amb el món. Les referències geogràfiques de les cançons (Torelló, Vidrà, Olot, Llaers...) funcionen com mnemòtops, paisatges sonors que es converteixen en el seu mapa mental, el territori d'on formava part. D'aquesta manera, veiem com la veu és l'element més potent per a imaginar i interpretar el món dels avantpassats d'una manera més viva i profunda.

5.1. Un testimoni de memòria viva: les cançons d'espellofar

Més enllà del repertori fixat als enregistraments, la recerca ha permès recuperar una part de memòria viva a través del testimoni directe de les filles d'en Mingo i tietes àvies meves, la Dolors i la Conxa. En una trobada recent, elles van recordar i cantar tres cançons que no apareixen a les cintes i que formaven part del seu dia a dia familiar.

Elles van explicar que les cantaven mentre espellofaven el blat amb el seu pare i l'avi (rebesavi meu) Pere. Aquestes són *Les vidraneses ja van baixant*, *Els fadrins de Sant Boi* i *El ball de Sant Ferriol* (pàg. 69). Aquesta descoberta reafirma la idea de la cançó com a objecte cultural que organitza els records en el temps i espai. El seu testimoni es pot considerar l'última resistència contra la *floating gap*, conserven una vivència personal i informal que quan s'esvaeixi, es transformarà definitivament en memòria cultural institucionalitzada.

6. Reflexió autoetnogràfica

Fer aquest treball ha suposat un procés de recerca que ha anat més enllà de l'acadèmic, a partir d'una troballa s'ha fet un exercici "d'estirar els fils". Com a besnet, m'he trobat en una posició en què escoltar les cintes no és un acte passiu, em genera una expectativa emocional cap a persones que no he conegut.

Solem pensar que la memòria es transmet de dalt a baix, dels vells als joves, de manera natural. La meva experiència en el TFG em permet veure com en realitat, som els nets qui creem els nostres avis i la resta d'avantpassats. El llegat que rebem no es percep passivament, un mateix es construeix la imatge mental a partir d'aquests materials, que en aquest cas han sigut els enregistraments i l'entrevista. He hagut d'imaginar qui eren

en Mingo i el seu pare, creant-ne una ficció. La recerca ha servit per crear una nova identitat familiar, omplint els buits que apareixen a través de les generacions.

Un dels impactes més grans en aquest procés ha estat la descoberta de la veu com a essència. Mentre l'entrevista escrita al rebesavi ens ofereix dades i històries, les veus d'en Mingo i la Maria als enregistraments tenen la capacitat d'evocar de manera molt més profunda. La veu no és només so, transmet una sensació de presència física, que cap text podria aconseguir. L'escolta de les cintes, és un gran motor emocional per poder crear aquesta memòria.

El fet que aquests records vagin lligats a les cançons ha permès que segurament no s'hagin dissolt tan ràpidament amb el pas del temps. Ha permès la seva transmissió i ha evitat que la memòria d'en Mingo s'esvaeís com la de tants milers de persones. Veiem com la música pot actuar com a suport de la memòria, facilitant en aquest cas, que tres generacions després s'hagi pogut recuperar molt més que la lletra, ha permès en cert punt entendre la seva manera de relacionar-se amb el món.

Aquest material ha transformat la meua pròpia identitat. El que va començar com una troballa fruit de la casualitat i una necessitat acadèmica, s'ha convertit en un acte de reparació de la memòria social i familiar, esdevenint una nova base sobre la qual construeixo els meus referents. El treball ha permès transformar un silenci amb una veu, que ara, també forma part de qui soc jo.

7. Conclusions

Després d'analitzar el repertori de 43 cançons d'en Mingo Prat es pot afirmar que s'han assolit els objectius inicials, que permeten plantejar unes idees finals.

El repertori que canta té vigència com a crònica social i política. L'anàlisi de les cançons ha demostrat com la cançó tradicional no és un simple entreteniment, és un espai viu de comunicació i de posicionament. Queda evident com la música actuava com a un mitomotor de resistència cultural i crítica social. Cançons com la de la Guerra de Melilla o les absoltes satíriques cap als carlins mostren com s'utilitzava el cant per denunciar injustícies de classe i les tensions polítiques de l'època.

Això provoca que les persones que canten aquestes cançons no són simples informants passius, les persones que es presten a ser gravades decideixen què canten i què no. El fet que en Mingo inclogués una peça satírica cap al carlisme mostra una elecció conscient, la de no censurar un relat que contrastava amb la identitat carlina del seu pare. Les persones enregistrades són gestores d'un idiolecte musical, que és un reflex de la seva biografia, en el cas d'en Mingo mostra des de les seves arrels rurals de Vidrà fins a l'obertura urbana del servei militar a Barcelona.

Un dels resultats més satisfactoris del TFG ha estat superar en cert punt la *floating gap*. La memòria viva de la família s'havia anat diluint fins a arribar a la meva generació pràcticament en forma de silenci. El fet de recuperar els enregistraments ha permès transformar un arxiu domèstic fràgil en memòria cultural institucionalitzada, assegurant que la veu d'en Mingo i els relats d'en Pere Prat no desapareixeran amb el pas del temps.

El meu avi, en Pere Prat Balmes, va morir quan jo tenia només un any, provocant que la línia de transmissió més directa provinent del meu rebesavi es trenqués. Tot i això, la transmissió ha continuat viva a través de les seves germanes.

Aquest treball demostra que la recuperació del patrimoni musical familiar és un acte de justícia i reparació. La quarantena de cançons ja no són només unes lletres transcrites, són ara part fonamental de qui soc jo i de la memòria que, espero que continuï viva al llarg del temps dins la meva família.

8. Bibliografia

Absolta | *enciclopedia.cat*. (s.d.). Recuperat 15 de juny de 2026, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/absolta>

Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* (1a ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>

Ayats, J. (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro*. <https://www.museudelter.cat/publicacions-en-linia/cantar-a-la-fabrica-cantar-al-coro-2008/>

Ayats, J. (2021). Mapes cantats. *Estudis de Literatura Oral Popular = Studies in Oral Folk Literature*, (10), 11-30.

Ayats, J. (2025a). Cants orals de reivindicació obrera. *Caramella: revista de música i cultura popular*, (53), 12-15.

Ayats, J. (2025b). *Els Cants tradicionals als Països Catalans*. Caramella.

Ayats, J., i Costal i Fornells, A. (2025). *Cantar i ballar la tercera carlinada. Plecs d'història local*, 199.

Ayats, J. (2026). Música i Memòria Familiar [Notes de tutoria elaborades per Aniol Prat] [Manuscrit].

Bakhtiarova, G. (2004). *Transatlantic Returns: The Habanera in Catalonia*. University of Southern California.

- Bernils, J. M. (2019). *Simonet, un heroi del castell*. Hora Nova.
<https://www.horanova.cat/noticia/195221/simonet-un-heroi-del-castell>
- Campàs, J. (2018, agost 25). *Pere Prat Santaeulària*. Nova Conca.
<https://www.novaconca.cat/opinio/49399/pere-prat-santaeularia>
- Cavallers de taula rodona, de l'àlbum «Cançons de vi i de taverna» (Jaume Arnella)*.
 (s.d.). [Enregistrament d'àudio]. Recuperat 17 de maig de 2026, de
<https://www.viasona.cat/grup/jaume-arnella/cancons-de-vi-i-de-taverna/cavallers-de-taula-rodona>
- Coral Espígol—Repertori*. (s.d.). Recuperat 16 de maig de 2026, de
https://www.coralespigol.org/ca/repertori/L/La_sardana_de_les_monges.php
- Cortés, F. (2004). *El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936*. Revista Musicològica.
- Cuscó i Clarasó, J. (2015). De l'Ofici de músic popular. Noms i malnoms dels instruments de música tradicional. *Revista Catalana de Musicologia*, (8), 15-21.
<https://doi.org/10.2436/20.1003.01.33>
- Davis, M. E. (2014). Ch19. Oral History, Musical Biography, and Historical Ethnomusicology. En Victoria Lindsay & Philip. V. Bohlman (Ed.), *This Thing Called Music: Essays in Honor of Bruno Nettl*. Bloomsbury Publishing USA.
- Díaz, N. (2023). *Música, memoria autobiogràfica e identidad en el retrato familiar documental Un'ora sola ti vorrei*. <https://doi.org/10.25768/1646-477X.N33.05>
- Donem glòria a Catalunya | Càntut*. (s.d.). Recuperat 16 de maig de 2026, de
<https://cantut.cat/canconer/cancons/item/879-donem-gloria-a-catalunya>

El calendari festiu i el lleure popular | *enciclopedia.cat*. (s.d.). Recuperat 16 de abril de 2026, de

<https://www.enciclopedia.cat/historia.-politica-societat-i-cultura-dels-paisos-catalans/el-calendari-festiu-i-el-leure-popular>

El Rec del Tint 1. Recull de cançons populars. Impremta Davi, 1980

El tren pinxo de Banyoles | *Càntut*. (s.d.). Recuperat 16 de maig de 2026, de <https://www.cantut.cat/canconer/cancons/item/707-el-tren-pinxo-de-banyoles>

Font i Garolera, J. (2002). *Un segle de canvis i permanències a Osona: D'entorn rural-urbà a comarca-ciutat*. <https://hdl.handle.net/2445/170662>

Ginard, R. (2010). *LES CANÇONS SATÍRIQUES AL 'CANÇONER POPULAR DE MALLORCA'*.

GRFO. (1991). *La Tradició Oral a Osona*.

Guerra de Melilla | *enciclopedia.cat*. (s.d.). Recuperat 22 de abril de 2026, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/guerra-de-melilla>

Guerra del Francès | *enciclopedia.cat*. (s.d.). Recuperat 22 de abril de 2026, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/guerra-del-frances>

Huertas, S. A. (2023). Resignificación de la Memoria Familiar Desde la Canción. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 7(4), 7784-7803. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i4.7528

Jingle Bells. (2025). Dins *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jingle_Bells&oldid=167738869

La Baldirona | *Càntut.* (s.d.). Recuperat 17 de maig de 2026, de <https://cantut.cat/canconer/cancons/item/1030-la-baldirona>

La Barretina (Lo barretinayre). Cançó del ultim barretinaire de Fransa. (s.d.). *Verdaguer Edicions.* Recuperat 16 de maig de 2026, de <https://www.verdagueredicions.cat/obra/la-barretina-lo-barretinayre-canço-del-ultim-barretinaire-de-fransa/>

La Santa Espina | *Càntut.* (s.d.). Recuperat 16 de maig de 2026, de <https://www.cantut.cat/canconer/cancons/item/122-la-santa-espina>

La Setmana Tràgica | *enciclopedia.cat.* (s.d.). Recuperat 22 de abril de 2026, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/la-setmana-tragica>

Lagén, A. (2018). *LA GUERRA DE CUBA (1895-1898) Ensayo historiográfico y estudio de las memorias inéditas de Miguel Valle Canudo.* Universitat de Barcelona.

Morales, F. X. (2007). Josep Pujol, àlies Boquica. Bandidatge i política durant la Guerra del Francès. *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, (18), 135-146.

O Tannenbaum. (2026). Dins *Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure.* https://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Tannenbaum&oldid=36922259

Perra gorda. (2025). Dins *Wikipedia, la enciclopèdia lliure.* https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Perra_gorda&oldid=171042795

Planagumà-Clarà, L. (2020). Aproximació i reconstrucció de cançonística popular dels segles XVIII i XIX: Estudi de cas d'un cançoner inèdit d'Olesa de Montserrat.

Revista Catalana de Musicologia, (13), 139-190.

<https://doi.org/10.2436/20.1003.01.99>

Roviró i Alemany, X. (2002). *MIG SEGLE DE FOLKLORE A OSONA*.

Roviró i Alemany, X. & Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. (2004). *Cançons populars de la història de Catalunya: Història i memòria*. Farell.

Shelemay, K. K. (2008). The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. En *Shadows in the Field*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780195324952.003.0009>

Valeri, X. (2007). *DEL TOIX ALS CAMPS DEL CANDELL (1874). RESTES TESTIMONIALS DEL CONFLICTE CARLÍ*.

Vayreda, M. (amb Triadú, J.). (1982). *Records de la darrera carlinada* (3a edició). Editorial Selecta.

9. Annex

Annex I: Fotografies

Figura 1. Fotografia de 1935 a la Torre d'Espunyola. Hi apareixen, per ordre: Cànida (germana d'en Mingo), Pere (avi), Mingo, Maria, Pere (rebesavi), Magda i Margarita. Arxiu familiar.

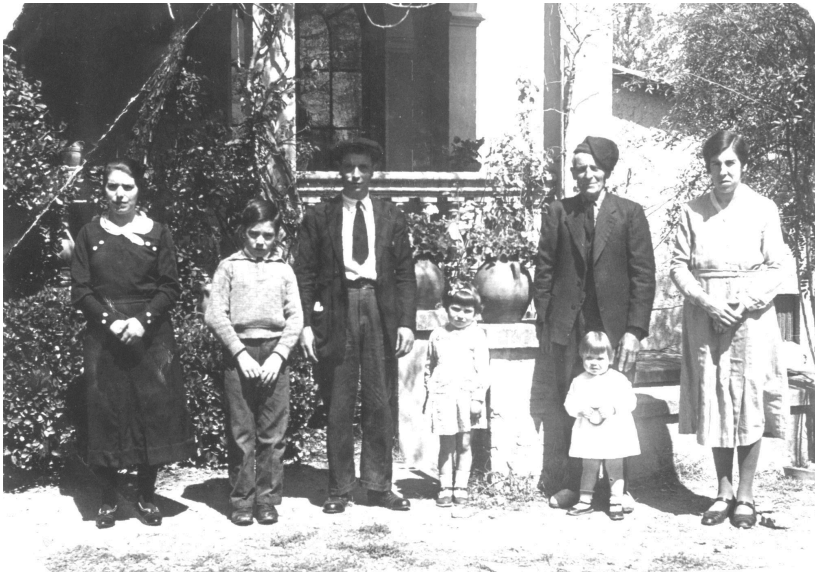


Figura 2. Fotografia de 1968 de Mingo Prat i Margarita Balmes. Arxiu familiar.



Figura 3. Dibuix-retrat de Pere Prat Santaetulària. Arxiu familiar.



Figura 4. Fotografia de 1917 d'en Mingo al servei militar a Montjuïc. Arxiu familiar.



Figura 5. Fotografia de 2021 de Maria Prat. Arxiu familiar.



Annex II: Lletres transcrites

A causa de la qualitat dels enregistraments, alguns fragments no han pogut ser transcrits amb precisió.

Les absoltes dels carlins

Ara que els carlins són morts,
els farem les absoltes,
de Sant Quirze a Montesquiu,
no hi fotereu més voltes.

Ja se us és acabat,
el vostre rastrejar malvat,
que havíeu ocasionat,
desgràcies moltes.

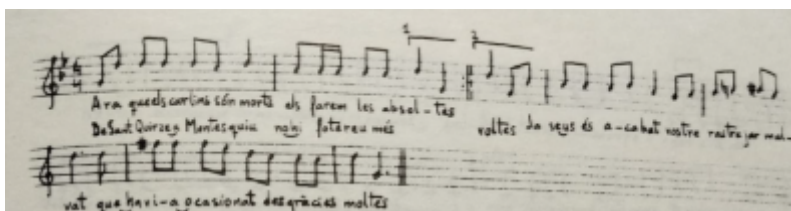
Vinguéreu a Sant Joan,
cantant lletanies,
no fareu més processons,
ni aves maries.

Ja se us és acabat,
el vostre rastrejar malvat,
que havíeu ocasionat,
desgràcies moltes.

La parròquia de Llaés,
tindrà recordança,
d'aquells pobrets carrabiners,
que assassinàreu.

Allà al cementiri mateix,
sense fer-ne més ni més,
allà al cementiri mateix,
els assassinàreu.

Partitura 1. Extreta de *El Rec del Tint. Recull de cançons populars* (p. 79). Impremta Davi, 1980.



Cançó dels carlins (La batalla d'Alpens)

Un dia reposàvem al veïnat de l'Alou,
segueixen la marxa, segueixen la marxa,
un dia reposàvem al veïnat de l'Alou,
segueixen la marxa, que hem reposat prou.

Més el que recula valent no serà,
si ve la columna, si ve la columna,
més el que recula valent no serà,
si ve la columna s'hauran d'espavilar.

Anem cap a Alpens, allargant el pas,
que avui no se'n torna ni un soldat ras.

Arribant al poble ja dos en van tirant,
l'Huguet ens anima, l'Huguet ens anima,
arribant al poble ja dos en van tirant,
l'Huguet ens anima, minyons, endavant.

Que en serà la glòria, que en Savalls ha dit,
que avui era el dia, que avui era el dia,
que en serà la glòria, que en Savalls ha dit,
que avui era el dia d'anar cap a Vic.

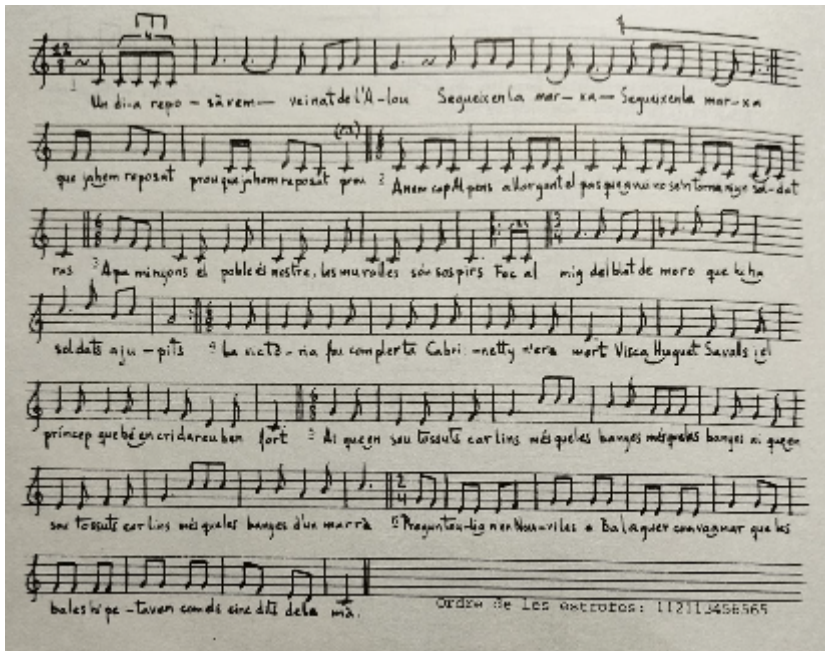
Apa, minyons, que el poble és nostre, les muralles són sospirs,
foc al mig del blat de moro, que hi ha soldats ajupits,
foc al mig del blat de moro, que hi ha soldats ajupits.

La victòria fou completa, Cabrinetty era mort,
visca Huguet Savalls i el príncep, que bé ho cridareu fort,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes, més que les banyes,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes d'un marrà.

Pregunteu-li a en Nouvilas, a Balaguer com va anar,
que les bales hi petaven com els cinc dits de la mà,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes, més que les banyes,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes d'un marrà.

Pregunteu en aquell poble que s'anomena Vidrà,
i al general Hidalgo el peu li varen trencar,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes, més que les banyes,
ai, que sou tossuts carlins, més que les banyes d'un marrà.

Partitura 2. Extreta de *El Rec del Tint. Recull de cançons populars* (p. 80). Impremta Davi, 1980.



Cançó de la Guerra del Francès

[*fragment inaudible*], una armada molt gran,
de Vic aquí, mil cinc-cents homes i de quatre generals,
amb tota aquesta armada, si s'anes anar d'Olot,
allà a l'antic calvari hi han guarnit un porc,
tot voltat d'estacades, com si fos un [...],
ai, les tropes espanyoles diuen que hi van a parlament.

Aquí dalt a Coll de Canes, [...],
els parrots d'en Boquica diuen que hi van a capgirells,
i en baixaven la costa, tot plorant i renegant,
i en maleïen els ossos del general Crimany.

Quina una s'hagués pensada, el valent Simonet,
que per una mà tercera, [...],
i per un home ligerero si l'han enviat a Olot,
on hi havia els francesos, s'hi n'esperaven la mort.

Cançó de la Guerra de Melilla i la Setmana Tràgica

Record que tindrà nostra història,
del 27 de juliol,
la terra i el sol se'n formava un núvol,
ai, tenyit de sang, tenyint de sang davant del sol.

Ni a la Cuba i Filipines,
amb la guerra desastrosa,
una diada asombrosa,
com aquella noi, va ser.

A les muntanyes rifenyes,
la sang d'Espanya hi corria,
Barcelona al matí,
la sang anava pels carrers.

Un consol per aquells pares i mares,
que els seus fills són a pelear,
veuen per el poble ni fan brometes,
ai, els seus amics,
ai, els seus amics, que 300 duros han pagat.

Quan vent de port soldats anar a l'illa,
tothom hi corre qui primer hi serà,
pares i mares, germans i germanes,
al port de mar han de desembarcar.

Dins a terra veuen bultos,
que van fent per les onades,
se'n senten les canonades del castell de Montjuïc.

Amb voles i banderetes,
em van ensenyar la [.....],
Ja en surt la cavalleria,
a obrir pas tot de seguit.

I en aquesta terra,
només van contra els pobrets,
els rics es queden a casa,
disfrutant amb alegria,
perquè en troben caixa oberta,
per pagar els 300 durets.

Cançó de la Guerra de Cuba

Adiós, España querida,
adiós, península hermosa,
adiós, que me voy a La Habana,
a luchar, a luchar por la nación.

Si muero allí,
madre, consuélate,

que si lo luché,
fue por obligación.

Delante del sepulcro,
arrodillada,
madre adorada,
rézame una oración.

Yo desde allí,
sé que me acordaré,
de la prenda querida,
que yo en España dejé.

Que si acaso vuelvo,
Dios será testigo,
de que tu marido,
había de ser.

Adiós a La Habana hermosa,
adiós al barco que se va,
adiós, que me voy de España,
donde encontraré mi amor.

Los juramentos,
que tú hiciste al partir,
se ha acercado el momento,
de poderlos cumplir.

Yo también creo,
también deseo,
lo prometido,
poderlo cumplir.

Havanera castellana

[...]
[...] te quiero,
sin ti me muero,
sin ti me muero,
muero de amor.

No hay en América,
ni [...],
otra que iguala,
otra que iguala,
tu corazón.

[...],
ay el corazón,
serás constante en el [...],
ay el corazón.

Dulce [...],
dulce [...],
te quiero tanto,
que eres mi canto.

Ay mi dulce pasión,
abre tus ojos,
estrella mía,
que por ti daría,
que por ti daría,
mi corazón,
que por ti daría,
mi corazón.

El meu avi

El meu avi va anar a Cuba,
a bordo del Català,
el millor barco de guerra,
de la flota d'ultramar.

Els mariners de Calella,
(veuen que s'han equivocat i van on tocava),
eren nascuts a Calella,
de Palafrugell.

Quan el Català sortia a la mar,
els nois de Calella feien un cremat,
mans a la guitarra solien cantar:
“Visca Catalunya! Visca el Català!”

Arribaren temps de guerres,
de perfídies i traïcions,
i en el mar de les Antilles,
retronaren els canons.

Els mariners de Calella,
i el meu avi enmig de tots,
varen morir a coberta,
varen morir al peu del canó.

Quan el Català sortia a la mar,
els nois de Calella feien un cremat,
mans a la guitarra solien cantar:
“Visca Catalunya! Visca el Català!”

Pinar del Río

Pinar del Río,
cuando [...] brindar,
[...] que no saludan,
[...] en su cantar.

Oír las [...]uras,
el [...] al final,
fuentes que murmuran,
todos [...] brindar, sí.

Y en los jardines,
llenos de [...] y rosas,
qué bonitas mariposas,
que van volando sin cesar.

[...],
[...],
todos [...] ,
quieren brindar, sí.

Y en los jardines,
llenos de [...] y rosas,
qué bonitas mariposas,
que van volando sin cesar.

[...],
[...],
todos [...] ,
quieren brindar, sí.

Aquel que tanto te adora

[...]es,
aquel que tanto te adora,
bella encantadora, bella encantadora,
la cura del [...].

Ha venido la [...]es,
aquel que tanto te adora,

bella encantadora, bella encantadora,
la cura del [...].

Son tus ojos llenos de ternura,
llenos de ternura,
y siendo tu fiel desventura,
tu fiel desventura.

Si tienes otro amante,
[...] instante,
[...],
bella [...], bella [...].

Cançó castellana del xampany

Gustemos, gustemos,
gustemos del vino,
del vino champán.

Gustemos del vino, del vino champán,
gustemos del vino, del vino champán.

Ay, sí todo amigo, a brindar,
sí a brindar celebramos,
este día en que reina la alegría,
sí, la alegría olvidando la ansiedad.

Todo amigo, a brindar,
sí a brindar, brindar,
celebramos este día
en que reina la alegría,
sí, la alegría olvidando la ansiedad.

Sí, la ansiedad,
sí, la ansiedad,
porque reina la alegría olvidando la ansiedad,
sí, la ansiedad, sí, la ansiedad.

Salud, salud, dormimos,
cantemos la merced, merced,
hoy el amor hacemos,
el antisocial placer.

Salud, salud, dormimos,
cantemos la merced, merced,

hoy el amor hacemos,
el antisocial placer.

El antisocial placer,
el antisocial placer,
hoy el amor hacemos,
el antisocial placer,
sí, el placer.

Barretinaire de Prats de Molló

Soc barretinaire de Prats de Molló,
me'n diuen cantaire,
mes no canto gaire,
mes no canto no.

Quan a Olot ja l'aprenia,
mon ofici dava plaer,
cada poble on floria,
me semblava un claveller.

Mons clavells i roses veres,
jo plantí en eixes riberes,
eren ai jardins les eres,
i jo n'era el jardiner.

Soc barretinaire de Prats de Molló,
me'n diuen cantaire,
mes no canto gaire,
mes no canto no.

Les primeres perres

Les primeres perres grosses,
que varen sortir,
molts se pensaven
que eren les medalles d'un pelegrí.

Tant les xiques com les grosses,
de tot el voltant,
ni [...] les volien,
els pobres captants.

Ai dolcíssim, dolcíssim sentiment,
tibitibitim,

que de gastar-los no porten gens,
tibitibitim.

Pitjor serà el dia,
que algú [...],
[...] llancin,
les perres al riu.

La majordoma se'n va al mercat

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el dilluns, el dilluns compra llums.
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el dimarts, el dimarts compra plats
(i es repeteix el dia anterior).
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el dimecres, el dimecres compra nespres
(i es repeteixen els dies anteriors).
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el dijous, el dijous compra ous
(i es repeteixen els dies anteriors).
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el divendres, el divendres compra faves tendres
(i es repeteixen els dies anteriors).
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el dissabte, el dissabte tot s'ho gasta
(i es repeteixen els dies anteriors).
La-la-la...

La majordoma se'n va al mercat, mercat.
El mercat és el diumenge, el diumenge tot s'ho menja
(i es repeteix tots els dies).
La-la-la...

Dintre d'un jardí de flors

Dintre d'un jardí de flors,
canta un rossinyolet,
canta tot arrupit,
amb el cap sota el pit,
canta molt tristet.

A pesar i dolor,
canta queixes d'amor,
a la bella estimada,
a la prenda daurada,
que a mi em roba el cor.

Rossinyoleta,
torna'm la vida,
vine als meus braços, sí,
on l'amor ens crida.

Ai, si no em tornes
el meu amor,
ja saps que m'engrunes,
i em robes el cor.

I al costat d'ella marxem tots dos,
seguint les parques, jardí de flors.
I al costat d'ella marxem tots dos,
seguint les parques, jardí de flors.

Les noies de Castellfollit

Les noies de Castellfollit,
bé que si [...], bé que si [...],
les noies de Castellfollit,
bé que si [...].

O tu o el teu germà,
bé que si [...], bé que si [...],
o tu o el teu germà,
bé que si [...].

[...]arareu,
bé que si [...], bé que si [...],
[...]arareu,
bé que si [...].

El tren pinxo de Banyoles

... i cascos de bacallà,
tral·laral·la,
i barrets de capellà.

Quan en puja la pujada,
ja s'atura a mig camí,
dona temps al maquinista
d'anar a beure un got de vi,
tral·laral·la,
d'anar a beure un got de vi.

Sota de l'om

El dia de Sant Joan, n'és diada assenyalada,
jo me'n baixo un carrer avall, carrer de l'enamorada, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

Jo me'n baixo un carrer avall, carrer de l'enamorada,
on vaig fer de mig carrer, trobo la porta tancada, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

—Ai amor, baixa'm a obrir, que en tinc la barba gelada,
i la sella del cavall, tota blanca de rosada, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

—Com ne baixaré a obrir, si estic al llit acotxada,
a un costat tinc el marit, i a l'altra la mainada, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

—Tu, mosso, aniràs al bosc, tu, marit, a la caçada,
que el conill té el pèl rosat, i la cueta gelada, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

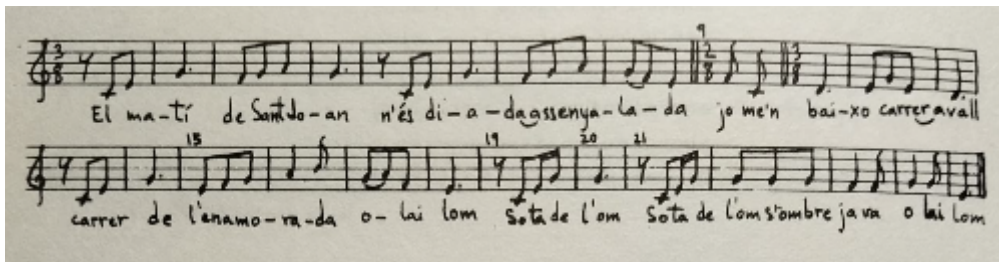
—Traïdora de mal muller, quina una tens pensada,
de fer-me anar a mi al bosc, per fer entrar el galant a casa, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

—Qui et pogués veure marit, en una sala ben llarga,
tot voltat de capellans, i vestit amb la mortalla, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

—Qui et pogués veure, muller, a dins d'un paller de palla,
foc encès per tots cantons, i un bon vent de tramuntana, *oh lai-lom*,
sota de l'om, sota de l'om s'ombrejava, *oh lai-lom*.

Oh lai-lom, sota de l'om, sota de l'om,
oh lai-lom, sota de l'om, sota de l'om,
sota de l'om s'ombrejava, oh lai-lom.

Partitura 3. Extreta de *El Rec del Tint. Recull de cançons populars* (p. 60). Impremta Davi, 1980.



La filla del marxant

La filla del marxant, diuen que és la més bella,
no és la més bella no, se'n veuen de tan belles,
lavirondom, lavirondom, lavirondeta, lavirondom,
lavirondom, ponzella n'era, i ara no en som.

Quan ella va a sarau, se'n posa boniqueta,
i el faldellí vermell, enribetat de negre,
lavirondom, lavirondom, lavirondeta, lavirondom,
lavirondom, ponzella n'era, i ara no en som.

S'ha cercat aimador, a l'afició novella,
n'ha donat dolç amor, a sota una olivera,
lavirondom, lavirondom, lavirondeta, lavirondom.

Rossinyol que vas a França

Rossinyol, que vas a França, rossinyol,
encomana'm a la mare, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

Encomana'm a la mare, rossinyol,
i al pare no pas gaire, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

Que mon pare no pas gaire, rossinyol,
a un pastor me n'ha donada rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

A un pastor me n'ha donada, rossinyol,
que em fa guardar la ramada, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

Que em fa guardar la ramada, rossinyol,
he perdut l'esquellada, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

[...] (*es talla*)

Un petó i una abraçada, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol,
d'un vol.

El mestre (Me'n fan anar a Tolosa)

Mon pare i una mare, no em tenen sinó a mi,
me'n fan anar a Tolosa, a aprendre de llegir.
Que Sant Pau, *lam xom xiribiribiru,*
tam tom xiribiribari, lam xam xiribiribau,
xam pau xiribiribau, pots entendre-hi tu.

Me'n fan anar a Tolosa, a aprendre a llegir,
el mestre que m'ensenya, s'ha enamorat de mi,
[tornada].

Diu que no em faci monja, que ell es casarà amb mi,
[tornada].

Si n'eren tres tambors

Si n'eren tres tambors, que en venen de la guerra,
i el més petit de tots, porta un ram de rosetes,
ram tam tacaplam, porta un ram de rosetes.

La filla del bon rei, n'ha sortit a la finestra,
—tambor, bon tambor, vols dar-me d'una roseta,
ram tam tacaplam, vols dar-me una roseta.

—No us donaré el ram, que a vós no us pugui prendre,
m'heu de demanar, al pare i a la mare—,
—si el sí vos volen dar, per mi res no es pot perdre.
ram tam tacaplam, per mi res no es pot perdre.

—Déu vos guard, bell francès, guarda'm la filleta,
[...] tambor, abans no et faci perdre—,
ram tam pataclam, abans no et faci perdre.

—No em fareu perdre vós, ni cap d'aquesta terra,
perquè en el meu país, tinc molta gent que em defensa—.
ram tam pataclam, tinc molta gent que em defensa.

—Digues, digues, tambor, quin és el teu pare,
—el meu pare és el rei, de tota l'Anglaterra.
ram tam pataclam, de tota l'Anglaterra.

—Vine, vine, tambor, que et daré la filleta.
—No en sento grat de vós, ni tampoc no en sento d'ella.
ram tam pataclam, ni tampoc no en sento d'ella.

—No en sento grat de vós, ni tampoc no en sento d'ella,
que allí en el meu país, se'n veuen de més belles—.
ram tam pataclam, se'n veuen de més belles.

Per molts anys a aquesta vila

Per molts anys a aquesta vila,
quantes noies hi ha hagut,
que tant sols al costat d'un jove,
s'hi ha mort la joventut, la joventut.

Noies no, no sigueu tant tontes,
no us deixeu, no us deixeu ensarronar,
no vulgueu, no vulgueu tenir promesos,
que no es ca', que no es casin aviat.

Tu-ru-tu..., tu-ru-tu...,
qui gemega ja ha rebut.

Donem glòria a Catalunya

Donem glòria a Catalunya,
perquè s'ho mereix així(s),
qui no viu a Catalunya,
ja no viu a cap país.

Ja tenim a Catalunya,
lo que a molts puestos no hi ha,
indústria i agricultura,
i barcos per navegar,
si, si, si, si, si, si, si, navegar,
si, si, si, si, si, si, si, navegar.

Espardenya, brusa i barretina,
és lo que més bé està,
ja sabeu que és la divisa,
de l'istil del català.

Espardenya, brusa i barretina,
és lo que més bé està,
ja sabeu que és la divisa,
de l'istil del català.

Ser català, ser català,
ser català, ser català.

Fragment d'una sardana

De Girona fins a Roses, se'm coneix per tot arreu,
sóc la millor sardanista, que enlloc més la trobareu,
són les festes de la vila, mentre el rotllo es va formant,
satisfeta i riallera, la sardana vaig ballant,
no hi ha pas amb tot el pla qui millor sap puntejar, *tral·lallalà*.

La dansa nostra, tan venerada,
n'és la sardana plena d'amor,
de Catalunya la més sagrada,
que ens ensenya a estimar-nos de tot el cor.

Quan se sent la tenora i el repic del timbaler,
tot marcant els curts i els llargs, el meu cos balla també,
perquè la dansa nova té un encís tan seductor,
que dels balls de tot Espanya la sardana és el millor,
i per ser un bon català l'has de saber ballar, *tral·lallalalà*.

La dansa nostra, tan venerada,
n'és la sardana plena d'amor,
de Catalunya la més sagrada,
que ens ensenya a estimar-nos de tot el cor.

La Santa Espina

Som i serem gent catalana,
tant si es vol com si no es vol,
que no hi ha terra més ufana,
sota la capa del sol.

Déu va passar-hi en primavera,
i tot cantava al seu pas,
canta la terra encara entera,
i canta que cantaràs.

Versió humorística:

Déu va passar-hi en primavera,
i va quedar esparverat,
en veure que la classe obrera,
anava un xic atrasat.

La sardana de les monges

Al davant de l'ermita de Sant Rafel,
les sardanes airoses pugen al cel,
i tothom sent en l'ànima dolçor de mel.
(no se'n recorden i fan memòria)

Sardanes com aquestes mai s'han sentit,
fins la ballen els avis quan ve la nit,
i als genolls de les mares salta el petit.

Per planures i serres escampa el vent,
de la cobla les notes alegrement,
i fins l'ona s'hi acosta que al lluny les sent.

En un coll de muntanyes hi ha un monestir,
de puntetes les monges van al jardí,
que les roses encensen i el llessamí.

Les sardanes arriben fins als seus cors,
amb gatzara i rialles dels balladors,
i entorn d'elles els arbres, quines remors.

Dues monges en l'ombra les mans s'han pres,
ja se n'hi ajunten d'altres i altres després,
les de més lluny s'hi acosten, tothom ja hi és.

Ballen totes porugues ben dolçament,
enrogides les galtes mig somrient,
i sos peus en la terra ni menys se'ls sent.

Rondinant l'abadessa ja se n'hi va,
sent-hi a prop llagrimeja, no sap renyar,
que ella també n'és filla de l'Empordà.

La lluna que s'aixeca les monges veu.
Pel damunt de la tàpia la cara treu
i els hi diu bondadosa: Balleu, balleu.

La Baldirona

I el meu pare és de Girona,
la mare de Barcelona,
no puc ser més catalana,
doncs sóc vigatana,
sóc filla de Vic.

Des de petita, la mare
m'ensenyà a ser molt clara;
i el meu pare sempre reia
perquè jo a la gent deia:
Baldirona em dic.

Jo no sóc xerraire,
ni sóc embustera,
jo no parlo gaire,
ni sóc xafardera,

Jo de cara a cara
dic la veritat:
doncs sóc catalana,
pels quatre costats, ja ho saps.

Cançó de xauxa

Me'n vaig a Xauxa si voleu venir,
ja em pestigueja, l'està matant aquí,
perquè allà a Xauxa no s'ha de treballar,
perquè la teca a tot arreu n'hi ha,
marxem, marxem, marxem a Xauxa i no ens entretinguem.

Els rius de Xauxa no són pas com els d'aquí,
que aquí passa aigua i allà hi passa només vi,

les fonts ragen sens parar ni un sol moment,
xampany i canya, rom i aiguardent.

Marxem, marxem, marxem, marxem,
marxem a Xauxa i no ens entretinguem.

Aquí hi ha uns boscos que mai els han esporgat,
que en fan carn d'olla, escudella i estofat.

Allí els pagesos no paguen consum,
per fer tiberis són els principals costums.

Allí les noies en són rosses com fil d'or,
i en són amables que en fan qualsevol favor.

Marxem, marxem, marxem, marxem,
marxem a Xauxa i no ens entretinguem.

Cavallers de taula rodona

Jo en beuré fins a rebentar,
jo en beuré sí, sí, sí,
jo en beuré no, no, no,
jo en beuré fins a rebentar.

Quan jo mori vull que m'enterrin,
al celler on hi ha el bon vi,
quan jo mori vull que m'enterrin,
al celler on hi ha el bon vi.

Al celler sí, sí, sí,
al celler no, no, no,
al celler on hi ha el bon vi,
al celler sí, sí, sí,
al celler no, no, no,
al celler on hi ha el bon vi.

A la porta vull que m'hi posin:
"Aquí jeu el rei dels torrats",
aquí jeu sí, sí, sí,
aquí jeu no, no, no,
aquí jeu el rei dels torrats.

Un dia baixant de gràcia

Un dia baixant de gràcia,
vaig sentir un *banzim banzam*,

va ser un carall de vella que cavava l'enciam,
tral·lalore...

Un dia baixant de gràcia,
vaig sentir un *catruc catruc*,
va ser un carall de vella que escanyava un geperut,
tral·laral·le...

Un dia baixant de gràcia,
vaig trobar una processó,
que anaven setze frares, dos canonges i un rector,
tral·lalore...

A Torelló pescallunes,
a Besora mentiders,
a Vidrà són saltamarges
i a Llaés encara més,
tral·laral·le...

Això que us ho he dit,
si no ho veieu ben clar,
aneu a trobar mossèn Pere de la Vola, us ho explicarà,
tral·laral·le...

Mossèn Pere de la Vola,
si voleu us beneirà,
que en lloc de fer-ho amb aigua us ho farà amb oli i us dirà:
si no us coneix avui, us coneixerà demà,
tral·lalore...

La filla de la manera

N'és filla de la manera,
batejada a Can Bordony,
n'ha perdut la lligacama,
tot ballant el rei Bordony.

tiralà, tiralà, tira la cama,
et posaré la lligacama,
tiralà, tiralà, tiralà bé,
que te la posaré bé.

Sota el pont de la Marrana
n'ha perdut la lligacames,
la mare li ha trobada,
seu pare li ha posada.

Tiralà, tiralà, tiralà la cama,
et posaré la lligacama,
tiralà, tiralà, tiralà bé,
que te la posaré bé.

Carnestoltes quinze voltes

Carnestoltes quinze voltes,
i Nadal de mes en mes,
tots los dies fossen festa,
la Quaresma mai vingués.

[...]

El dilluns de les comares,
ai quin dia n'és aquell,
noies, viudes i casades,
totes tenen gran tropell.

Perquè n'és la llur diada,
que poden anar a triar,
totes diuen: ara passa,
n'és hora d'aprofitar.

[...]

El dijous llarder es comença,
aquell goig amb gran tropell,
al dematí a les ballades,
i al vespre tots a la pell.

El divendres i el dissabte,
tothom conta el que ha passat,
principalment aquells homes,
que n'agafen un bon gat.

Ai també aquelles dones,
que les han d'acompanyar,
i quan són a casa seva,
ja les han de despullar.

Camillera

Miraria la gala, la Pasqua florida,
a tots ens convida celebrant l'amor,
miraria la gala, la Pasqua florida,

a tots ens convida celebrant l'amor,
cantant al·leluia.

Els ocells disfruten i tranquils disfruten,
i tranquils disfruten canten molt primor,
i tranquils disfruten canten molt primor,
tots los cants de molt primor,
primor primor primor.

En els prats i les muntanyes
i la verdura prospera,
perquè ve la primavera,
no es pot preparar millor,
primavera.

Els jardins amb les floretes
de roses i clavellines,
[...],
de tot arreu hi ha flors.

Primavera ja ens convida
a [...],
lo jovent de Vidrà us brinda,
us brindeu ses cançons,
l'altre gran violeta llança,
els seus càlids perfums.

La [...] deleitosa essència,
[...] sense cessar,
sense cessar,
fixeu-vos com [...] vostres ulls serafins,
serafins amb la cistella que us porten,
nineta del paradís, paradís,
poseu-la a la cistella [...],
i així en vostres [...] l'última nit s'acabarà.

Donzelletes, adéu siau,
molta sort us desitgem,
que l'any vinent si tot plau,
molt joiosos tornarem,
tornarem, tornarem.

Ara ve lo mes de maig

Ara ve el mes de maig,
el sol entra pels torrents,

a visitar les donzelles,
donzelles i pensaments.

Mireu-les com són minyones,
porten el vestit cargós,
mireu-les quan són casades,
la roba els cau [...].

Aquest any en tenim pocs,
un altre any ja en tindrem més,
farem divertir les noies,
mentre en tindrem calers.

Fum, fum, fum

El vint-i-cinc de desembre,
fum, fum, fum,
ha nascut un minyonet,
ros i blanquet, ros i blanquet,
fill de la Verge Maria,
és nat en una establia,
fum, fum, fum.

Aquí dalt de la muntanya,
fum, fum, fum,
si n'hi ha dos pastorets,
abrigadets, abrigadets,
amb la pell i la samarra,
mengen ous i botifarra,
fum, fum, fum.

Qui en dirà més gran mentida,
fum, fum, fum,
ja en respon el majoral,
el gran tabal, el gran tabal,
Jo en faré deu mil camades,
amb un salt totes plegades,
fum, fum, fum.

Oh, arbre sant

Oh arbre sant, oh arbre sant,
com són fidels tes fulles.

Són verdes com en temps d'estiu,
com a l'hivern n'hauran fet niu,

oh arbre sant, oh arbre sant,
que són fidels tes fulles.

Un vell avet m'enjoia el cor,
quan ve Nadal ple de dolçor,
perseverant, aprèn constant,
un sol i força amb mi seran.

Les dotze van tocant

Les dotze van tocant,
ja és nat el Déu infant,
fill de Maria,
ja és nat el Déu infant, fill de Maria.

El cel és estrellat,
el món és tot glaçat,
neva i venteja,
el món és tot glaçat, neva i venteja.

Sa mare i es fillet
estan mig morts de fred
i el vell tremola,
estan mig morts de fred, i el vell tremola.

Josep a poc a poc,
encén allà un gran foc,
es àngels canten,
encén allà un gran foc, i es àngels canten.

Per això tots van cantant,
Ja és nat el Déu infant,
fill de Maria,
ja és nat el Déu infant, fill de Maria.

El trineu

Ding, dang, dong,
dìng, dang, dong,
dringueu sens parar,
anar amb trineu,
és divertit,
tant de dia com de nit.

Per damunt la neu,
lleuger dalt d'un trineu,

pels camps corro rabent,
alegre i somrient,
fent dringar els cascavells,
com argentins joiells,
res bo no trobareu,
com viatjar dalt d'un trineu.

*Ding, dang, dong,
ding, dang, dong,
dringueu sens parar,
anar amb trineu,
és divertit,
tant de dia com de nit.*

(repeteixen aquest últim vers diverses vegades)

Que li darem

Què li darem en el Noi de la Mare,
què li darem que li sàpiga bo,
panses i figues i nous i olives,
panses i figues i mel i mató.

El rabadà

A Betlem me'n vull anar,
vols venir, tu, rabadà,
-vull esmorzar.

A Betlem esmorzarem,
i a Jesús adorarem,
-hi ha massa neu.

La neu que pel camí hi ha,
la calor ja la fondrà,
-oi, la que fa.

Tu les teies encendràs,
i el camí il·luminaràs,
-no ho faré pas.

[...],
portarà un porró de vi,
-n'hi haurà per mi.

(Els dos primers versos de cada estrofa es repeteixen dues vegades)

La Pastora Caterina

Per present li va donar,
tres taronges de la Xina,
i el pessebre va enramar.

Anton tiro-liro-liro,
Anton tiro-liro-là,
Jesús al pessebre anem-lo a adorar.

Sant Josep per la muntanya,
enramat porta el burret,
[...].

Ave Maria

Déu vos salve, Maria, plena de gràcia,
lo Senyor és amb vós,
beneïda sou vós entre totes les dones,
i beneït és el fruit.

Entre totes les dones,
i beneït és el fruit,
del sant vostre ventre,
Sant Ventre Jesús.

La Marxa a Montserrat

Anem plegats, anem plegats a Montserrat,
que el carril ja ens espera,
baixem tots, baixem tots a l'estació,
entonem, entonem himnes alegres,
pujarem, pujarem per Collbató.

Sentirem si-si-si els nostres cants
dels joves que hi ha,
sentirem si-si-si-si el rossinyol,
cogullades i pinsans.

Aquí dalt de la muntanya,
hi arribarem aviat,
saltarem de roca en roca,
les penyes de Montserrat.

Les vidraneses

Les vidraneses ja van baixant,
cap a la Guàrdia ja van cantant,
porten formatges i algun mató,
pels pescallunes de Torelló.

Els fadrins de Sant Boi

Els fadrins de Sant Boi,
molta fatxenda en gasten,
i el més petit de tots
en gasta més que els altres.

Gloriós Sant Forriol

Gloriós Sant Forriol,
ballarem si Déu ho vol,
el que toca el tamborí,
n'ha perdut el flabiol.

Qui vol dansar,
n'ha de saber ballar.