



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament d'Art i de Musicologia

Jaume Escandell Guasch

Tesi doctoral per optar al títol de Doctor en Musicologia

**Lògiques estructurals en les sonades
de flaüta i tambor de les illes Pitiüses:
aportació a l'estudi de les músiques
de transmissió oral
de la Mediterrània occidental**

Dr. Jaume Ayats Abeyà

Director

Bellaterra, 2012

(...)
*Per poder sonar es tambor
un ha d'estar propet d'ell
i pegar-li per sa pell
amb so cap des tocador.
Sa flaüta no és bé igual,
molt fàcil un s'equivoca:
donant-li vent amb sa boca,
un forat baix i dos dalt.*
(...)

Pep Torres Costa "Simon"
(1898-1987)

Agraïments

Agraeixo, en primer lloc, l'ajuda i la paciència de Toni Manonelles, Pere Costa "Planes", Pep Bonet "Mossènys" i Joan Escandell "Taronges", els interlocutors del treball de camp, els quals m'han proporcionat bona part de la informació necessària per dur a terme aquest estudi.

També a Jaume Ayats Abeyà, professor d'Etnomusicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona, qui ha dirigit aquest treball i m'ha sabut motivar en tot moment.

A Rafel Mitjans i Teresa Soler, que han accedit amb gran interès a llegir alguns dels capítols d'aquest estudi i han aportat el seu punt de vista.

I per acabar, a totes les persones que d'una o altra manera han contribuït a fer realitat aquest projecte.

Sumari

Índex d'Il·lustracions	13
Índex de Taules	13
Índex de Figures	13
Abreviacions tècniques	18
Selecció de documents d'àudio (CD adjunt)	18
Document audiovisual (DVD adjunt)	19
Introducció	21
Primera part. Marc de referència	
1. Descripció de l'estudi	27
1.1. Objectiu i hipòtesi	27
1.2. Metodologia i tècniques d'obtenció de dades	28
1.3. Estat de la qüestió	30
2. Les sonades de flaüta i tambor de les Pitiüses	35
2.1. La figura del sonador	35
2.2. El repertori	36
2.3. El procés de transmissió	38
2.4. Les situacions amb presència de música de flaüta i tambor	41
3. Els instruments	45
3.1. Descripció bàsica i apunts històrics	45
3.2. El tambor	51
3.3. La flaüta	54
Segona part. Anàlisi formal del repertori	
1. Aspectes generals	73
1.1. Fonts sonores i plantejament analític	73
1.2. Consideracions prèvies a l'anàlisi	79

2. Les sonades de missa (I): l' <i>Entrada de missa</i> i la <i>Sortida de missa</i>	83
2.1. Les sonades de missa	83
2.2. L' <i>Entrada de missa</i>	92
2.2.1. Estructura general de la sonada	95
2.2.2. Organització dels bocins	102
2.2.3. Mecanismes interns dels bocins	108
2.2.4. Síntesi	113
2.3. La <i>Sortida de missa</i>	113
2.3.1. Estructura general de la sonada	114
2.3.2. Organització dels bocins	123
2.3.3. Mecanismes interns dels bocins	124
2.3.4. Síntesi	129
2.4. Recapitulació	130
3. Les sonades de missa (II): el <i>Kyries</i> i el <i>Credo</i>	135
3.1. El <i>Kyries</i>	135
3.1.1. Estructura general de la sonada	136
3.1.2. Organització dels bocins	142
3.2. El <i>Credo</i>	143
3.2.1. Estructura general de la sonada	152
3.2.2. Organització dels bocins	157
3.2.3. Mecanismes interns dels bocins	163
3.2.4. Síntesi	173
3.3. Recapitulació	174
4. Les sonades de missa (III): l' <i>Alçar Déu</i>	177
4.1. Estructura general de la sonada	181
4.2. Organització dels bocins	186
4.3. Mecanismes interns dels bocins	193
4.4. Síntesi	210
5. Les sonades de missa (IV): el <i>Pas de Maria</i>	213
5.1. Estructura general de la sonada	215
5.2. Organització dels bocins	217
5.3. Mecanismes interns dels bocins	219
5.4. Síntesi	224

6. Les sonades per ballar	227
6.1. Les danses d'Eivissa i Formentera	227
6.2. Sonada <i>a la Curta</i>	230
6.2.1. Estructura general de la sonada	238
6.2.2. Organització dels bocins	242
6.2.3. Mecanismes interns dels bocins	244
6.2.4. Síntesi	247
6.3. Sonada <i>a la Llarga</i>	248
6.3.1. Estructura general de la sonada	251
6.3.2. Organització dels bocins	256
6.3.3. Mecanismes interns dels bocins	258
6.3.4. Síntesi	260
6.4. Recapitulació	261
7. Les gaites	265
7.1. Model d'organització fixada: la <i>Calera</i>	268
7.1.1. Estructura general de la sonada	269
7.1.2. Organització dels bocins	271
7.1.3. Mecanismes interns dels bocins	273
7.2. Model d'organització flexible: la sonada <i>d'en Colomaret</i>	275
7.2.1. Estructura general de la sonada	275
7.2.2. Organització dels bocins	278
7.2.3. Mecanismes interns dels bocins	283
7.3. Recapitulació	285
8. Interpretació dels resultats	287
8.1. Lògiques estructurals	288
8.1.1. El ritme del tambor	288
8.1.2. Estructura general	291
8.1.3. Organització dels bocins	294
8.1.4. Mecanismes interns dels bocins	295
8.1.5. L'ornamentació	299
8.2. Revisió crítica dels materials precedents	301
8.3. Lògiques similars en altres músiques	322

Conclusions	337
I. Aspectes socials i característiques dels instruments	337
II. Lògiques estructurals de funcionament del repertori	340
Bibliografia i fonts	351
Glossari de terminologia èmica	365
Annex	371
I. Aplicació de la segmentació proposada per Nicolas Ruwet a la sonada del <i>Credo</i>	371
II. Proposta de segmentació èmica dels bocins en la sonada del <i>Credo</i>	377

Índex d'Il·lustracions

- 1 Eivissa i Formentera: divisió municipal
- 2 Representacions de flautes de tres forats i tambor durant el segle XV
- 3 Flautes de tres forats a *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius
- 4 Tambors de les Pitiüses
- 5 Mostra de flaütes estudiades
- 6 Pere Costa Serra "Planes"
- 7 Toni Manonelles Bolle

Índex de Taules

- 1 Digitacions de la flaüta de les Pitiüses
- 2 Mesures de la mostra de flaütes estudiades
- 3 Digitacions, freqüències i intervèl·lica dels graus de les flaütes estudiades
- 4 Freqüència del grau I i correspondència amb sons propers de l'escala temperada
- 5 Intervèl·lica de les flaütes estudiades a partir de tònica **sol**
- 6 Modes a partir de **sol** i desplaçament dels graus
- 7 Model melòdic de les flaütes de les Pitiüses

Índex de Figures

- 1 Sonades, tipologies i sonadors que les sonen
- 2 *Entrada de missa* (A). Toni Manonelles
- 3 *Entrada de missa* (A). Pere "Planes"
- 4 *Entrada de missa* (A). Joan "Taronges"
- 5 *Entrada de missa* (A). Pep "Mossènys" i "Miqueleta"
- 6 *Entrada de missa* (B). Toni "Parri"
- 7 Esquema de funcionament de l'*Entrada de missa* (tipologies A i B)
- 8 Segmentacions èmiques de l'*Entrada de missa* (A). Toni Manonelles
- 9 Segmentació èmica simplificada de l'*Entrada de missa* (A).
Toni Manonelles
- 10 Disposició sinòptica de l'*Entrada de missa* (A). Toni Manonelles

- 11 Bocins bàsics de l'*Entrada de missa* (A)
- 12 Perfils melòdics dels bocins i graus emprats. *Entrada de missa* (A)
- 13 Models melòdics del grup Fa. *Entrada de missa* (A)
- 14 *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 15 *Sortida de missa*. Pere "Planes"
- 16 *Sortida de missa*. Joan "Taronges"
- 17 *Sortida de missa*. Pep "Mossènys" i "Miqueleta"
- 18 Segmentació del cicle de la *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 19 Disposició sinòptica de la *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 20 Bocí I de la *Sortida de missa*. Pere "Planes"
- 21 Bocí I de la *Sortida de missa*. Joan "Taronges"
- 22 Simplificació del bocí I de la *Sortida de missa*. Joan "Taronges"
- 23 Configuracions del bocí I en les quatre versions de la *Sortida de missa*
- 24 Perfils melòdics i graus emprats. *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 25 Models melòdics del grup Do. *Sortida de missa*.
- 26 Bocins II de l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 27 Bocins III de l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 28 Bocins IV de l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 29 Comportament flexible en l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*
- 30 *Kyries* (A). Pere "Planes"
- 31 *Kyries* (A). Toni "Petit"
- 32 *Kyries* (B). Joan "Taronges"
- 33 *Kyries* (C). Toni "Parrí"
- 34 Esquema de funcionament del *Kyries* (A)
- 35 Divisió del *Kyries* (A) en bocins. Pere "Planes"
- 36 Segmentació èmica del *Kyries* (A). Pere "Planes"
- 37 *Credo de Corona* (A). Joan "Taronges"
- 38 *Credo* (A). Toni Manonelles
- 39 *Credo d'en Macià* (B). Joan "Taronges"
- 40 *Credo* (B). Pere "Planes"
- 41 *Credo* (B). Toni "Parrí"
- 42 *Credo* (B). Pep "Mossènys"
- 43 *Credo d'en Malalt* (C). Joan "Taronges"
- 44 *Credo* (C). Toni "Petit"

- 45 *Credo antic* (D). Joan “Taronges”
- 46 Segmentació èmica del *Credo* (A). Toni Manonelles
- 47 Segments homòlegs entre estructura ètica (Figura 135) i èmica (Figura 46)
- 48 Segmentació del cicle del *Credo d’en Macià* (B). Joan “Taronges”
- 49 Revisió de la segmentació èmica del *Kyries* (A). Pere “Planes”
- 50 Patrons d’inici i de final dels bocins. *Credo* (A)
- 51 Perfil melòdic dels bocins del grup Fa. *Credo* (A). Toni Manonelles
- 52 Model melòdic dels grups Fa. *Credo* (A)
- 53 Perfils melòdics dels bocins del grup Do. *Credo* (A). Toni Manonelles
- 54 Model melòdic dels grups Do. *Credo* (A)
- 55 Sectors melòdics dels grups Fa i Do. *Credo* (A)
- 56 Perfils melòdics dels grups Fa i Do. *Kyries* (A)
- 57 Perfils melòdics dels grups Fa i Do. *Credo* (B)
- 58 Disposició sinòptica del *Credo* (B). Pep “Mossènysers”
- 59 Models melòdics dels grups Fa i Do. *Kyries* i *Credo*
- 60 Comportament flexible en el *Kyries* (A) i els *Credos* (A i B)
- 61 *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 62 *Alçar Déu*. Pere “Planes”
- 63 *Alçar Déu*. Joan “Taronges”
- 64 *Alçar Déu*. Toni “Petit”
- 65 *Alçar Déu*. Toni “Parrí”
- 66 *Alçar Déu*. Pep “Mossènysers”
- 67 Esquema de funcionament de l’*Alçar Déu*
- 68 Segmentació èmica de l’*Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 69 Repetició de nuclis en l’*Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 70 Repetició de nuclis en l’*Alçar Déu*. Toni “Petit”
- 71 Patrons d’inici i de terminació dels bocins. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 72 Bocins I+II simplificats. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 73 Perfils melòdics i graus dels bocins corresponents al grup Fa. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 74 Model melòdic del grup Fa. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 75 Perfils melòdics i graus dels bocins corresponents al grup Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles

- 76 Model melòdic del grup Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 77 Sectors melòdics dels grups Fa i Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 78 Variabilitat morfològica del nuclis. *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 79 Disposició sinòptica de l'*Alçar Déu* (1r cicle). Toni "Parrí"
- 80 Elasticitat dels segments de l'*Alçar Déu*. Toni "Parrí"
- 81 Segments II i IX de l'*Alçar Déu*. Toni "Parrí"
- 82 Disposició sinòptica de l'*Alçar Déu*. Pep "Mossènysers"
- 83 Nuclis del segment III-VI. *Alçar Déu*. Pep "Mossènysers"
- 84 *Pas de Maria*. Toni Manonelles
- 85 *Pas de Maria*. Pere "Planes"
- 86 *Pas de Maria*. Joan "Taronges"
- 87 *Pas de Maria*. Toni "Petit"
- 88 *Pas de Maria*. Toni "Parrí"
- 89 Esquema de funcionament del *Pas de Maria*
- 90 Segmentació èmica del *Pas de Maria*. Toni Manonelles
- 91 Classificació dels segments melòdics del *Pas de Maria*
- 92 Perfils melòdics i graus emprats. *Pas de Maria*
- 93 Ball *a la Curta*. Tambor, castanyoles i seqüència de passos del ballador
- 94 Inici del ritme *a la Curta (repicada)*. Pep "Simon"
- 95 Sonada *a la Curta*. Toni Manonelles
- 96 Sonada *a la Curta*. Pep "Mossènysers"
- 97 Sonada *a la Curta*. Toni "Petit"
- 98 Sonada *a la Curta*. Toni "Parrí"
- 99 Sonada *a la Curta*. Prer "Planes"
- 100 Esquema de funcionament de la sonada *a la Curta*
- 101 Segmentació èmica de la sonada *a la Curta*. Toni Manonelles
- 102 Comparació dels materials de les cinc versions de la sonada *a la Curta*
- 103 Perfils melòdics i graus emprats. Sonada *a la Curta*
- 104 Graus emprats i terminacions dels segments. Sonada *a la Curta*
- 105 Ball *a la Llarga*. Tambor, castanyoles i seqüència dels passos del ballador
- 106 Segmentació èmica. Sonada *a la Llarga*. Toni Manonelles
- 107 Segmentació èmica. Sonada *a la Llarga*. Pere "Planes"
- 108 Comparació de versions de la sonada *a la Llarga*
- 109 Perfils melòdics i graus emprats. Sonada *a la Llarga*. Toni Manonelles

- 110 Comportament flexible en les sonades *a la Curta* i *a la Llarga*
- 111 La *Calera*. Toni Manonelles
- 112 La *Calera*. Pere “Planes”
- 113 La *Calera*. Toni “Petit”
- 114 La *Calera*. Toni “Parrí”
- 115 Esquema de funcionament de la *Calera*
- 116 Comparació de les quatre versions de la *Calera*
- 117 Perfils melòdics i graus emprats. La *Calera*
- 118 Sonada *d'en Colomaret*. Joan “Taronges”
- 119 Sonada *d'en Colomaret*. Toni “Parrí”
- 120 Segmentació de la sonada *d'en Colomaret*. Joan “Taronges”
- 121 Segmentació de la sonada *d'en Colomaret*. Toni “Parrí”
- 122 Sonada *d'en Colomaret*. Toni “Parrí”. Comparació de l'inici dels cicles
- 123 Sonada *d'en Colomaret*. Comparació de les extensions dels segments
- 124 Perfils melòdics i graus emprats. Sonada *d'en Colomaret*
- 125 Configuració del tambor en les quaranta-sis sonades de la mostra
- 126 Fórmules rítmiques del tambor
- 127 Acaballs
- 128 Esquema de funcionament macroestructural del repertori
- 129 Exemples d'ornamentació
- 130 Seqüències intervàliques de les flaütes en els materials de l'OCPC
- 131 Disposició sinòptica de la notació de l'*Alçar Déu*. Marià Costa Guasch
- 132 Disposició sinòptica de la notació de la sonada *a la Llarga*. Josep Juan Torres “Macià”
- 133 Sequència d'interval·les de la flaüta en els materials de García Matos
- 134 Disposició sinòptica de la notació de l'*Alçar Déu*. Materials de García Matos
- 135 Disposició sinòptica d'una sonada de xeremia. Materials de García Matos
- 136 *Picao* de Salamanca. Processos elàstics (Jambrina & Cid, 1989: 115-116)
- 137 Flexibilitat dels segments en el *saltarello* d'Amatrice (Giuriati, 1987: 252)
- 138 Procediments de reducció a l'estampida *Kalenda maia* (Ruwet, 1966: 85)
- 139 Disposició sinòptica del *Credo* (A). Toni Manonelles
- 140 Extensió dels segments de cada mòdul. *Credo* (A). Toni Manonelles

- 141 Repeticions dels segments en cada mòdul. *Credo* (A). Toni Manonelles
- 142 Disposició sinòptica del *Credo de Corona* (A). Joan “Taronges”
- 143 Repeticions dels segments de cada mòdul. *Credo de Corona* (A).
Joan “Taronges”
- 144 Disposició sinòptica del *Kyries* (A). Toni “Petit”
- 145 Repeticions dels segments en cada mòdul. *Kyries* (A). Toni “Petit”
- 146 Repeticions dels segments en cada mòdul. *Credo* (A) i *Kyries* (A)
- 147 Segmentació dels bocins en nuclis. *Credo* (A). Toni Manonelles
- 148 Divergències en la delimitació del nuclis. *Credo* (A). Toni Manonelles
- 149 Nomenclatura dels nuclis a partir dels criteris proposats

Abreviacions tècniques

Mtc	Materials del treball de camp
OCPC	Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Selecció de documents d'àudio (CD adjunt)

- 1 *Entrada de missa*. Toni Manonelles
- 2 *Entrada de missa*. Pere “Planes”
- 3 *Entrada de missa*. Joan “Taronges”
- 4 *Entrada de missa*. Pep “Mossènysers” i “Miqueleta”
- 5 *Entrada de missa*. Toni “Parrí”
- 6 *Sortida de missa*. Toni Manonelles
- 7 *Sortida de missa*. Pere “Planes”
- 8 *Sortida de missa*. Joan “Taronges”
- 9 *Sortida de missa*. Pep “Mossènysers” i “Miqueleta”
- 10 *Kyries* (A). Pere “Planes”
- 11 *Kyries* (A). Toni “Petit”
- 12 *Kyries* (B). Joan “Taronges”
- 13 *Kyries* (C). Toni “Parrí”
- 14 *Credo de Corona* (A). Joan “Taronges”
- 15 *Credo* (A). Toni Manonelles
- 16 *Credo d'en Macià* (B). Joan “Taronges”

- 17 *Credo* (B). Pere “Planes”
- 18 *Credo* (B). Toni “Parrí”
- 19 *Credo* (A). Pep “Mossenyers”
- 20 *Credo d'en Malalt* (C). Joan “Taronges”
- 21 *Credo* (C). Toni “Petit”
- 22 *Credo antic* (D). Joan “Taronges”
- 23 *Alçar Déu*. Toni Manonelles
- 24 *Alçar Déu*. Pere “Planes”
- 25 *Alçar Déu*. Joan “Taronges”
- 26 *Alçar Déu*. Toni “Petit”
- 27 *Alçar Déu*. Toni “Parrí”
- 28 *Alçar Déu*. Pep “Mossenyers”
- 29 *Pas de Maria*. Toni Manonelles
- 30 *Pas de Maria*. Pere “Planes”
- 31 *Pas de Maria*. Joan “Taronges”
- 32 *Pas de Maria*. Toni “Petit”
- 33 *Pas de Maria*. Toni “Parrí”
- 34 *Sonada a la Curta*. Toni Manonelles
- 35 *Sonada a la Curta*. Pep “Mossenyers”
- 36 *Sonada a la Curta*. Toni “Petit”
- 37 *Sonada a la Curta*. Toni “Parrí”
- 38 *Sonada a la Curta*. Pere “Planes”
- 39 *Sonada a la Llarga*. Toni Manonelles
- 40 *Sonada a la Llarga*. Pere “Planes”
- 41 *La Calera*. Toni Manonelles
- 42 *La Calera*. Pere “Planes”
- 43 *La Calera*. Toni “Petit”
- 44 *La Calera*. Toni “Parrí”
- 45 *Sonada d'en Colomaret*. Joan “Taronges”
- 46 *Sonada d'en Colomaret*. Toni “Parrí”

Document audiovisual (DVD adjunt)

Balls *a la Curta* i *a la Llarga*. Agrupació de ball *Colla de Vila* (Eivissa)

Les illes d'Eivissa i Formentera –que formen el petit arxipèlag de les Pitiüses– constitueixen un dels focus europeus on s'ha conservat fins avui dia el conjunt instrumental format per flauta de tres forats associada a tamborí. Reben la denominació de *flaüta* i *tambor*,¹ i fins als anys 50 del segle XX eren pràcticament els únics instruments que proporcionaven música a les diferents situacions de la vida social de la ruralia, és a dir, la totalitat del territori exceptuant el nucli urbà principal: la ciutat d'Eivissa, també anomenada Vila.

Els intèrprets d'aquests instruments, els *sonadors*, sempre eren homes. Durant la primera meitat del segle XX, amenitzaven les vetlles en les cases particulars on es congregaven veïns i coneguts, embellien les cerimònies litúrgiques dels dies més assenyalats i, sobretot, proporcionaven la música necessària per poder desenvolupar el ball, activitat que constituïa un moment de relació social de vital importància en una societat rural físicament dispersa, establerta en habitatges disseminats al llarg del territori d'ambdues illes.

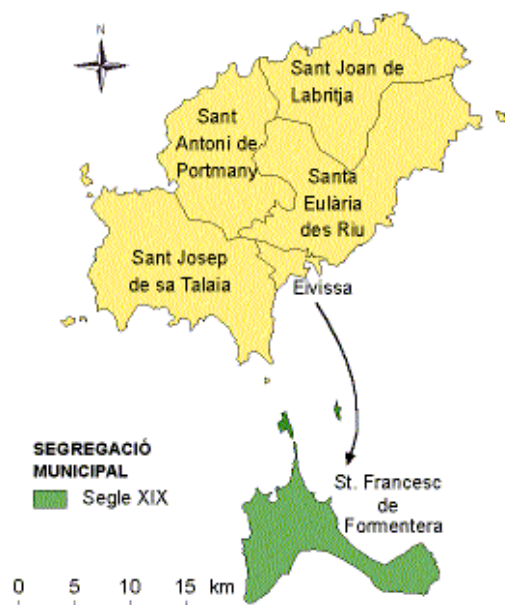
Els sonadors més destacats i reconeguts procedien majoritàriament de la meitat nord de l'illa d'Eivissa, especialment de les parròquies de Santa Agnès de Corona, Sant Mateu d'Albarca, Sant Carles de Peralta i Santa Eulària des Riu. No obstant això, la pràctica musical d'aquests instruments es trobava estesa per tot el territori insular.

A Formentera, illa repoblada de forma definitiva des de principi del segle XVIII amb pobladors eivissencs, la presència de sonadors era proporcionalment molt més discreta ja durant la primera meitat del segle XX, de manera que aquest corpus musical no es va transmetre amb la mateixa fluïdesa que ho va fer a l'illa veïna. En conseqüència, el repertori per a flaüta i tambor, tot i que en les dues illes es presentava en les mateixes situacions socials, a Formentera no guardava la mateixa unitat i coherència que

¹ Durant tot l'estudi escriurem amb grafia itàlica la primera aparició de la terminologia èmica referida a elements musicals. Les definicions d'aquests es troben recollides a l'apartat titulat Glossari de terminologia èmica. El mateix criteri hem seguit per a les denominacions de les sonades, tot i que en aquest cas, hem mantingut la grafia itàlica en els títols dels capítols i subcapítols, així com en les explicacions de cada Figura.

presentava a Eivissa, sinó que apareixia més modificat i variat, amb un major pes de la improvisació i de la creació per part dels pocs sonadors que hi havia.

Figura 1. Eivissa i Formentera: divisió municipal²



A partir de la dècada dels anys 50 del segle XX, la progressiva implantació d'un model econòmic basat en la indústria dels serveis –en resposta a la creixent demanda turística– i el consegüent abandó del model agrari quasi autàrquic vigent fins aleshores, implicaren profunds canvis no només econòmics, sinó també socials i culturals. El repertori per a flaüta i tambor, igualment que el ball, va perdre parcialment la funció social que havia desenvolupat en les dècades precedents, però tant l'objecte musical pròpiament dit com els seus processos de transmissió es mantenen vius encara avui dia sense gaires transformacions.

La proliferació d'associacions encaminades a la recuperació del ball tradicional o *ball pagès* –etiqueta que neix per diferenciar les danses antigues de les introduïdes al llarg del segle XX–, especialment durant les dècades de 1970 i 1980, genera la necessitat de formar nous músics per sonar amb les agrupacions i permetre, d'aquesta manera, el desenvolupament de les

² Font: *Atles de les Illes Balears*, UIB.

ballades, les quals ja han deixat de complir la funció social que tenien antigament i esdevenen meres mostres folkloritzades del patrimoni immaterial del passat. En aquest panorama de voluntat de recuperació de les senyes d'identitat cultural, gràcies a l'aposta d'algunes colles de ball i al recolzament de determinades institucions públiques, s'estableix un vincle clau entre els sonadors vells, coneixedors del repertori, i joves interessats en aprendre a sonar.

Tota aquesta situació descrita fins aquí constitueix un camp de treball poc explorat, susceptible de ser estudiat des de diversos punts de vista etnomusicològics. I de manera més precisa, es pot estudiar per aprofundir en el funcionament d'un repertori instrumental que, tot i els canvis socials experimentats pel camí, s'ha transmès i encara es transmet de manera oral, sense la intervenció de cap tipus de notació, tan sols amb la incorporació d'aparells d'enregistrament per facilitar la reproducció del que antigament només es podia escoltar en viu i en directe. Podem parlar, doncs, d'una transmissió d'oralitat secundària des de la dècada de 1980.

Tenint en compte que a l'illa d'Eivissa és on més unitat presentava el repertori, on més s'havia conservat la seua transmissió al llarg del segle XX i on encara quedava algun d'aquells antics sonadors, es va considerar convenient que tant els informadors com la pràctica totalitat de les fonts sonores fossin d'aquesta illa, però sense perdre de vista que Eivissa i Formentera constitueixen una mateixa unitat cultural i que, per tant, no es poden dissociar de cap de les maneres.

Així doncs, l'estudi que aquí presentem s'organitza en dues parts. La primera, titulada "Marc de referència", està formada per tres capítols. El primer està dedicat a la descripció de l'estudi i inclou els objectius i la hipòtesi de partida, la metodologia i les tècniques d'obtenció de dades que s'han fet servir, així com un estat de la qüestió pel que fa a altres treballs realitzats relacionats amb el que aquí s'investiga. En el segon capítol es realitza la descripció i l'estudi dels principals aspectes socials relacionats amb la pràctica del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses. D'aquesta manera, s'aborden qüestions com les situacions amb presència de música, els processos de transmissió del repertori o els actors que hi intervenen. Finalment, en el tercer capítol es realitza una aproximació als instruments amb què s'interpreta el repertori

objecte d'estudi, incidint en els aspectes morfològics, constructius i, sobretot, de comportament sonor, especialment en el cas de la flaüta, tenint en compte que és el que ofereix més complexitat.

La segona part de l'estudi constitueix el corpus principal de la recerca. Porta per títol "Anàlisi formal del repertori", i se centra en la descripció i la modelització de les lògiques de funcionament del repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera. Tot i la separació tan clara en dos blocs entre els aspectes socials i els formals, cal dir que tots dos es posen en relació constantment: són, doncs, indissociables. És més: els aspectes socials són els que, en el fons, acaben justificant el perquè de les característiques formals del repertori.

Aquest segon bloc de l'estudi es divideix en vuit capítols. El primer és una introducció genèrica on s'expliquen les fonts sonores utilitzades per a l'estudi, a més d'una sèrie de consideracions estructurals aplicables a tot el repertori que s'analiza posteriorment. Els sis capítols successius s'ocupen de l'anàlisi del repertori, respectant els tres grans grups delimitats pels propis sonadors-informadors: les *sonades de missa* (capítols 2, 3, 4 i 5), les *sonades per ballar* (capítol 6) i les *gaites* (capítol 7). En el vuitè capítol s'ofereix una recapitulació dels resultats obtinguts al llarg de l'anàlisi, a partir dels quals es proposa una revisió dels principals estudis precedents sobre la música per a flaüta i tambor de les Pitiüses amb la intenció de poder entendre millor el que els investigadors recolliren i codificaren en el seu moment. A més a més, les lògiques detectades en el repertori d'Eivissa i Formentera es posen en relació amb les d'altres músiques europees, tant de transmissió oral com fixades a través de notació.

Per acabar, exposem les conclusions seguides d'un petit glossari on es recullen les expressions i els termes èmics relacionats amb la flaüta i el tambor –i amb el seu repertori– que han anat sorgint al llarg del treball de camp amb els informadors.

La realitat social i cultural dels sonadors de flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera, perfectament acotada geogràficament, ha permès realitzar un estudi que pretén ser una contribució més als coneixements musicològics en relació al funcionament i a les lògiques estructurals de les músiques de transmissió oral de la Mediterrània occidental.

PRIMERA PART

MARC DE REFERÈNCIA

1. Descripció de l'estudi

1.1. Objectius i hipòtesi

Els objectius que ens vàrem marcar en el moment de començar la recerca eren els següents:

- a. Descriure les situacions socials, tot comparant entre la primera meitat del segle XX i l'actualitat, en les quals hi havia i encara hi ha presència de música de flaüta i tambor a les illes d'Eivissa i Formentera.
- b. Aprofundir en la figura del *sonador* des d'un punt de vista d'actor social, així com definir el seu repertori musical, també en contrast entre els dos períodes temporals.
- c. Explicar les principals característiques morfològiques i sonores de la flaüta i del tambor.
- d. Descriure el funcionament i l'estructura musical d'una selecció suficientment representativa del repertori pitiús per a aquest conjunt instrumental.
- e. Detectar els procediments i els mecanismes recurrents que permetin delimitar tipologies diferenciades dins del conjunt total del repertori.
- f. Elaborar models formals que permetin explicar la lògica (o les lògiques) del funcionament del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses.
- g. Comparar els models obtinguts amb els que regeixen altres músiques semblants de l'àmbit europeu.

La recerca s'iniciava partint de la hipòtesi que una part del repertori musical per a flaüta i tambor de les illes d'Eivissa i Formentera no segueix uns patrons estructurals que podríem qualificar de convencionals o acadèmics, o

sigui, basats en un discurs melòdic dividit en frases regulars que, al mateix temps, se subdivideixen en semifrases més petites.

Algunes de les sonades deixen l'oient no habitual perplex i desubicat pel que fa a la successió melòdica: no hi sap discernir melodies ni tampoc preveure repeticions. Però, si ho observa amb més deteniment, probablement s'adonarà que les melodies semblen articular-se a partir de petits nuclis o elements els quals semblen establir processos de reiteració i transformació que originen segments desiguals, alguns d'ells fins i tot variables –pel que fa a forma i extensió–, entre diferents execucions d'una mateixa peça. Aquestes característiques fan prou difícil una primera anàlisi auditiva a una oïda externa no acostumada a aquest repertori.

Aquest tipus de comportament sembla apreciar-se més en les sonades que s'interpreten durant la missa i les que acompanyen el ball –per tant, aquell repertori que acompanya una altra acció–, en contraposició amb les sonades que únicament serveixen per amenitzar (les denominades *gaites*), que semblen ajustar-se més als models acadèmics. Això va fer descriure a musicòlegs bregats com Baltasar Samper passatges com el següent:

La notació de les tonades de dansa –'La Curta' i 'La Llarga'– ens ha plantejat serioses dificultats i ha estat cosa molt laboriosa. M'ha costat molt de precisar el perfil de la melodia, car en Toni executa, segons és costum, amb gran llibertat i no repeteix mai exactament cap episodi. Cal caçar, diguem, al vol, les fórmules característiques d'aquestes tonades i acontentar-se amb la transcripció dels trets essencials de cada una (Samper, 2000: 70).

1.2. Metodologia i tècniques d'obtenció de dades

El procés metodològic que hem seguit ha privilegiat com a objectiu principal establir un model d'estructura que expliqui satisfactòriament les lògiques que els sonadors despleguen a l'hora d'interpretar les sonades que conformen el repertori. Per a dur-ho a terme, a partir de les dades recollides hem desenvolupat una anàlisi que posa en relació els aspectes socials i els musicals. En tots dos aspectes cal remarcar que s'ha intentat reflectir al màxim

el punt de vista dels propis actors en cada situació i cada procés analitzat; és a dir, que la visió èmica cobra un pes destacat en la recerca. En aquesta relació s'han tingut en compte diversos models de recerca etnomusicològica que podríem sintetitzar en la proposta analítica de Josep Martí, encara que la compartimentació d'aquest estudi no s'ajusti estrictament a la tripartició que ell proposa (Martí, 2000: 55-70).

Pel que fa a l'anàlisi formal de la música, l'hem fonamentada en el plantejament estructuralista que parteix de criteris de segmentació èmica i comparativa, procedint a clarificar les lògiques des del discurs musical més gran fins arribar, avançant rigorosament per nivells, finalment, als elements més petits que l'integren. Els fonaments metodològics han estat els processos analítics proposats per Nicolas Ruwet (1966), Jean-Jacques Nattiez (1975 i 1990) i Simha Arom (1985 i 1991), tot i que enriquits amb les aportacions fetes per Bernard Lortat-Jacob (1987a i 1987b) i Giovanni Giuriati (1985) en el camp de la improvisació en les músiques de transmissió oral.

El treball de camp s'ha realitzat a partir d'entrevistes amb interlocutors clau: quatre sonadors de flaüta i tambor reconeguts socialment dins el seu col·lectiu. Tres d'ells, Toni Manonelles Bolle, Pere Costa Serra "Planes" i Joan Escandell Marí "Taronges" estan en actiu actualment, mentre que el tercer, Pep Bonet Tur "Mossènys", mestre dels anteriors i un dels sonadors de referència per a les generacions actuals, ja fa uns anys que no sona degut a la seua avançada edat. A ells quatre els hem realitzat un total de divuit entrevistes, distribuïdes de la següent manera: deu a Toni Manonelles, quatre a Pere "Planes", tres a Pep "Mossènys" i una a Joan "Taronges". Les entrevistes han seguit el model d'entrevista semiestructurada (Pujadas, Comas & Roca, 2004: 91), i de cadascuna se n'ha fet un buidat per escrit en forma de resum temàtic ordenat cronològicament, a fi de poder treballar i localitzar les informacions amb una major agilitat.

A més del diàleg amb aquests quatre interlocutors, i amb la intenció de validar comparativament els models que n'hem deduït i proposat, també s'ha inclòs dins el treball de camp enregistraments de sonades interpretades per altres sonadors ja desapareguts, els quals gaudien i encara gaudeixen d'un important reconeixement entre els sonadors d'ara. Es tracta de Toni Planells

Costa "Petit" i Toni Escandell Escandell "Parrí", a més d'algunes interpretacions de Pep Torres Costa "Simon".

Finalment, també s'han consultat i utilitzat els enregistraments efectuats per Josep Crivillé l'any 1978, concretament, algunes interpretacions de Pep "Mossènys". Aquests documents s'han incorporat als materials del treball de camp (Mtc) com a AS.23, tot i que mantenint l'organització original en fonogrames.³

1.3. Estat de la qüestió

Per començar és imprescindible revisar els estudis i descripcions que s'han elaborat fins a dia d'avui en relació al tema que aquí es proposa investigar. Diverses persones han parlat de la música de flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera, des de viatgers del segle XIX fins a musicòlegs reconeguts al llarg del segle XX. En general, però, les labors dels musicòlegs en relació al nostre objecte d'estudi s'han caracteritzat per una tasca important i en alguns casos destacada de recopilació de materials (sonors i/o notats), que contrasta amb la manca d'una anàlisi profunda que expliqui el funcionament estructural d'aquest tipus de música.

Al llarg del segle XIX trobem petites referències al conjunt flaüta i tambor aportades per diversos viatgers. Els més coneguts són l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria (Lluís Salvador d'Habsburg i Lorena, 1847-1915) i Gaston Vuillier (1847-1915), els quals visitaren les Pitiüses els anys 1867 i 1889, respectivament. En l'obra *Las Antiguas Pitiusas* (Àustria, 1982: 44-47) i *Viaje a las Islas Baleares* (Vuillier, 2000: 256 i 267), els dos autors fan petites i breus descripcions literàries que testimonien l'ús d'aquests instruments per acompanyar ballades, amentitzar vetlles, o en el cant de les caramelles de Nadal.

Però és al llarg del segle XX quan apareixen recerques i estudis que s'interessen per aquesta música. Una de les aportacions més important i extensa es troba inclosa en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Samper, 2000: 19-87, 108-211). Es tracta de la missió de recerca que Baltasar

³ Aquests documents sonors es poden consultar a la Fonoteca de Música Tradicional Catalana i a l'Arxiu d'Imatge i So del Consell Insular d'Eivissa.

Samper (1888-1966) va dur a terme a Eivissa i Formentera en els mesos d'agost i setembre de 1928. A fi d'aconseguir bons informadors en un territori de població dispersa com són les Pitiüses, Samper va tenir una trobada inicial amb el bisbe de la diòcesi d'Eivissa i Formentera, qui envià cartes a les diferents parròquies per demanar la col·laboració dels rectors, com a bons coneixedors de la gent que habitava en cada contrada. D'aquesta manera aconseguí una selecció de cantadores, cantadors i músics socialment reconeguts dins el seu entorn. Pel que fa a sonadors, va treballar amb tres, tots d'Eivissa i, més concretament, de la zona nord-est de l'illa: Toni Marí Marí, de Sant Joan de Labritja; Marià Costa Guasch "Costa", de Sant Carles de Peralta, i Josep Joan Torres "Macià", de Santa Eulària des Riu. Es pot afirmar que es tractava de tres sonadors molt notables. Bona prova d'això és el fet que encara actualment els dos últims són recordats com a referents entre els sonadors actuals de més edat.

Tot i que de la missió de recerca de Baltasar Samper no se'n conserven els enregistraments efectuats en cilindre de cera, el valor de la feina feta és ben important. Per una banda, va realitzar la notació d'un nombre alt de sonades. Dinou es troben publicades en el volum X de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, entre les quals figuren diverses interpretacions de determinades sonades –les versions de cada sonador, a més de diferents interpretacions fetes per un mateix. Per altra banda, és de gran interès el diari de camp que detalla la feina feta diàriament, ja que és aquí on Samper reflecteix algunes hipòtesis, idees i impressions sobre com s'estructuren aquestes sonades. Així, per exemple, detecta sonades que no tenen una melodia fixada, sinó que funcionen a partir de la repetició i variació d'una sèrie de petits elements melòdics, de manera que cada intèrpret realitza una versió personalitzada de cada sonada. Tot i que aquestes anotacions són ben valuoses, Samper no va arribar a desenvolupar un estudi profund que donés explicació a les lògiques de funcionament de tot el repertori, bàsicament perquè tampoc era aquest l'objectiu de la missió, encaminada únicament a la recopilació d'un gran corpus de materials.

Cronològicament, la següent feina de recerca la va realitzar Alan Lomax (1915-2002) durant l'estiu de 1952. En aquest cas sí que es tracta exclusivament d'una recopilació enregistrada de materials sonors, els quals

han estat reeditats recentment.⁴ Tot i que els gèneres cantats són els que tenen un major pes en la seua recopilació, també va recollir uns quants exemples de repertori per a flaüta i tambor. Es tracta de tretze enregistraments d'algunes sonades de missa i sonades per ballar. Entre elles també hi ha diverses versions d'una mateixa sonada. Els sonadors eren d'Eivissa, del municipi de Sant Josep de sa Talaia, tot i que no eren músics gaire destacats. Aquesta recopilació té un alt interès documental, ja que constitueix l'enregistrament sonor més antic publicat fins ara, de manera que és imprescindible tenir-lo com un referent. Per contra, però, hom torna a trobar-se amb la mancança d'un estudi etnomusicològic que acompanyi el recull. Del que Lomax va deixar sobre el paper, fins ara només s'han publicat algunes fotografies dels informadors i les anotacions de les seues referències (nom, llinatges, casa, municipi...).

Una tasca una mica més extensa i que constitueix el primer intent d'ordenar i estudiar una mica més a fons les diferents manifestacions del que en aquells moments anomenaven *folklore musical*, és la que va dur a terme Manuel García Matos (1912-1974) entre els anys cinquanta i setanta. Es tracta de diferents estudis que s'inclouen en la *Historia de Ibiza* d'Isidor Macabich (García Matos, 1967: 211-232). García Matos estableix una divisió entre la música vocal –a la qual es refereix com a *cancionero musical*–, i instrumental. Les aportacions més interessants que realitza les fa justament en el primer d'aquests blocs, mentre que al conjunt de flaüta i tambor només li dedica unes breus notes històriques i una explicació molt curta sobre l'aparença morfològica i la forma de manipular ambdós instruments a l'hora de fer-los sonar. Pel que fa al repertori, realitza la notació de sis sonades –entre les quals no n'hi ha cap de repetida.

A finals de la dècada dels anys 70 del segle XX, Josep Crivillé (1947-2012) també va treballar a les Pitiüses. El treball de camp el va efectuar el 1978, a partir del qual elaborà un article publicat en la *Revista de Musicología* (1982: 1-28). Com en tots els treballs anteriorment mencionats, en aquest

⁴ *The Spanish recordings. Ibiza & Formentera: the Pityusic islands.* The Alan Lomax Collection. Massachusetts: Rounder Records Corporation, 2006. Els enregistraments realitzats per Alan Lomax a les Pitiüses actualment també es poden consultar a la base de dades de Cultural Equity: <http://www.culturalequity.org/>

també s'abracen tant les manifestacions vocals com les instrumentals, entre les quals hi ha el repertori per a flaüta i tambor. L'estudi suposa un altre intent, després de la feina de Manuel García Matos, d'establir un mínim d'ordre dins el panorama de la música de transmissió oral a Eivissa i Formentera. Però es tracta d'un estudi molt breu, fet que condiona que la part dedicada a la flaüta i al tambor sigui realment petita. D'aquesta manera, el que s'hi exposa són descripcions molt superficials d'aquests instruments, alhora que es planteja alguna idea sobre el funcionament del seu repertori. Deixa constància del fet que les flaütes observades tenen unes dimensions variables, de manera que l'afinació és més aguda com més curt és l'instrument, tot i que no especifica de manera exacta dins quins marges es mou, com tampoc s'endinsa en la intervàl·lica que generen. Pel que fa a les estructures musicals, tan sols apunta que un nombre significatiu de sonades presenta un tipus d'organització basada en dos motius principals. Aquests motius, segons aquesta descripció, originen una forma bitemàtica que es repeteix un cert nombre de vegades, al llarg de les quals es produeix un petit grau de variabilitat. Però únicament amb aquestes aportacions pel que fa a l'estructura, queda lluny d'aconseguir cap tipus de modelització que en pugui explicar el seu funcionament d'una manera sòlida i convincent. Per altra banda, s'ha de valorar el fet que en el treball de Crivillé es tenen en compte alguns aspectes terminològics i també socials.

Durant la recerca, Josep Crivillé va recollir un important corpus d'enregistraments sonors que és de gran interès pel que aquí es vol estudiar, ja que conté un total de 65 sonades de flaüta i tambor, moltes d'elles enregistrades diverses vegades i interpretades per sonadors molt reconeguts, com és el cas de Toni Escandell Escandell "Parrí" o Pep Bonet Tur "Mossenyers". Aquesta mostra tan nombrosa abraça tot el repertori: les sonades per ballar, les interpretades durant la missa, i un important nombre de gaites. Es tracta, per tant, d'un document sonor de gran valor i que hem fet servir com a font en aquest estudi a l'hora d'aconseguir interpretacions d'aquests dos sonadors mencionats.

Finalment, també s'ha de mencionar el recull d'Isidor Marí (1949) sobre la música tradicional de les Pitiüses (1985). Es tracta d'una petita compilació de material ja publicat anteriorment. Concretament, pel que fa a la flaüta i al tambor, inclou les notacions abans esmentades de García Matos que Isidor

Macabich va incloure en la seua *Historia de Ibiza*, a més d'algunes il·lustracions i algunes notes sobre el seu procés constructiu.

En vistes del que s'ha exposat, es pot afirmar que tot i l'existència de diversos treballs que d'una manera o altra han tractat el conjunt instrumental format per la flaüta i el tambor a Eivissa i Formentera, fins ara cap dels estudis ha arribat a desenvolupar una anàlisi suficientment profunda que hagi permès explicar la mecànica de funcionament del seu repertori musical i les lògiques estructurals que els sonadors manegen, lògiques que determinen l'organització final de les sonades com a construcció musical.

2. Les sonades de flaüta i tambor de les Pitiüses

2.1. La figura del sonador

A les illes d'Eivissa i Formentera el conjunt de flaüta i tambor es trobava –i es troba encara– associat exclusivament a la interpretació masculina. Els sonadors no constituïen una majoria dins la població pitiüsa, al contrari. Es tractava d'un conjunt molt reduït i ben comptat d'individus; persones assenyalades, conegudes dins la societat per l'habilitat de sonar. Prova d'això n'és la coneixença, per part d'un bon sector de la població, dels noms propis dels sonadors més destacats a les Pitiüses durant el segle XX: Marià Costa de Sant Carles, Pep Torres "Macià" de Santa Eulària, Pep Planells "Malalt" de Sant Jordi, Nicolau Ferrer "des Savinar" de Sant Carles, Pep i Vicent Bonet "Mossènysers" de Sant Antoni, Toni Escandell "Parrí" de Jesús, Miquel "Ferrerres" de Corona i Miquel "Esquerrer" de Sant Mateu, per destacar-ne alguns.

Les característiques demogràfiques de les Pitiüses durant la primera meitat del segle XX, amb densitats de població molt més baixes que les actuals, condicionaven uns vincles veïnals forts entre els individus que habitaven en una mateixa zona, tot i la disseminació de la població al llarg del territori.⁵ Així, encara que les cases es trobaven aïllades unes de les altres, la gent es coneixia bé i identificava tot d'una la procedència familiar dels individus de la mateixa parròquia o, fins i tot, del municipi. Un sonador, pel fet que era una persona imprescindible en un acte social important com era una ballada, augmentava molt més aquest reconeixement i passava a ser conegut no només en el seu entorn més pròxim, sinó en altres llocs més allunyats, ja que

⁵ La població total d'Eivissa i Formentera el 1920 era de 26.984 habitants (Cirer i Costa, 2001: 36-43), enfront dels 144.865 a 1 de gener de 2011 (font: Institut Nacional d'Estadística). Les dues illes tenen un total de 650,91 Km², 569,59 corresponents a Eivissa i 81,32 a Formentera (font: Instituto Geográfico Nacional). La capital de l'illa més gran, també denominada Eivissa, l'any 1920 tenia 6.751 habitants, i l'1 de gener de 2011, 49.388 (font: Institut Nacional d'Estadística).

la seua presència podia ser sol·licitada en altres pobles per falta de sonadors propis o, senzillament, per contribuir en la celebració d'una festa.

Cal determinar, però, què s'entenia exactament per *sonador*. Entre els homes d'un temps, especialment abans de la Guerra Civil, era un fet prou freqüent saber manejar més bé o més malament la flaüta i el tambor per fer alguna sonada, especialment en situacions informals o per contribuir a animar una vetllada vora el foc. Però això no era suficient per ser considerat sonador; en tot cas, aquests serien *sonadors de vetlla*, una categoria secundària d'instrumentista. Un sonador en el significat ple era aquell que era capaç de sonar *a la Llarga* i *a la Curta*, de manera que pogués proporcionar música a les ballades, i que, a més, sabia fer les sonades corresponents durant la missa. Aquests eren, per dir-ho d'alguna manera, els requisits mínims. A més, però, tots els sonadors de renom sabien un nombre variable de sonades que no eren ni les que es feien per ballar ni tampoc a missa: es tracta de les denominades *gaites*.

El fet de ser sonador no anava lligat a cap ofici determinat o a cap classe social concreta, principalment perquè a les Pitiüses l'especialització en la feina era un fet molt poc habitual: tothom feia un ventall de feines variades, conseqüència del model autàrquic de la societat rural illenca, fonamentada en cases d'estatus molt igualat. Per ser sonador, per tant, només calia gust per la música i una bona memòria que permetés fixar allò que s'escoltava i aprenia, ja que no es feia cap tipus de codificació escrita.

2.2. El repertori

Les peces que s'interpreten amb la flaüta i el tambor reben el nom genèric de *sonades*, com queda clar en el següent fragment d'entrevista:

R.: Sonades són tot. Ses sonades són sa sonada a la Llarga i sa sonada a la Curta, però llavò també hi ha sa sonada d'*Entrar a missa*, sa sonada de tal... A lo que se li diu sonada, hi entra tot. [Pep "Mossènysers"]⁶

⁶ Mtc. AS.02, pista 13.

Però com ja s'ha deixat entendre en el capítol anterior, les sonades es poden repartir en diferents blocs, segons les situacions en què s'interpreten. De fet, els mateixos sonadors distingeixen tres grups ben clars: les *sonades de missa*, les *sonades per ballar* i les *gaites*.

Les sonades de missa es troben del tot lligades a l'àmbit sacre, i s'interpreten dins l'església durant la litúrgia de la missa dels dies de festa, principalment en les festes patronals dels pobles. Formen part d'aquest grup l'*Entrada de missa*, la sonada del *Kyries*, la del *Credo*, la d'*Alçar Déu*, el *Pas de Maria* i la *Sortida de missa*. Alguns sonadors també consideren sonades de missa altres dues peces anomenades *Al Cel* i *O Maria*, tot i que no amb la mateixa unanimitat que hi consideren les sis peces anteriors, per qüestions que explicarem més endavant.

També interpretades dins l'església però sense formar part de la litúrgia pròpiament dita, trobem dues sonades més, la *Caramellera* i els *Gotjos*, que acompanyen les diferents sèries de goigs que conformen les caramelles de Nadal i les de Pasqua, cants que s'afegeixen a la celebració de la missa de matines de la Nit de Nadal i a la del Diumenge de Pasqua, respectivament. Tot i la seua vinculació amb l'àmbit sacre, aquestes peces no se solen considerar sonades de missa, sinó que constitueixen un cas especial, com a part integrant d'uns cants que s'afegeixen, a manera d'embelliment, a la litúrgia de dos dies ben assenyalats del calendari: la nativitat i la resurrecció de Crist.

Les sonades per ballar són només dues: a la Llarga i a la Curta, que acompanyen les formes de ballar del mateix nom. Es tracta, bàsicament, de dos tipus d'*ostinati* rítmics que fa el tambor, a sobre dels quals es desplega la melodia de la flaüta. L'element rítmic és invariable entre tots els sonadors, però l'estructura melòdica que s'hi sobreposa sí que pot experimentar variacions, tot i que sempre hi ha un alt grau de concordances dels elements que formen cadascuna de les dues sonades.

Les gaites representen el grup més nombrós de sonades, ja que entre elles s'hi poden trobar tot tipus de melodies de moda, himnes, marxes militars i, fins i tot, creacions pròpies d'alguns sonadors. Les gaites sempre s'interpretaven en vetlles i reunions de gent, amb l'única finalitat d'entretenir i

deleitar els assistents, barrejades amb cançons i històries narrades.⁷ Moltes vegades corresponien a una peça cantada o a un ball de moda que era fàcilment reconegut pels oients.

Aquests tres blocs coincideixen, d'una manera prou important, amb tres plantejaments diferents d'organització del material musical. En el primer bloc, algunes de les sonades de missa s'han de fer encaixar en moments molt determinats de la litúrgia, fet que en condiciona molt la durada. Les sonades per ballar, per la seua banda, mai tenen una durada estipulada prèviament, sinó que duren ininterrompudament mentre hi ha gent ballant, de manera que en ballades multitudinàries la música pot arribar a durar fins a una hora o més sense aturar la mateixa sonada, principalment quan se sona i es balla a la Llarga. En aquests casos, és freqüent que els sonadors es vagin rellevant. Les gaites, en canvi, són les que tenen unes dimensions més regulars i estables, molt més properes al concepte de melodia que té la música acadèmica, i també més properes a les durades dels estàndards habituals.

2.3. El procés de transmissió

A partir del relat de l'interlocutor de més edat, Pep Bonet Tur "Mossènys", nascut l'any 1920, podem reconstruir els mecanismes bàsics de transmissió oral del repertori per a flaüta i tambor a les Pitiüses, així com situar cronològicament aquestes pràctiques. Ell va començar a sonar quan comptava

⁷ En l'estudi inèdit *Els gèneres cantats d'Eivissa i Formentera*, de Marí Serra, C. i Escandell Guasch, J. (2005), recerca becada per l'Aleshores Consell Insular d'Eivissa i Formentera, es defineixen les cinc categories de cants de transmissió oral practicades a les Pitiüses durant la primera meitat del segle XX: les cançons, les gloses i els estribots, les caramelles de Nadal i de Pasqua, les històries i vides de sants, i els passos de Setmana Santa. D'aquests, dos es desenvolupaven principalment en les vetlles que se celebraven en cases particulars: per una banda, les cançons; per altra, les històries i vides de sants. Les cançons suposaven el bloc amb més rellevància social dins la societat rural del moment. Es tracta de narracions notablement extenses, construïdes a base d'encadenar versos llargs de 7 + 7 síl·labes denominats mots. No s'improvisaven, sinó que es creaven prèviament a la interpretació. Tractaven la temàtica amorosa o explicaven experiències personals, sempre amb un marcat caràcter de reflexió sobre diferents aspectes de la vida i el pas del temps. Pel que fa a les històries i les vides de sants, tenien una construcció semblant a les cançons, però eren molt menys valorades i tenien una presència social clarament inferior. Els textos, gairebé sempre atemporals, tenien un marcat caràcter moralista, o directament adoctrinador en el cas de les vides de sants. No se solien cantar, sinó que generalment només es recitaven. També anaven associades a les vetlles, tot i que de caràcter més familiar i amb pocs assistents. Tot i les diferències, ambdós gèneres es desenvolupaven en situacions socials ben semblants i podien compartir espai sonor amb les sonades de flaüta i tambor (concretament, amb les gaites), amb les quals es podien alternar durant el transcurs de les vetlles.

amb uns dotze anys d'edat, fet que ens ubica a principis de la dècada de 1930. Però a més de la seua experiència directa, també hem de tenir en compte el mestratge rebut d'altres sonadors més majors, com Toni Escandell Escandell "Parrí" (1908-1987), Nicolau Ferrer "des Savinar" (1911-2003) o Toni Tur "Fornàs" vell, nascut aproximadament dins la dècada de 1880, només per posar alguns exemples. Si considerem de nou l'adolescència com l'etapa més habitual per començar a sonar, aquests tres últims ja ens situen en el primer quart del segle XX. Per tant, el testimoni de Pep "Mossenyers" ens permet descriure un sistema de transmissió oral vigent des de principis del segle XX que es va perllongar, aproximadament, fins a la dècada de 1940 o principis dels anys 50.

Així doncs, durant la primera meitat del segle XX l'aprenentatge de la praxi instrumental se solia iniciar de manera inductiva. Partia de la curiositat de l'individu per explorar els instruments i arribar a conèixer bé el seu funcionament. A partir d'aquí, la reproducció amb la flaüta d'una sonada o melodia escoltada s'aconseguia combinant memòria i domini tècnic de l'instrument, adquirit a través de l'experimentació i la pràctica. No succeïa mai que des d'un inici es dugués a terme un procés d'ensenyament dirigit per part d'un sonador reconegut, sinó que al principi era un aprenentatge totalment autodidacta. No era fins més endavant, quan qui volia aprendre ja havia aconseguit una base pel seu compte, que començava a haver-hi intercanvi de coneixements amb sonadors.

P.: Aprendre a sonar, n'aprenguéreu vós tot sol o d'algun sonador en concret?

R.: De primeres sonava as meu aire, lo que sortia. Per exemple, quan hi havia aquestes cançons com *Mallorquineta*, o *s'Himne des Requetés*, tot això jo ho havia cantat i m'ho havia quedat, i després ho treia amb sa flaüta. Aqueixes sonades no deien res a ningú, però feia pràctiques. Sa primera vegada que vaig anar a sentir sonadors bons va ser una vegada a Santa Eulària (...).

P.: I quin sonador deis que era?

R.: (...) Tots dos són morts: un era en “Fornàs”, i s’altre era es “Parrí”.
[Pep “Mossènysers”]⁸

Els bons sonador, però, solien ser recelosos a l’hora de transmetre el que sabien, de manera que només ho feien de manera parcial o, fins i tot, era habitual que modifiquessin les sonades per no ensenyar-les exactament com les feien ells normalment. El sentit d’exclusivitat, d’estar en possessió d’un objecte musical únic que ningú més sabia, era un sentiment gairebé generalitzat entre aquests mestres. Per tant, era comú que qui volia ampliar coneixements fes el possible per escoltar els millors sonadors, aprofitant vetllades o ballades a les quals acudien: en aquestes situacions era quan l’aprenent afinava al màxim la seua percepció auditiva i la memòria, a fi d’intentar retenir les sonades que escoltava i li agradaven.

Els primers anys immediats al final de la Guerra Civil Espanyola, degut a la por, al dol de moltes famílies per parents morts, i també per les prohibicions imposades de fer reunions gaire nombroses, les ballades i festes en les quals hi havia presència de sonadors varen disminuir sensiblement.

R.: En temps de sa Guerra, quan es reunien més de quatre o cinc, ja hi havia sa guàrdia civil per enmig. Record una vegada, com si ho visqués avui, una dona molt valenta que admetia ses reunions i coses d’aquestes. Un dia, sense més ni menys, es va tirar sa guàrdia civil dins ca seua: allí estava ple de gent per mor de jo ser sonador, es reunia allí una engentada que feia por. “Alto, sa Guàrdia Civil! I que ningú es moga! Què passa aquí? Què fèieu, tanta gent?” I va sortir sa dona de la casa i va dir: “Aquí feien una cosa que igual es pot fer a missa: aquí sonaven! I si han vengut per privar-nos sa reunió, ja els diré que se’n vagin, però demà a la nit tornaran, i si vénen, jo els acceptaré igual!” [Pep “Mossènysers”]⁹

Per tant, especialment durant el principi de la dècada de 1940 la música va anar molt a la baixa i es va mantenir pràcticament en la clandestinitat.

⁸ Mtc. AS.01, pista 6.

⁹ Mtc. AS.01, pista 15.

Posteriorment, la recuperació dels sonadors i les sonades va estretament lligada al naixement dels grups de ball, amb tot el procés de folklorització que aquest fet implica. Durant la dècada de 1950 les danses i la música es comencen a oferir com a particularitat regional d'unes illes immerses en plena dictadura franquista. Així, el 1952 es va constituir Agrupación Folklórica de Ibiza Educación y Descanso, conjunt de balladors i sonadors de diferents indrets d'Eivissa que va actuar representant l'illa en diversos festivals internacionals. El 1954 també es creà la Agrupación de Coros y Danzas de la Sección Femenina (Sansano Costa: 2002). La dissolució de la primera va desembocar en la creació de dues noves agrupacions: Aires de sa Talaia, a Sant Josep de sa Talaia (1962) i la Colla de Balansat, a Sant Miquel de Balansat (1965). El final de la dècada de 1970 i durant els anys 80 es formaren la major part d'agrupacions de ball de les Pitiüses, fins arribar a la vintena que existeixen actualment a Eivissa i Formentera.

Però tot i les importants transformacions econòmiques, socials i culturals experimentades des de la primera meitat del segle XX, els músics de flaüta i tambor actuals han après dels sonadors vells –els anomenats anteriorment– o d'altres que podem considerar deixebles seus, tot coincidint amb un canvi progressiu d'aquella mentalitat recelosa de transmetre els seus coneixements, per passar a una actitud més oberta i disposada a ensenyar. Aquest canvi es va produir, en alguns casos, en vistes que els sonadors vells anaven morint i cada vegada en quedaven més pocs, de manera que s'havia de fer alguna cosa perquè gent més jove n'aprengué. En altres casos, la possibilitat d'ensenyar es va veure com una font d'ingressos econòmics, bé de manera particular en què l'aprenent anava per compte propi a aprendre amb un sonador, o bé mitjançant el paper d'una colla de ball que cercava i pagava el mestre per formar uns quants sonadors que poguessin proporcionar música a l'agrupació.

2.4. Les situacions amb presència de música de flaüta i tambor

Les situacions socials en les quals el sonador intervenia com a músic, en la primera meitat del segle XX eren tres: les vetlles, les ballades i la litúrgia religiosa.

Les vetlles consistien en trobades que tenien lloc de nit, després de sopar, en alguna casa particular (Escandell Guasch, 2006: 89-102). Es tractava d'un moment de relació social important en què se solien congreguar familiars i veïns, i en el qual els joves podien aprofitar per festejar amb les al·lotes. En un temps en què pràcticament l'únic mitjà de comunicació era la pròpia paraula, s'ha de valorar la importància que aquestes reunions tenien a nivell social. Moltes vegades les vetlles es feien coincidir amb feines lleugeres derivades de les tasques agràries dutes a terme durant el dia, com podien ser esclovellar ametlles o desgranar dacsa: d'aquesta manera, s'aprofitava la mà d'obra potencial dels assistents per fer la feina mentre es parlava, s'escoltava, i s'estava en companyia. Aquestes reunions també anaven estretament lligades a diverses maneres de diversió: la presència de cançons, sonades de flaüta i tambor, i les petites ballades gairebé sempre hi eren presents (Escandell Guasch, 2007: 26-29).

Cal destriar, però, dos casos prou diferenciats amb presència de música de flaüta i tambor en les vetlles. En primer lloc, les vetlles espontànies en les que hi podia haver algú que sabés sonar els instruments i que executés unes quantes sonades per ajudar a animar la reunió. En aquests casos, la qualitat del músic podia ser molt variable: des d'un simple aficionat o *sonador de vetlla*, fins a un sonador ben reconegut. El segon cas, les vetllades preparades i pactades, on s'ajuntaven uns quants sonadors bons per a una *feta de gaites* o sessió en el transcurs de la qual anaven interpretant diferents sonades a fi d'aprendre, si era possible, nou repertori o altres variants d'una mateixa peça. Era en aquestes situacions on es posava més de manifest el recel i les enveges entre els sonadors, de manera que la modificació espontània de sonades esdevenia un fet habitual en aquestes sessions, tot amb la finalitat de no ensenyar les que podien ser exclusives d'un sol sonador. Per aquest motiu, ells mateixos ja intentaven sonar només el repertori que tenien en comú, tot per no haver-se de trobar en el compromís d'ensenyar allò que només un d'ells sabia. El repertori que se sonava en el transcurs de les vetlles –en totes dues variants– estava format per les peces denominades genèricament *gaites*.

La segona de les situacions en què hi havia presència de música d'aquests instruments eren les ballades, que podien tenir lloc en el transcurs de les mateixes vetlles o bé en ocasions preparades exclusivament per ballar. El

primer dels casos respon a petites ballades sorgides de manera gairebé espontània, amb un nombre més aviat reduït de participants i, en conseqüència, d'una durada no gaire llarga. En canvi, en el segon cas, es tractava de dates assenyalades en què cada any era costum fer una ballada en un entorn determinat: és el cas de les ballades a pous i fonts que se celebraven a Eivissa durant l'estiu –recuperades progressivament durant les darreres dues dècades–, o de les que tenien lloc els dies de les festes patronals de cada poble. Es caracteritzaven per una alta participació, de manera que es podien perllongar unes quantes hores. Però tan si eren espontànies com preparades, en qualsevol ballada era imprescindible la presència del sonador, ja que el tambor és qui marca la base rítmica. Només existeixen dues sonades que concorden amb la manera de ballar: sonada-ball a la Curta i sonada-ball a la Llarga.

I en tercer lloc, resta explicar la intervenció dels sonadors en l'àmbit litúrgic. En aquest sentit, la seua aportació consistia en fer les sonades corresponents durant la missa dels dies més assenyalats: principalment, les festes patronals de cada poble. El repertori que s'interpretava en aquestes situacions es coneix amb el nom de *sonades de missa*, i la labor d'interpretar les sonades en el moment corresponent, alguns sonadors l'anomenen *servir sa missa*. Fora d'aquesta situació, però encara dins l'àmbit sacre, trobaríem la intervenció dels sonadors en les *esquadres de caramellers*, o sigui el grup de dos cantadors i un sonador que interpreten les caramelles de Nadal i de Pasqua.

En les tres situacions que acabem de descriure, antigament no es feien servir altres instruments que no fossin la flaüta, el tambor, les castanyoles i l'espasí –aquest, reservat només per acompanyar les Caramelles. En les vetlles també podia intervenir, tot i que no fos el més habitual, el reclam de xeremies, tot i que es tractava d'un instrument més associat als pastors, que el construïen i el sonaven mentre guardaven el ramat. Els cordòfons, per la seua banda, són inexistents en el món rural pitiús. D'altres instruments com l'acordió o la guitarra en trobem algunes referències orals de persones que en tenien i els sabien sonar, tot i que constitueixen casos del tot aïllats i sempre considerats del tot aliens a la tradició per part dels mateixos actors.

En síntesi, podem afirmar que les tres situacions corresponen amb precisió a les tres tipologies de sonades que expliciten els sonadors, i també tenen correspondències amb elements de la configuració formal, tal i com veurem en la segona part d'aquest estudi.

3. Els instruments

Com acabem de veure, a Eivissa i Formentera la flaüta i el tambor constitueixen l'única agrupació instrumental que intervé en les diferents situacions socials provinents de la vida pagesa. Aquests instruments només se separen seguint uns criteris que, encara que no estiguin codificats, són coneguts per les persones que participen i coneixen el funcionament d'aquestes situacions. Així, la flaüta mai se sona tota sola, sinó sempre combinada amb el tambor, i tots dos sonats pel mateix sonador. En canvi, el tambor sí que pot deslligar-se de la flaüta. Pot fer-ho, d'una banda, en la cançó d'estil redoblat, en la qual els cantadors i cantadores s'acompanyen ells mateixos amb aquest mateix instrument; i per altra en el supòsit de ballades en les quals el sonador no sàpiga sonar la flaüta, de manera que només podria proporcionar l'*ostinato* rítmic del tambor, que constitueix la part imprescindible per poder desenvolupar el ball. Per tant, hem d'entendre que, dels dos instruments, en el ball era imprescindible el de percussió i, en canvi, era secundari el melòdic. Aquest fet queda patent en la denominació del músic que els sonava en diverses tradicions europees. A Catalunya, per exemple, el músic que sonava flabiol i tambor es denominarà *tamboriner* fins ben bé al segle XIX (Mitjans & Soler, 2002). Al País Basc, el sonador de txistu i tambor antigament es denominava *txuntxunero* a partir del nom de la percussió (Sánchez Equiza, 2000).

Tot i que en aquest estudi no es persegueix un aprofundiment en l'aspecte organològic del conjunt instrumental en qüestió, sí que es fa necessari conèixer mínimament les característiques d'aquests instruments, especialment de la flaüta, doncs el comportament sonor condiciona de forma decisiva el plantejament analític del repertori.

3.1. Descripció bàsica i apunts històrics

La flaüta utilitzada a les illes Pitiüses és un instrument aeròfon de bisell amb canal. Es tracta d'un tipus de flauta llarga, de secció estreta i perforació

lleugerament cònica, que morfològicament es caracteritza per tenir tres forats d'obturgació a la part inferior del tub, dos a la part anterior i un a la part posterior. Els dos primers es tapen amb els dits del mig i índex de la mà esquerra, mentre que el darrer es controla amb el polze. Amb el dit petit i l'anular se subjecta l'instrument pinçant-lo pel seu extrem inferior, de manera que, juntament amb els llavis, sobre els quals es fa descansar l'embocadura, s'estableixen els dos punts de recolzament necessaris per subjectar l'instrument. A la mateixa mà esquerra amb què es fa sonar la flaüta se subjecta el tambor. Més concretament, el tambor penja del canell mitjançant una corretja curta. Es fa sonar amb l'altra mà, la més dreta. Generalment la flaüta se sona amb la mà esquerra i el tambor es percudeix amb la dreta, tot i que també hi ha alguns casos excepcionals de sonadors esquerrans que ho fan a l'inrevés (sonen la flaüta amb la mà dreta i percudeixen el tambor amb l'esquerra).

Les flautes associades a tamborí es troben esteses per tota Europa i pel continent americà. Segons Jeremy Montagu (1997: 16-30) aquesta combinació instrumental neix de manera sobtada a Europa durant el segle XIII. Considera poc probable la procedència nord-africana o d'Orient Pròxim, emparant-se en l'absència de representacions iconogràfiques en aquestes zones, al contrari del que succeeix amb moltes altres tipologies instrumentals –especialment cordòfons–, que s'introdueixen a Europa a través de la dominació musulmana de la Península Ibèrica o per mitjà de les persones que havien pres part en les Croades.

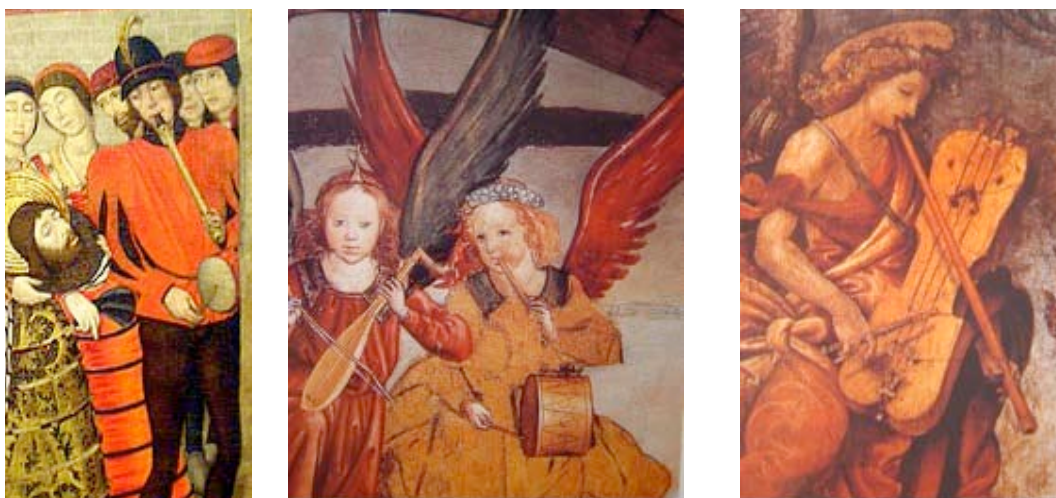
Les representacions iconogràfiques europees d'aquest conjunt instrumental estableixen dues tipologies de flautes. Des de 1240 fins a les primeres dècades del segle XIV les flautes representades són curtes, gruixades i amb els forats a la part central del tub. Una il·lustració d'aquesta tipologia la trobem a les *Cantigas de Santa Maria*, d'Alfons X el Savi, on es representen dos joglars que sonen aquestes flautes curtes amb els respectius tamborins.

Des de mitjan segle XIV en endavant, però, es comencen a representar flautes més allargades i estretes, amb tres forats situats a l'extrem inferior del tub. Aquesta tipologia s'hauria mantingut d'una manera prou generalitzada a Europa fins al segle XVII. Des d'aleshores la seua presència disminueix, però se'n mantenen petits reductes, a manera d'illes. Així, la *txirula* de la zona basca, el *galoubet* provençal, la *gaita* lleonesa o la mateixa flaüta pitiüsa serien

exemplars d'aquesta tipologia que s'han mantingut en ús fins a l'actualitat (Montagu, 1997).

El detallisme de la pintura del segle XV proporciona una valuosa informació dels instruments representats. És justament en aquest segle quan proliferen de manera notable les pintures de músics que sonen flautes de tres forats conjuntament amb tamborins o tambors de cordes. I són especialment presents en les taules pintades del gòtic català. Obres com el retaule de Sant Joan Baptista de Pere Garcia de Benavarri (c. 1470) dins l'àmbit catalanoaragonès, la Nativitat de Crist de Pedro Berruguete (c. 1490) al nord peninsular, o els frescos de l'Assumpció de la Verge de Filippino Lippi (c. 1490) a Itàlia, són només alguns dels nombrosos exemples en què apareixen representacions d'aquest conjunt instrumental.

Il·lustració 2. Representacions de flautes de tres forats i tambor durant el segle XV¹⁰



Carles Mas (2003: 41-67) relaciona aquest conjunt instrumental amb l'àmbit militar i demostra que en el darrer quart del segle XV encara coexistien les dues tipologies de flautes que anteriorment hem descrit. Per fer-ho es basa en un estudi de les il·lustracions de la *Cronaca del Ferraiolo*, text històric que narra els fets del regne de Nàpols sota la corona d'Aragó durant els darrers

¹⁰ Detalls de tres obres del segle XV. D'esquerra a dreta: Retaule de Sant Joan Baptista, de Pere Garcia de Benavarri, c. 1470 (Museu Nacional d'Art de Catalunya); Nativitat de Crist, de Pedro Berruguete, c. 1490 (Museu de Santa Maria de Becerril del Campo, Palència); Assumpció de la Verge, de Filippino Lippi, c. 1491 (Sancta Maria Sopra Minerva, Roma).

anys del segle XV. La còpia conservada del document conté nombroses il·lustracions a ploma de clara intenció realista. Les flautes curtes i amb els forats al mig (tipus flabiol), apareixen associades a tambors grans. Mentrestant, les llargues, primes i amb els forats a l'extrem inferior se sonen conjuntament amb tambors més petits. Aquestes últimes sovint es troben en mans de músics muntats a cavall (acompanyant l'entrada d'ambaixadors, seguicis de coronació, etc.). El manuscrit, per tant, reflecteix que a l'Europa de final del segle XV ambdós tipus de flautes associades a tambor es feien servir en el món militar. Però aquest no era l'únic àmbit on intervenien: la iconografia ens demostra que també acompanyaven moments de la vida civil i religiosa des del segle XIV (Vallverdú Rom, 2011a i 2011b) fins a la segona meitat del segle XVI (Ballester Gibert, 2004).

A partir del segle XVI es comencen a trobar descripcions de flautes de tres forats en diferents tractats. És el cas de l'*Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1589), obra que recull les principals danses que es ballaven a Europa durant el segle XVI, així com les músiques i els instruments que les acompanyaven. En el tractat s'explica que el tambor se sol acompanyar d'una flauta llarga que s'aguanta amb la mà esquerra; amb el mateix braç se suporta, també, el tambor. Aquesta flauta té tres forats, dos a la part anterior que es tapen amb els dits índex i del mig, i un a la part posterior que es tapa amb el polze. S'especifica que les flautes són llargues i amb una embocadura estreta i plana. En augmentar la pressió d'aire, el so fàcilment bota a la quinta superior, i si es bufa més intensament encara, a l'octava superior (o sigui, es passa del 2n al 3r harmònic i del 3r al 4t).

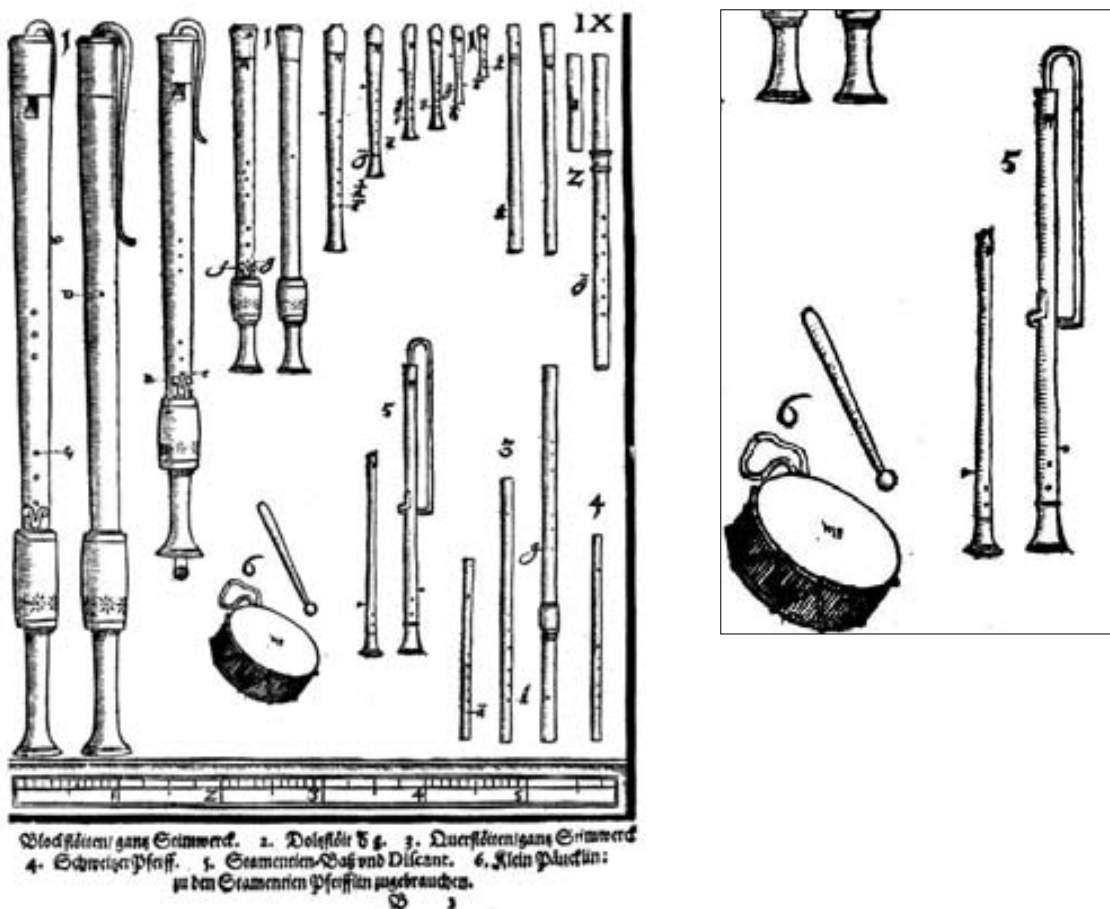
La descripció també recull part del mode o escala que genera aquest instrument, així com les posicions digitals de cada so. Amb tots els forats tapats i bufant suaument s'obté la nota **sol**; destapant el primer forat –el que es tapa amb el dit del mig–, sona un **la**; obrint el següent forat –el del dit índex–, sona un **si** i obrint tots els forats, un **do**. Si es tornen a tapar tots i es bufa una mica més fort, sona un **re**; amb la mateixa pressió d'aire, si s'aixeca el dit del mig, sona un **mi**, un **fa** si s'aixeca l'índex i **sol** si es destapen tots els forats.

A l'*Orchesographie*, per tant, es descriu una flauta de tres forats que presenta una semblança molt gran amb la flaüta de les Pitiüses pel que fa a la morfologia bàsica, al comportament sonor i a les dimensions, d'acord amb el

que es pot deduir a partir de la nota fonamental que genera (compareu el **sol** com a nota més greu de la flauta que es descriu a l'*Orchesographie* amb els que produeixen les deu flaütes estudiades, recollits a la Taula 4, i encara més si considerem que el **sol** de referència d'Arbeau podria ser proper al **fa** sostingut de la nostra referència en el **la** de 440Hz).

En el segle XVII, una altra obra de referència com és el *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (1619) recull també la flauta de tres forats associada al tamborí. Concretament, apareix representada en la làmina de les flutes de bec i se'n mostren dos exemplars de diferents grandàries, seguint així la tradició renaixentista de desenvolupar els instruments en famílies per aconseguir major àmbit sonor en base a una mateixa qualitat tímbrica. La principal característica física d'aquestes dues flutes és el petit eixamplament del final del tub en forma de pavelló.

Il·lustració 3. Flautes de tres forats a *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius



Altres tractats com l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636) o el *Compendio Mathematico* de Tomàs Vicent Tosca (1757), també fan referència i tracten diferents aspectes d'aquest tipus de flautes.

L'abundant iconografia musical amb representacions de flautes de tres forats associades a tambors, així com els testimonis documentals a través de diferents tractats, delimiten un panorama en el qual aquest conjunt instrumental, amb les particularitats que pogués presentar a cada indret, devia estar ben estès per gran part d'Europa durant el segle XV, especialment als països llatins: la península Ibèrica, França i Itàlia. Durant el segle XVI i XVII ja es troba més documentat al nord i a Anglaterra.

Arran de la colonització d'Amèrica, a les acaballes del segle XV i especialment durant el segle XVI, Europa hauria exportat aquests instruments cap al nou continent, on han perviscut fins avui dia entre nombrosos pobles amerindis de Mèxic, Colòmbia, Perú o Nicaragua. En alguns casos les flautes de tres forats i tambor importades directament d'Europa s'han mantingut fins a dia d'avui amb ben pocs canvis. En d'altres, en canvi, s'ha produït un procés de recreació del conjunt flauta/percussió a partir dels instruments i les pràctiques prèvies a l'arribada d'europaus com, per exemple, la combinació de flauta i maraca tocada per un sol individu. A tall d'exemple podem esmentar els indis Ika de Sierra Nevada de Santa Marta, Colòmbia, on trobem el conjunt de *gaita* (flauta de dos forats) i maraca tocadetes per un mateix músic que actúa en combinació amb un altre que toca el tambor; el *tambor y pito* (també flauta de dos forats) de Diriamba, a l'oest de Nicaragua; la *flauta y tamborcito* del nord de Puebla, a Mèxic; la flauta i tambor dels indis Yaqui del sud d'Arizona; o el *pinkullu* (flauta de tres forats associada a tambor) dels Andes (Gayete Acero & Soler Llobet, 2006). A més a més, hauríem d'esmentar el *tintin* (tambor) i flauta de tres forats usats per la comunitat chayahuita de Charapillo, a la Selva del nord de Perú (Sureda, 2006), les *flautillas*, una de les diverses denominacions que reben les flautes de tres forats del nord d'Argentina (Jambrina & Cid, 1989), així com altres tipologies d'aquest instrument que trobem en comunitats de Mèxic (Contreras Arias, 1989).

A Europa hem d'esmentar la *tabor pipe* anglesa, ja pràcticament desapareguda a l'inici del segle XX. Al sud de França, el *galoubet e tambourin* es fan servir encara a Provença i Gascònia, amb la particularitat que en

aquesta última regió el tambor se substitueix pel *tambourin de Béarn* o *tambourin à cordes* (Baines, 1980). La península Ibèrica conserva nombroses zones culturals on han perviscut conjunts de flauta de tres forats i tambor. A més de l'Alt Aragó –on el tambor també és de cordes i s'anomena *chicotén*– i la zona Basca, amb el *chiflo* i el *txistu* respectivament, destaca una important franja al nord-oest que comprèn zones d'Astúries, Lleó, Zamora, Salamanca, l'àrea portuguesa de Tras-Os-Montes, la zona extremeña del nord de Cáceres, meitat sud de Badajoz, part de Huelva i la regió portuguesa d'Alentejo. En tots aquests indrets encara es fan servir flautes de tres forats associades a tambor que reben diferents denominacions com *gaita*, *chiflo* o *pito*, entre d'altres (Jambrina & Cid, 1989).

3.2. El tambor

A les Pitiüses, la major part de la gent de la pagesia tenia uns coneixements mínims de treball amb fusta que li permetia poder dur a terme la construcció d'un instrument com el tambor. No era una feina que estàs exclusivament en mans d'especialistes, tot i que els fusters tinguessin més facilitats per fer-la, tant per la disponibilitat d'eines com pel domini tècnic. És més: fins a la meitat del segle XX, no era estrany que els mateixos sonadors poguessin construir-se el seu propi tambor.

Per a la descripció del procés constructiu del tambor i de la flaüta, a més de la informació que ens han proporcionat els interlocutors del treball de camp, ens basarem en l'article escrit per un d'ells titulat "Els instruments musicals de les Pitiüses" (Manonelles, 1998: 17-28).

La contrucció del tambor comença per seleccionar un tros de tronc de pi (*Pinus halepensis*) d'uns 20-25 cm de diàmetre per uns 25 d'alçada. Es buida quan la fusta encara és verda, a fi d'evitar que es clivelli, fins a deixar les parets d'un gruix d'entre cinc i vuit mil·límetres aproximadament. Aquesta peça constitueix la *riscla*, que es decora per la seua cara exterior amb motius geomètrics i vegetals pintats. Seria d'alt interès un estudi focalitzat en aquesta decoració, on trobem dissenys de gran difusió indoeuropea des d'època molt antiga, com l'hexafoliada. Tenint en compte els objectius del nostre treball, però, no podem emprendre aquest estudi.

Posteriorment es preparen els *verguerons*, circumferències d'un diàmetre lleugerament superior al de la *riscla*, que es fan amb tanys prims i rectes de savina (*Juniperus phoenicea*) o ullastre (*Olea europea* var. *sylvestris*). La fusta es talla, s'espella i es tanca en circumferència perquè agafi la forma durant el procés d'assecat. Els verguerons serveixen de suport per cosir-hi les pells, que generalment són de cabrit jove, tot i que també poden ser de conill.

Una vegada enllestides les dues *tapes* (el conjunt del *vergueró* més la pell cosida) es col·loquen en els extrems de la *riscla* i s'uneixen entre elles amb cordella de cànem en ziga-zaga d'una a l'altra. A aquestes cordelles, a més, s'incorporen els *estrenyedors*, peces de pell o de fusta que permeten regular la tensió i, en conseqüència, variar la freqüència del so produït per les membranes. A més, per modificar la qualitat del so i fer-lo més vibrant, se li afegeix un *brunyidor* o cordellí prim i ben tensat que travessa diametralment la superfície d'un dels caps –qualsevol dels dos– o bé de tots dos.

Il·lustració 4. Tambors de les Pitiüses¹¹



Per subjectar l'instrument se li col·loca una ansa de pell, de cordella de cànem o d'espert, entre els dos verguerons. Es percudeix amb el *tocador*, baqueta de fusta d'uns 25 cm que sovint està treballada amb torn.

La freqüència del so del tambor, per tant, es pot modular amb el moviment dels *estrenyedors*, que tensen les cordelles que uneixen les dues tapes i, en conseqüència, les membranes queden més o menys tibades.

La preparació de l'instrument abans de sonar sempre segueix el mateix ritual: primerament, es desplaça el conjunt d'*estrenyedors* a fi de tensar les

¹¹ Dos exemplars d'instruments anteriors a la dècada de 1950 . Formentera, fons particular de can Pep Xiquet (esquerra) i de can Pujada de sa Palmera (dreta).

membranes, ja que després de sonar sempre s'afluïxen. Posteriorment, es prova el so amb un parell de cops sobre un dels caps, al mateix temps que es rectifica la posició dels estrenyedors per aconseguir la sonoritat desitjada. Durant el procés també és habitual colpejar els vergerons amb el tocador, a fi de propiciar que les tapes quedin ben assentades i s'acabin d'ajustar al grau de tensió definitiu de les cordelles que les uneixen.

Per tant, el so del tambor s'ajusta d'acord amb la percepció i el judici estètic de cada sonador, i en cap cas es fa seguint paràmetres numèrics o de comparació amb un so de referència. Tot i això, en el cas que diferents sonadors hagin de sonar conjuntament, sí que posaran esment en intentar unificar al màxim la sonoritat dels tambors. A aquest procés de regulació i ajustament dels sons, el que avui entendríem per *afinar*, alguns sonadors encara el denominen amb el terme antic *trempar*.¹²

P.: Ajustar es instruments abans de començar a sonar vàreu dir que es deia trempar?

R.: Sí, trempar es instruments.

P.: I això ja ho havíeu sentit dir as sonadors més vells?

R.: Sí. Trempar es instruments es deia sempre: tots es sonadors vells ho deien per estrènyer es tambons... sí perquè lo altre no es té que trempar (la flaüta i les castanyoles), només és es tambor: si sonen dos, que s'avenguin es tambors, que no estiguin més estret un que s'altre, i van provant i van trempant.

P.: I s'ajustava es tambor tant si eren una classe de sonades com una altra, o com anava, això?

R.: Normalment, sí. Ara, a jo m'agrada més, per exemple, per ses gaites dur-lo menys estret, més fluix, perquè té un sonar més gord, més de tambor. En canvi, per sa Curta i sa Llarga va bé que estigui ben estret, perquè es retorn des tocador va més bé i se sent més fort. [Pere "Planes"]¹³

¹² *Trempar* (del llatí *temperare*) s'utilitzava com a noció general per afinar o ajustar l'altura dels instruments fins al segle XIX. També era d'ús corrent per a cercar la consistència precisa del ferro i del vidre, a més de designar la condimentació justa dels aliments i, també, l'erecció masculina.

¹³ Mtc. AS.19, pista 1.

3.3. La flaüta

A diferència del tambor, la construcció de la flaüta resulta més delicada, ja que la fabricació del bisell, el canal i l'embocadura requereixen gran precisió. Per aquest motiu, els constructors d'aquest instrument eren i són ara encara persones especialitzades, tot i que sense dedicació exclusiva a aquesta activitat. El fet de ser fuster o sonador tampoc s'observa com a requisit. Com a mostres d'aquesta diversitat de perfils citarem el constructor de flaütes (tot i que també feia tambors i castanyoles) Toni Tur Guasch "Fornàs" (1908-2009), originari de Sant Llorenç de Balàfia (municipi de Sant Joan de Labritja), però establert a Jesús, municipi de Santa Eulària des Riu. Aquest ha estat el principal i més destacat constructor de flaütes a les Pitiüses durant el darrer quart del segle XX i primers anys del XXI. Va treballar fins als noranta-cinc anys d'edat i ha proporcionat instruments a la gran majoria de sonadors actuals. Era fuster però no sonador, de manera que havia de fer provar les flaütes als sonadors perquè li diguessin quines eren bones i quines no. El seu pare, també anomenat Toni Tur, nascut presumiblement abans de 1890, també en construïa. A diferència del fill, però, el pare era reconegut com un dels millors sonadors de l'illa, mestre de Toni Escandell Escandell "Parrí" del qui hem utilitzat enregistraments en aquest estudi.

Trobem altres casos de sonadors-constructors, com el mateix Pep Bonet Tur "Mossènys" (1920), interlocutor del treball de camp en aquest estudi, o Pep Juan Torres "Macià", de Santa Eulària des Riu, sonador ben reconegut que va servir d'interlocutor a Baltasar Samper durant la missió de 1928, també construïa flaütes molt apreciades per alguns dels sonadors actuals, com veurem més endavant.

El material base per a la construcció de les flaütes és la fusta de baladre (*Nerium oleander*), de la qual se'n tallen branques el més rectes possible, d'uns 50 cm de llargària i devers 5 cm de diàmetre. Quan la fusta ja està seca i espellada es comença a foradar. Alguns constructors fan una primera perforació amb una barrina d'uns 4-5 mm de diàmetre per dins el cor tou de la fusta (Escandell Guasch & Marí Serra, 2006: 55-67), mentre que altres encara conserven el procediment més antic: directament amb una agulla roenta (Manonelles, 1998). Una vegada que ja s'ha obert l'espai interior del tub, es

treballa amb agulles fusiformes calentes de diferents grandàries: se n'hi fan passar dues o tres, cada vegada més gruixudes. Degut a la forma de les agulles, la part que queda més oberta és la superior, on després es fa l'embocadura. Quan l'obertura interna ja està enllestida es dona la forma exterior a l'instrument i se li fan els forats.

La construcció de l'embocadura constitueix la part més delicada del procés. Es pot deixar de fusta o bé fer-se amb estany o plom. En aquest darrer cas, tota la part realitzada amb metalls es denomina *estanyat* o *estanyada*. Per fer-la d'aquesta manera cal fer un motlle per col·locar dins el forat del tub a la zona de l'embocadura, a sobre del qual se n'aferran dos més: un per deixar l'obertura per al pas de l'aire, i un segon motlle que dona forma a la *lluna*, la petita obertura rectangular amb bisell (Manonelles, 1998: 21). Quan això està enllestit, s'enrotlla un cartró encerat al voltant de la part superior de la flaüta i s'hi aboca el metall fos. El pas final és la retirada dels motlles i la col·locació del *tap*, peça de fusta que encaixa ben ajustada dins l'extrem superior de la perforació de la flaüta, però amb una part rebaixada que serveix de canal per conduir l'aire des de l'embocadura fins al bisell. El pas final és la decoració, mitjançant incisions al llarg de la part exterior del tub de l'instrument.

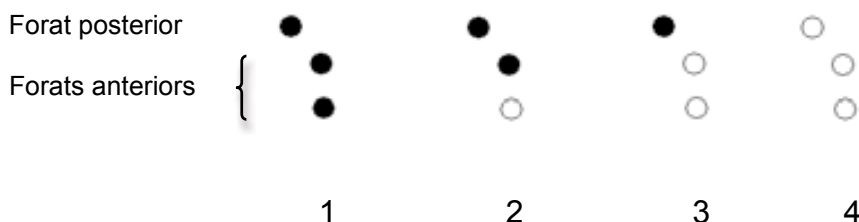
Per analitzar les característiques sonores de la flaüta partim dels sons més greus que l'instrument pot produir. Si a les quatre posicions digitals de la Taula 1 (tots tres forats tapats, el primer destapat, el primer i el segon destapats, i tots tres destapats) se'ls aplica una pressió mínima d'aire s'obtenen quatre sons fonamentals. A partir d'aquests sons, amb la mateixa posició de dits i només incrementant la pressió d'aire, s'obtenen harmònics successius de cadascun: l'8a, la 12a i, en alguns casos, la 15a. Des del segon harmònic de la fonamental més greu es pot obtenir una seqüència seguida de sons destapant forats de manera ordenada, originant una gamma d'una extensió variable en cada instrument, però que assoleix, com a mínim, un àmbit d'11a en aquelles flaütes considerades aptes per sonar.

Per tant, és una característica d'aquest instrument el fet de combinar dues tècniques distintes per aconseguir variar l'altura o freqüència del so, amb la combinació de les quals s'obté tot el ventall de graus de l'instrument:

- a. El joc amb la columna d'harmònics, mantenint una mateixa longitud de tub, però modificant la pressió d'aire.

- b. La modificació de la longitud de la columna d'aire, a través de tapar i obrir els forats de l'instrument, però sense variar la pressió d'aire.

Taula 1. Digitacions de la flaüta de les Pitiüses

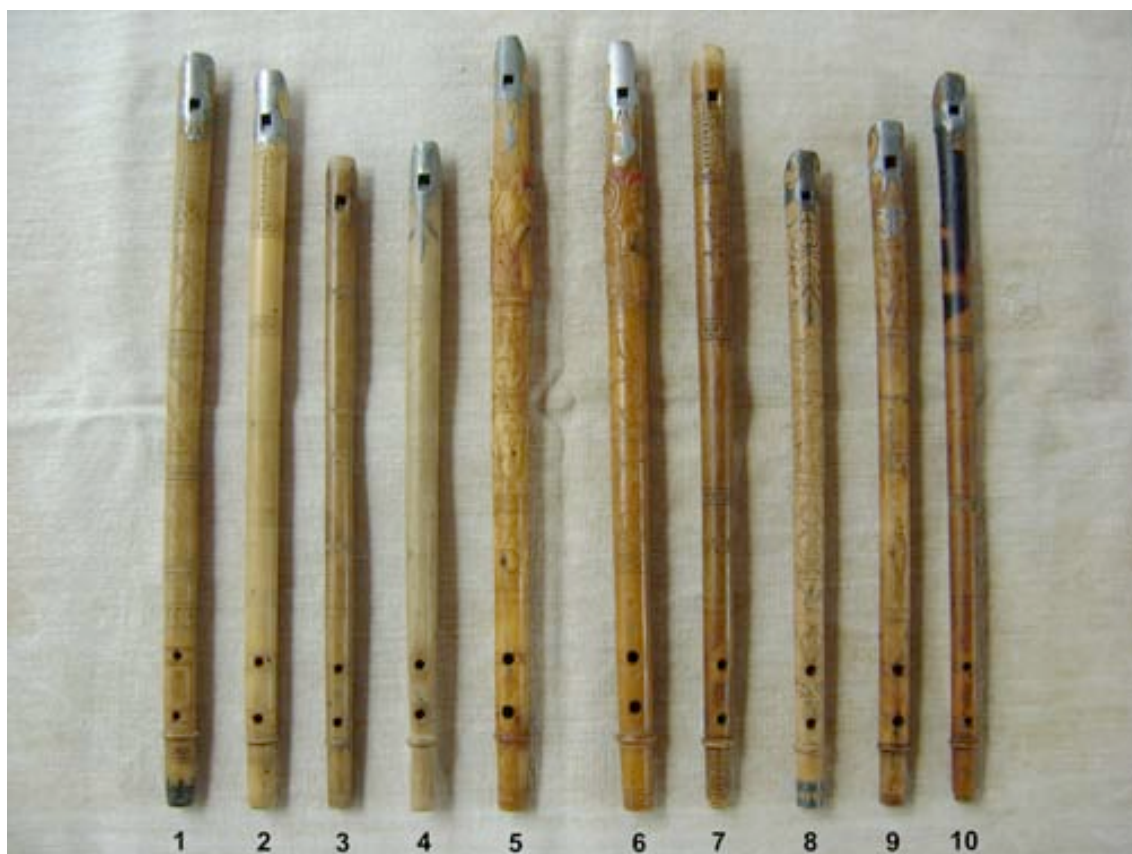


Una de les característiques rellevants –i, en aquest cas, sorprenent– de les flaütes d'Eivissa i Formentera és la notable variabilitat en les mides, sense cap regularitat establerta, amb les conseqüències que això té en el comportament sonor. Potser aquest fet és degut a usar unes tècniques constructives que mai s'han ajustat al rigor d'uns paràmetres numèrics exactes, sinó que sempre han seguit proporcions aproximades i molt condicionades per les branques de baladre. Així, si s'observa una variable física com és la longitud de l'instrument, se'n poden trobar de llargàries que oscil·len entre els 40 i 50 centímetres, fet que repercuteix directament en el so fonamental. A major longitud del tub, menor és la freqüència del so fonamental de l'instrument, de manera que les més llargues tenen un so més greu que les més curtes. Una variabilitat semblant també s'observa en les proporcions entre les distàncies que guarden entre si els forats d'obturació, l'embocadura i el final del tub. En aquest cas, la conseqüència sonora serà que la relació intervàlica entre els diferents graus del mode o gamma de sons produït serà diferent d'un instrument a un altre. Estem parlant, per tant, de dues variables: la freqüència de la fonamental i la intervàlica dels graus que genera.

A fi de demostrar i il·lustrar aquests aspectes, tot seguit presentem un estudi de les característiques físiques i sonores d'un conjunt suficientment representatiu d'aquests instruments. S'ha elaborat a partir d'una mostra formada per deu flaütes de l'illa d'Eivissa. Es tracta d'una selecció variada pel que fa a mesures, constructors i antiguitat, però el més important és que els deu exemplars han estat provats i validats pels dos sonadors i interlocutors

principals del treball de camp, Toni Manonelles i Pere “Planes”, els quals han confirmat que les deu flaütes tenen un bon funcionament, responen bé i són aptes per interpretar qualsevol sonada del repertori. Es tracta, doncs, d’una mostra formada per deu exemplars vàlids i òptims per a la interpretació.

Il·lustració 5. Mostra de flaütes estudiades



Les flaütes en qüestió són les que es recullen a la Il·lustració 5, i les seues característiques, pel que fa a procedència i edat, es detallen a continuació:

- Flaüta 1. Propietat de Toni Manonelles, comprada al constructor Toni Tur “Fornàs” fill (1908-2009) al principi de la dècada de 1990. L’edat estimada d’aquesta flaüta és de vint anys i la va adquirir inacabada, pendent de decorar: va ser el mateix Manonelles qui la va brodar (decorar amb incisions) i li va fer l’estanyat de la part inferior, fet que allargà uns 2 mm el tub original.

- Flaüta 2. Propietat de Toni Manonelles, comprada també a Toni Tur “Fornàs” fill (1908 – 2009) al final de la dècada de 1980, amb una antiguitat aproximada de 22 anys. Els brodats són del mateix constructor, qui signava sempre amb les inicials AT.
- Flaüta 3. Propietat de Toni Manonelles, la hi va regalar Joan Ribas Marí, de Sant Agustí des Vedrà (municipi de Sant Josep de sa Talaia). Aquest la va adquirir com a objecte antic fa uns quaranta anys. Constructor desconegut.
- Flaüta 4. Propietat de Toni Manonelles, també la hi va regalar Joan Ribas Marí. En aquest cas, la va rebre sense el tap, de manera que no sonava. Toni Manonelles es va encarregar de restaurar-la.
- Flaütes 5 i 6. Propietat de Marià Noguera “de sa Cova”, Santa Eulària des Riu. Instruments construïts pel sonador i constructor Josep Juan Torres “Macià”, qui signava sempre amb les inicials JJT o JJ profusament ornamentades i alineades verticalment a la part anterior de la flaüta. A més, aquestes dues tenen la particularitat de tenir figures humanes tallades com a part de la decoració, recurs ben poc habitual entre els constructors. Construïdes fa més de cinquanta anys.
- Flaüta 7. Propietat de Marià Noguera “de sa Cova”. També presenta les inicials AT, tot i que pel tipus de brodat i per la manca d'estanyat a l'embocadura, el sonador Pere “Planes” l'identifica com a obra de Toni Tur “Fornàs” vell, pare del constructor de les flaütes 1 i 2. Tenint en compte això, aquesta flaüta necessàriament ha de tenir més de cinquanta anys d'antiguitat.
- Flaüta 8. Propietat de Marià Noguera “de sa Cova”. Les inicials JEC segurament fan referència al destinatari, doncs, pel que explica el propietari, aquesta flaüta es va fer amb motiu del bateig d'un infant ara fa uns 120 anys. Constructor desconegut. Es tracta d'un dels exemplars més ornamentats tant pel que fa als brodats com als estanyats.

- Flaüta 9. Propietat de Toni Tur “Sendic”, Santa Eulària des Riu. La part posterior de l'estanyat forma les inicials VRT. Constructor desconegut i antiguitat de més de trenta anys.
- Flaüta 10. Propietat de Toni Tur “Sendic”. Presenta la part superior parcialment cremada, fet que li ha esborrat la decoració d'aquesta zona i les inicials de la part anterior, de les quals només es llegeixen les dues últimes: MF. La seqüència i el tipus de brodats concorden amb els de la flaüta 7. També comparteixen l'aprimament de l'extrem final inferior del tub per la seua part exterior. Tot això fa pensar que un dels dos instruments hauria pogut servir de mostra a l'hora de construir l'altre. Constructor desconegut i edat estimada de més de trenta anys.

Taula 2. Mesures de la mostra de flaütes estudiades

Núm. ordre	Longituds						Diàmetres					Orifici bisell	
	Lt	L1	L2	L3	L4	L5	Ts	Ti	Ps	Pi	F	llarg	ample
1	47,5	3,2	12,9	9,3	5,5	44,3	2,4	1,7	1,6	0,5	0,5	0,5	0,6
2	46,3	3,1	12,7	8,7	5,4	43,2	2,3	1,7	1,6	0,6	0,5	0,5	0,7
3	40,3	2,6	11,8	8,5	5,3	37,7	2,0	1,4	1,4	0,5	0,4	0,5	0,6
4	41,4	2,3	11,7	8,7	5,6	39,1	2,1	1,5	1,5	0,5	0,5	0,5	0,7
5	48,4	2,7	12,8	9,3	6,0	45,7	2,3	1,7	1,6	0,7	0,6	0,5	0,6
6	47,9	3,3	12,8	9,3	6,3	44,6	2,3	1,8	1,6	0,5	0,6	0,5	0,7
7	47,8	3,1	12,4	8,7	5,5	44,7	2,3	1,4	1,7	0,5	0,5	0,6	0,6
8	40,8	2,7	11,5	8,3	5,1	38,1	2,2	1,6	1,5	0,5	0,5	0,5	0,6
9	42,9	2,5	11,5	8,3	5,2	40,4	2,3	1,6	1,6	0,6	0,5	0,6	0,7
10	46,3	2,3	12,4	8,4	5,0	44,0	2,2	1,4	1,4	0,5	0,4	0,6	0,7

Llegenda: (mesures en cm)

Lt: longitud total

L1: distància entre l'extrem del bec i el final del tap

L2: distància entre el centre del tercer forat (el del polze) i el final inferior del tub

L3: distància entre el centre del segon forat (el de l'índex) i el final inferior del tub

L4: distància entre el centre del primer forat (el del dit mig) i el final inferior del tub

L5: longitud del tub sonor, des del final del tap fins al final inferior del tub (Lt-L1)

Ts: diàmetre exterior de l'extrem superior del tub

Ti: diàmetre exterior de l'extrem inferior del tub

Ps: diàmetre de l'extrem superior de la perforació

Pi: diàmetre de l'extrem inferior de la perforació

F: diàmetre dels forats d'obturació

Primerament hem pres mesures dels instruments, a fi d'obtenir informació numèrica de diferents paràmetres d'interès, com són longituds entre diferents punts, diàmetres del tub i de la perforació i de les obertures, així com

les dimensions del bisell. Els resultats, expressat en centímetres, es recullen en la Taula 2. Una ullada ens fa veure que gairebé tots els paràmetres mostren una variabilitat màxima a l'entorn d'un 20%. Dins aquest marge, però, no trobem percentatges específics que es reiterin amb freqüència, el que ens condueix a afirmar que la variabilitat en les mides és ben notable.

El següent pas ha consistit en analitzar el comportament sonor d'aquests deu instruments. Els objectius eren tres: determinar el to fonamental de cada flaüta, obtenir el ventall de sons/graus que permet cada instrument, i determinar els intervals entre cada grau de la seqüència ordenada prèviament. Per aconseguir aquesta informació s'han seguit les següents passes:

1. S'ha demanat per separat als dos sonadors principals del treball de camp, Toni Manonelles i Pere "Planes", que provin les deu flaütes i que verifiquin que es tracta d'instruments amb un bon funcionament i sonoritat, aptes per interpretar qualsevol sonada del seu repertori.
2. Se'ls ha demanat, també per separat, que interpretin amb valors llargs la seqüència de digitacions 4-3-2-1-2-3-4 (d'acord amb els nombres que hem establert a la Taula 1) aplicant tres nivells d'intensitat de buf, a fi de passar per tots els sons que apareixen en el conjunt del repertori. Per tant, les seqüències realitzades són: 4-3-2-1-2-3-4, 4'-3'-2'-1'-2'-3'-4', 4''-3''-2''-1''-2''3''-4''.
3. Cada sonador ha interpretat dues vegades les seqüències anteriors amb cadascuna de les flaütes.
4. Les execucions s'han enregistrat amb un aparell d'enregistrament digital portàtil marca Tascam model DR-100, i s'han emmagatzemat en arxiu wav.
5. Mitjançant el programa de tractament sonor Audacity s'han obtingut les freqüències sonores de cadascun dels graus de cada flaüta. Les freqüències mitjanes que figuren a la Taula 3 s'han obtingut a partir de quatre mostres de cada grau (dues de cada sonador), amb les quals s'ha elaborat la mitjana aritmètica. El marge de variabilitat de les freqüències de cada grau no supera mai el 3,42%. Dels 110 càlculs de mitjana aritmètica que hem realitzat (11 per a cada flaüta), en 3 casos la variabilitat supera el 3%, en 10 es troba per damunt del 2% i els 97

restants tenen una variabilitat de les freqüències inferior al 2%. Per a fer-nos-en una idea més precisa, els rars casos de la variabilitat més gran corresponen un interval de 0,6 semitons, 0,3 semitons per sobre o per sota de la reqüència mitjana resultant.

6. Les freqüències, amb la seua correspondència amb el grau i la digitació, s'han ordenat de manera creixent, tal i com figuren en la Taula 3. Cal tenir en compte que les posicions 4' i 1'' condueixen al mateix so, de manera que en la taula només s'ha indicat la 4' (grau I').
7. Els intervals entre cada grau s'han obtingut mitjançant una aplicació informàtica creada per Enric Gaus, que permet el càlcul intervàl·lic en semitons temperats a partir de les freqüències proposades.¹⁴ El càlcul s'ha efectuat a partir de les freqüències mitjanes obtingudes en el pas 5 i les xifres resultants les hem arrodonit en dècimes.

Taula 3. Digitacions, freqüències i intervàl·lica dels graus de les flaütes estudiades

FLAÛTA 1											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	726	815	893	982	1072	1187	1312	1439	1594	1751	1932
Interval (semitons)		2	1,6	1,6	1,5	1,8	1,7	1,6	1,8	1,6	1,7

FLAÛTA 2											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	740	829	903	1007	1105	1233	1340	1515	1685	1797	2017
Interval (semitons)		2	1,5	1,9	1,6	1,9	1,4	2,1	1,6	1,4	2

FLAÛTA 3											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	853	969	1060	1192	1259	1432	1568	1768	1917	2102	2359
Interval (semitons)		2,2	1,6	2	0,9	2,2	1,6	2	1,4	1,6	2

¹⁴ http://www.dtic.upf.edu/~equaus/calc_interval.htm (darrera consulta: juliol de 2011).

FLAÛTA 4											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	832	975	1052	1164	1242	1418	1538	1690	1863	2048	2270
Interval (semitons)	2,7		1,3	1,8	1,1	2,3	1,4	1,6	1,7	1,6	1,8

FLAÛTA 5											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	715	802	882	963	1062	1168	1270	1404	1579	1688	1855
Interval (semitons)	2	1,6	1,5	1,7	1,6	1,4	1,7	2	1,2	1,6	

FLAÛTA 6											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	719	820	891	983	1060	1220	1315	1478	1613	1752	1945
Interval (semitons)	2,3	1,4	1,7	1,3	2,4	1,3	2	1,5	1,4	1,8	

FLAÛTA 7											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	725	817	893	982	1079	1224	1321	1488	1649	1764	1969
Interval (semitons)	2,1	1,5	1,6	1,6	2,2	1,3	2,1	1,8	1,2	1,9	

FLAÛTA 8											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	875	984	1094	1214	1294	1433	1607	1785	1936	2106	2353
Interval (semitons)	2	1,8	1,8	1,1	1,8	2	1,8	1,4	1,5	1,9	

FLAÛTA 9											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	807	933	1029	1134	1198	1336	1487	1660	1796	1949	2190
Interval (semitons)	2,5	1,7	1,7	1	1,9	1,9	1,9	1,4	1,4	2	

FLAÛTA 10											
Grau	I	II	III	IV	V	VI	VII	I'	II'	III'	IV'
Digitació	1	2	3	4	1'	2'	3'	4'	2''	3''	4''
Freqüència (Hz)	730	816	896	1004	1092	1221	1333	1504	1632	1772	2018
Interval (semitons)	1,9	1,6	2	1,5	1,9	1,5	2,1	1,4	1,4	2,3	

En la Taula 4, a més, es recull la freqüència del grau I de cadascuna de les flaütes i la seua correspondència amb notes més properes de l'escala temperada, prenent el **la**₄ de 440 Hz com a referència.

Taula 4. Freqüències del grau I i correspondència amb sons propers de l'escala temperada

Instrument	Freqüència del grau I (Hz)	Correspondència escala temperada (La ₄ =440 (Hz))
Flaüta 1	726	Fa # 5
Flaüta 2	740	Fa # 5
Flaüta 3	853	La b 5
Flaüta 4	832	La b 5
Flaüta 5	715	Fa 5
Flaüta 6	719	Fa 5
Flaüta 7	725	Fa # 5
Flaüta 8	875	La 5
Flaüta 9	807	Sol # 5
Flaüta 10	730	Fa # 5

A partir de la informació de la Taula 3 s'ha elaborat la Taula 5. Es tracta d'un transport de les deu seqüències intervàl·liques prenent sempre la nota **sol** com a grau I. En aquesta representació, les barres verticals que travessen els pentagrames no impliquen cap separació de mesura, sinó que representen distàncies intervàl·liques. Així, la distància entre dues barres verticals consecutives equival a un semitò de l'escala temperada. Per aquest motiu, les diferents notes grafiades al llarg dels pentagrames es troben desplaçades a la dreta o a l'esquerra de les línies verticals corresponents, d'acord amb l'interval que formen amb la nota anterior. Entre cada nota i la següent apareix, a sota, la xifra corresponent a l'interval que formen, expressada en semitons temperats, tal i com apareix en la Taula 3. Cal dir que no s'ha tingut en compte l'índex acústic real, que hauria de ser **sol**₅-**do**₇: per simplificar l'escriptura, i tenint en compte que aquest paràmetre no és estructuralment significatiu en l'anàlisi intervàl·lica, en aquesta notació i en totes les successives els sons s'han representat una 8a inferior (**sol**₄-**do**₆).

Taula 5. Intervèl·lica de les flaütes estudiades a partir de tònica **sol**

Escala diatònica de **sol** amb intervals temperats

[Semitons] 2 2 1 2 2 1 2 2 2 2 1

Flaütes estudiades

1

[Semitons] 2 1,6 1,6 1,5 1,8 1,7 1,6 1,8 1,6 1,7

2

2 1,5 1,9 1,6 1,9 1,4 2,1 1,6 1,4 2

3

2,2 1,6 2 0,9 2,2 1,6 2 1,4 1,6 2

4

2,7 1,3 1,8 1,1 2,3 1,4 1,6 1,7 1,6 1,8

5

2 1,6 1,5 1,7 1,6 1,4 1,7 2 1,2 1,6

6

2,3 1,4 1,7 1,3 2,4 1,3 2 1,5 1,4 1,8

7

2,1 1,5 1,6 1,6 2,2 1,3 2,1 1,8 1,2 1,9

8

2 1,8 1,8 1,1 1,8 2 1,8 1,4 1,5 1,9

9

2,5 1,7 1,7 1 1,9 1,9 1,9 1,4 1,4 2

10

1,9 1,6 2 1,5 1,9 1,5 2,1 1,4 1,4 2,3

La disposició de la Taula 5 constitueix una representació més gràfica de la Taula 3 que permet comprovar, d'entrada, que la major part dels intervals que es formen entre els diferents graus de les flaütes no s'ajusten gairebé mai al sistema de temperament igual que regeix la música europea de tradició més acadèmica dels darrers segles. Però, a més, mostren uns marges més que sorprenents de variabilitat de cada grau.

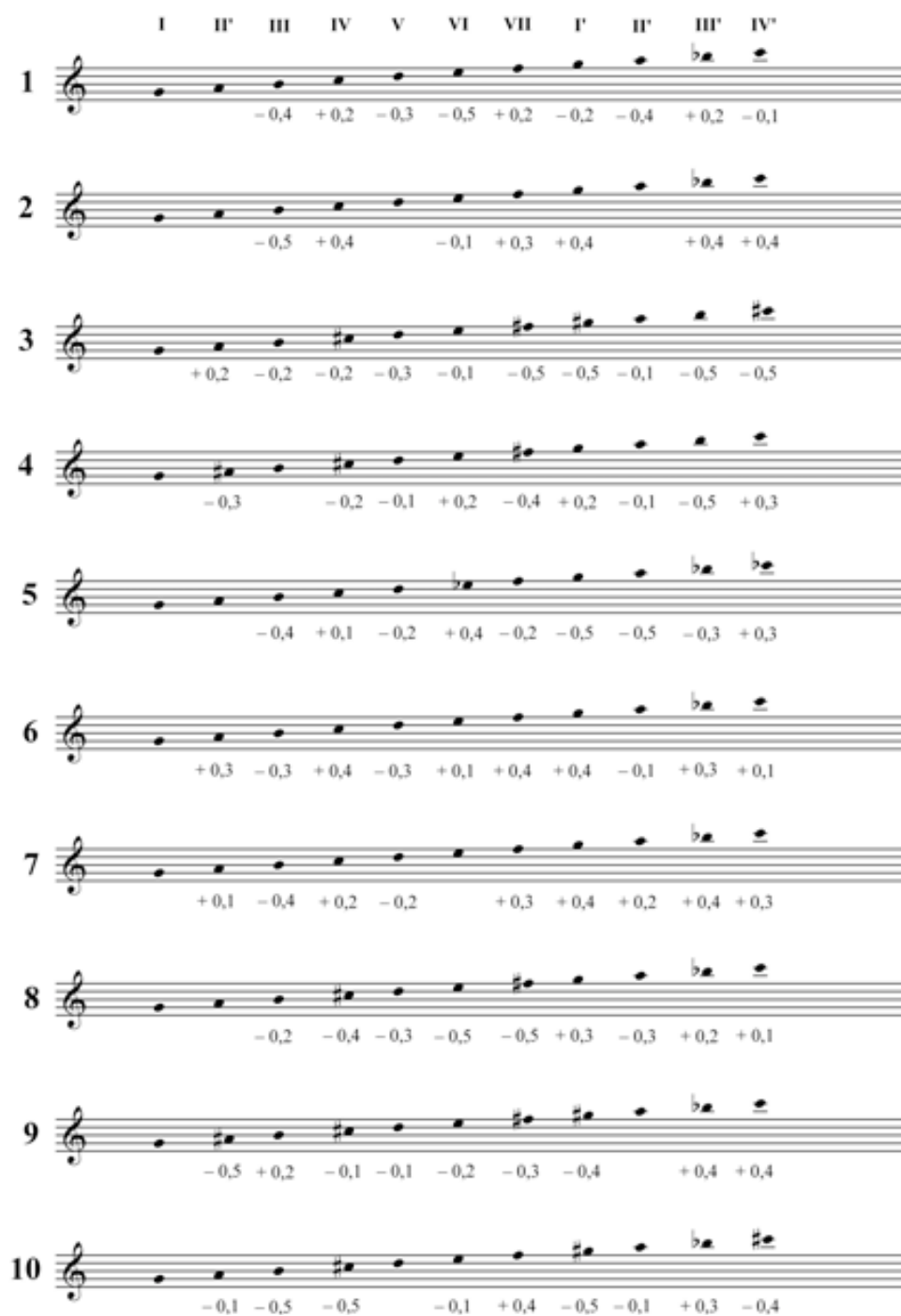
A fi de visualitzar millor encara aquest desplaçament dels graus respecte de la quadratura que implica el sistema de temperament igual, s'ha confeccionat la Taula 6. S'hi tornen a representar les deu seqüències de graus a partir de la nota **sol**. Les notes són les mateixes de la Taula 5, però les xifres que apareixen a baix indiquen el desplaçament que sofreixen en relació a la nota grafiada, sempre amb el sistema de temperament igual com a pauta de referència. De fet, aquests marges de desplaçament s'expressen en semitons temperats, entenent que quan el nombre és positiu indica que el grau es troba apujat, mentre que quan és negatiu indica rebaixament. Si no apareix indicació numèrica significa que s'ajusta exactament a la nota escrita segons el sistema de temperament igual. Les indicacions són de fàcil conversió en cents, tenint en compte que 1 semitò equival a 100 Cents. D'aquesta manera, i a tall d'exemple, el **si** $-0,4$ de la flaüta 1 de la Taula 6 s'ha d'entendre que sona 0,4 semitons o 40 cents rebaixat en relació al que li pertocaria amb en una afinació temperada. No hem tingut en compte una precisió inferior a 0,1 semitons, o sigui, a 10 Cents.

A partir de la Taula 6, amb tots els graus I igualats a **sol** i amb el desplaçament de cada grau respecte de l'afinació temperada indicat en semitons temperats, es pot fer una anàlisi del comportament sonor de les flaütes estudiades que pot ser extensiu, segons tots els indicadors de què disposem, al conjunt global d'aquests instruments.

Partint d'un grau I equivalent a **sol**, el grau II correpon a un **la** que en quatre dels deu casos es troba separat del primer grau per dos semitons exactes. Tan sols en un dels deu exemples (flaüta 10) es troba lleument rebaixat. En canvi, altres cinc exemplars el presenten apujat. En les flaütes 4 i 9, fins i tot entra dins l'espai del **la** sostingut, però rebaixat.

El grau III queda ubicat dins l'àrea del **si**, però en vuit dels deu casos apareix rebaixat. En les flaütes 2 i 10 aquest desplaçament arriba a $-0,5$ semitons, de manera que també s'hagués pogut grafiar com a **si** bemoll $+0,5$. En tots aquests casos, el **si** forma un interval de tercera mitjana o "neutra" amb el grau I. O sigui, pràcticament en un aposició intermèdia entre el **si** bemoll i el **si** natural. Trobem, però, dos instruments que no segueixen aquest comportament: en la flaüta 4 el **si** es troba a quatre semitons exactes del grau I, mentre que en la flaüta 9 apareix lleugerament apujat.

Taula 6. Modes a partir de **sol** i desplaçament dels graus



El grau IV també apareix a mig camí entre el **do** natural i el **do** sostingut, amb cinc instruments que responen a cadascun dels casos. Quan apareix dins l'espai de **do** natural sempre es troba apujat, mentre que quan ja pertany al **do** sostingut, apareix rebaixat. Efectuant una mitjana dels desplaçaments en relació al **do** natural en els deu instruments, s'obté un valor realment mitjà: **do** +0,49 o **do** sostingut -0,51. Arrodonint en un sol decimal, com s'ha fet des del primer moment, resulta **do** +0,5 o **do** sostingut -0,5. Aplicant el mateix criteri

emprat a les Taules 5 i 6, on amb un desplaçament de +0,5 semitons ja s'ha grafiat el semitò següent, el IV grau el representem com a **do** sostingut rebaixat.

El grau V correspon sempre a un **re**, tot i que en vuit dels deu instruments apareix rebaixat. En els altres dos es troba a set semitons exactes del grau I.

El grau VI queda dins l'espai de **mi**, que apareix rebaixat en sis dels deu casos. En la flaüta 7, però, el **mi** es troba a nou semitons exactes del grau I. I en sentit contrari, tenim dues flaütes (núm. 4 i 6) en les quals el **mi** està apujat. Per tant, tot i que el més habitual dins aquesta mostra és que el grau VI s'ajusti a un **mi** rebaixat, es tracta d'un grau que mostra més mobilitat que els anteriors.

Pel que fa al grau VII, majoritàriament correspon a un **fa** apujat (cinc dels deu casos), i només en una flaüta (núm. 5) apareix rebaixat. En els altres quatre instruments, aquest grau envaeix l'espai del **fa** sostingut, tot i que rebaixat.

L'octava superior en relació a I tampoc és justa, sinó que torna a ser un dels graus més variables. En cinc deu instruments apareix com a **sol** apujat, i en altres tres, com a **sol** sostingut rebaixat. Per contra, en les dues restants apareix com a **sol** rebaixat, i d'una manera ben important en la flaüta 5, on el grau I' equival a **sol** -0,5 semitons.

El grau II' apareix generalment com a **la** rebaixat (en vuit dels deu casos). En una de les flaütes apareix a catorze semitons exactes del grau I, i en un cas (flaüta 7) apareix com un **la** apujat.

Quant al III', en aquesta octava ja figura gairebé sempre dins l'espai del **si** bemoll (en vuit dels deu casos), mentre que en l'octava inferior apareixia com a **si** natural rebaixat. En les dues flaütes restants, el III' apareix com a **si** natural, però rebaixat mig semitò.

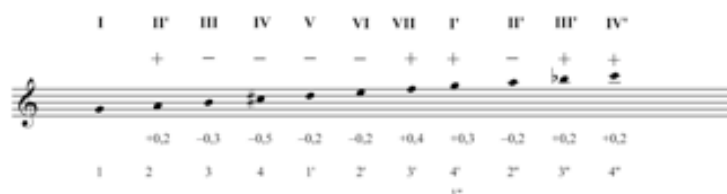
En relació al IV', hem de dir que és el més variable de tots els graus, ja que pot ocupar l'espai comprès entre el **do** bemoll apujat (flaüta 5) i el **do** sostingut rebaixat (flaütes 3 i 10). Tot i això, la possibilitat més repetida (en sis dels deu instruments) és que el IV' es correpongui amb un **do** apujat.

Tot i que incrementant la pressió d'aire encara seria possible obtenir almenys un harmònic més de cada posició –depenent de les característiques

de cada instrument–, aquests sons no apareixen mai en les sonades que conformen el repertori, i és per això que tampoc els hem tingut en compte en aquesta anàlisi del comportament sonor de la flaüta.

La descripció que acabem de fer queda resumida en la Taula 7, que recull el model melòdic derivat de l'estudi de les deu flaütes. Aquest model s'ha confeccionat a partir de la Taula 6, prenent la nota predominant de cada grau d'entre el conjunt dels deu instruments que conformen la mostra. A partir d'aquesta nota s'ha calculat la mitjana del desplaçament en cada grau, expressada també en semitons, i indicada sota cada nota de la Taula 7. A sobre, amb un signe positiu o negatiu serveix per indicar només el sentit del desplaçament resultant d'aquesta mitjana. Per efectuar el càlcul cal tenir en compte que si es treballa amb notes distintes és necessari invertir el desplaçament. Per exemple: **do** sostingut $-0,4 = \mathbf{do}$ natural $+0,6$ o **mi** bemoll $+0,4 = \mathbf{mi}$ natural $-0,6$. Per tant, el model melòdic de la Taula 7 s'ha d'entendre com una representació de les mitjanes dels desplaçaments de cada grau en relació a l'afinació temperada basada en la divisió de l'octava en dotze semitons iguals.

Taula 7. Model melòdic de les flaütes de les Pitiüses



Només cal afegir que la darrera part d'aquesta prova va consistir en demanar als dos informants que fessin una tria i valoració dels instruments que consideraven millors i pitjors, d'entre els deu que havien provat. Cal remarcar, una vegada més, que les dues entrevistes s'efectuaren de manera separada.

El sonador Pere "Planes" va triar, sense cap mena de dubte, la flaüta 5 com a millor instrument dels deu. En va valorar la facilitat per fer-la sonar i la claredat amb què treia cada nota. Des del seu punt de vista, es tracta d'un instrument pràcticament perfecte. Per contra, descartaria les flaütes més curtes, ja que considera que són molt més complicades a l'hora de fer sonar les notes més baixes, tot i que les més agudes surten de manera clara. Pere

“Planes” explica que ell té preferència per les flaütes més llargues, ja que considera que són més equilibrades tant per les notes més greus com per les més agudes.

Toni Manonelles, per la seua banda, va seleccionar les flaütes 5 i 6 com a millors exemplars –amb especial preferència per la núm. 5–, argumentant l'estabilitat dels sons derivats de cada posició, en contra del que succeeix a moltes flaütes que tot d'una canvien d'harmònic per petita que sigui la variació de la pressió d'aire, fet que dificulta molt la interpretació. També va remarcar la flaüta 1 com a exemplar amb un so molt net, però més difícil de sonar, ja que ofereix més dificultats per canviar d'harmònic. Com a pitjors exemplars, en canvi, va seleccionar les flaütes 3 i 10.

La coincidència en la selecció de la millor flaüta demostra que els dos sonadors es regeixen per uns criteris semblants a l'hora de formular els judicis de valor. Criteris que tenen a veure, bàsicament, amb la ductilitat i la resposta de l'instrument, més que amb les seues qualitats estrictament sonores.

La riquesa modal i intervàlica de les flaütes reflectida en les Taules 3, 5 i 6 planteja el següent problema a l'hora d'analitzar el repertori: les alçades de les notes de cada sonada i la relació intervàlica entre elles no és fixa ni té valor absolut, sinó que són conseqüència d'aplicar una seqüència de digitacions sobre un instrument amb unes característiques sonores determinades. Així, si un sonador executa una mateixa sonada amb dues flaütes distintes, aplicarà la mateixa seqüència de posicions digitals, però si les característiques sonores de la segona flaüta són diferents de la primera, la disposició dels intervals que en resultarà serà diferent en els dos casos.

Per tant, a l'hora d'abordar l'anàlisi d'estructures, no serà pertinent l'ús d'una notació descriptiva que reflecteixi d'una manera exacta les alçades de cada nota al llarg d'una sonada, ja que el que s'obtingui perdrà la validesa quan s'analitzi la mateixa sonada interpretada amb un altre instrument; a més, les alteracions i indicacions d'altura que s'haurien d'afegir a les notes no facilitarien gens l'anàlisi estructural. Si partim, doncs, del fet que la base d'una sonada és la digitació, el que es proposa en aquest treball és realitzar les notacions tenint en compte els graus utilitzats. A partir d'aquesta idea, i per no desenvolupar una complexa escriptura musical basada en xifres, es mantindrà la notació sobre pentagrama, per a la qual s'emprarà el mateix àmbit que s'exposa a la

Taula 7, tot i que sense afegir cap alteració ni indicació suplementària d'altura de les notes, doncs entendrem que la descripció de les característiques dels graus melòdics de l'instrument ja s'ha efectuat en aquest capítol i, en qualsevol cas, constituirà una característica específica de cada instrument.

Així doncs, en les notacions posteriors la figuració en notes s'haurà d'entendre com una simple representació dels graus (els mateixos que tenen assignats en la Taula 7), tot i que s'ha de tenir en compte que, a efectes sonors, entre els graus pot haver-hi relacions intervàliques diferents depenent de cada instrument.

D'altra banda, hem de valorar –ni que sigui en una primera aproximació– el fet que els sonadors considerin del tot equivalents i igualment bones les relacions d'interval de diverses flaütes que, si fem cas a la percepció d'una oïda entrenada segons els intervals acadèmics, emeten uns modes notablement diferents. Tal i com hem pogut observar en alguns gèneres cantats com les cançons (Marí Serra & Escandell Guasch, 2005-inèdit), l'afinació dels intervals a les Pitiüses pot presentar unes fluctuacions molt notables que des de la perspectiva èmica seran considerades “correctes” i “vàlides”. Aquí trobem probablement una de les característiques més sorprenents d'una estructura musical que permet uns marges molt importants dins de cada grau.

Això comporta, pel que fa a sonades de flaüta, que els investigadors que han notat tonades ho hagin fet en escales ben diferents encara que per al sonador es tracti de la mateixa sonada (de la mateixa “melodia”).

SEGONA PART

ANÀLISI FORMAL DEL REPERTORI

1. Aspectes generals

Fins ara ens hem aproximat al conjunt flaüta-tambor bàsicament des de dos punts de vista. En primer lloc, des de la perspectiva social, per poder entendre aquest fet musical com una activitat més de la societat pitiüsa durant el segle XX, especialment durant la primera meitat. En segon lloc, des de la descripció física, morfològica i acústica, per entendre el seu funcionament i tenir clars els seus trets més destacats.

En aquesta segona part de l'estudi s'enceta un altre enfocament: l'anàlisi estructural d'una mostra suficientment representativa del repertori musical que es pot interpretar amb aquests instruments. Aquesta part constitueix el corpus central del treball de recerca, el nucli pròpiament dit de la investigació. Els capítols precedents tenien per objectiu principal situar i preparar adequadament la part de recerca que ara durem a terme.

Seguint els tres grups en què els propis sonadors divideixen el repertori, es presenten les anàlisis de totes les sonades habitualment considerades de missa, així com les dues que se sonen per acompanyar el ball. Pel que fa conjunt de les gaites, tenint en compte que és clarament el bloc més nombrós, la tasca analítica s'ha centrat en una selecció més reduïda, però suficient per explicar les diferents mecàniques d'estructuració musical que es poden trobar dins d'aquest grup.

1.1. Fonts sonores i plantejament analític

Per a l'anàlisi del repertori hem treballat amb enregistraments i informació oral de sis sonadors eivissencs: Toni Escandell Escandell "Parrí", Pep Bonet Tur "Mossènys", Toni Planells Costa "Petit", Pere Costa Serra "Planes", Toni Manonelles Bolle, i Joan Escandell Marí "Taronges". Molt puntualment també s'han fet servir materials del sonador de Formentera Pep Torres Costa "Simon".

Toni Escandell Escandell "Parrí" era nascut el 1908 al municipi de Sant Joan de Labritja, tot i que va viure gran part de la seua vida a Jesús –terme municipal de Santa Eulària des Riu– fins a la seua mort, el 1987. Es tracta d'un dels sonadors més rellevants del segle XX. Va aprendre amb una altra figura molt destacada: el sonador i constructor Toni Tur "Fornàs", de Sant Llorenç de Balàfia –també dins el municipi de Sant Joan de Labritja–, el qual era molt més major que ell. De Toni "Parrí" s'han fet servir sonades contingudes en dos documents. El primer correspon als enregistraments efectuats per Josep Crivillé l'any 1978. El segon és un enregistrament inèdit dut a terme l'any 1980, procedent del fons particular de Toni Tur Riera "Sendic" (Santa Eulària des Riu), i que hem digitalitzat i catalogat com a AS.14 dels Materials del treball de camp (Mtc).

Pep Bonet Tur "Mossènys" va néixer el 1920 a Santa Agnès de Corona, terme municipal de Sant Antoni de Portmany. Pels sonadors actuals és considerat com un mestre inqüestionable, l'únic que encara queda de la generació que va viure abans de la Guerra Civil de 1936 i que posteriorment ha estat testimoni del canvi social experimentat a les Pitiüses amb el pas dels sistemes de vida tradicionals als models d'explotació derivats de la indústria turística que varen tenir lloc entre les dècades de 1950 i 1970. Va començar a sonar el tambor i la flaüta quan tenia entorn de dotze o catorze anys. Com era habitual a la pagesia fins aproximadament la dècada dels anys 40 del segle XX, son pare i el seu avi també sabien sonar una mica, tot i no ser músics de gran nomenada. No es pot dir que tingués un únic sonador de referència, sinó que va aprendre repertori d'uns quants, als qui anava a escoltar regularment: Toni Tur "Fornàs" vell, o Toni Escandell "Parrí", tots dos de Jesús (Santa Eulària des Riu), en són alguns. Cal destacar, també, la importància d'un altre sonador, tal vegada no tan reconegut: en Pep de can Vingut, de Sant Antoni de Portmany, amb qui va conviure una temporada. D'ell no només va aprendre algunes sonades, sinó també el procés de construcció de les flaütes, labor a la qual Pep "Mossènys" es va dedicar quan va deixar de sonar, cap al final de la dècada de 1980.

De Pep "Mossènys" també hem de destacar la important labor pedagògica que va dur a terme en el si dels grups de ball que començaren a emergir entre els anys 70 i 80 (concretament, les colles de Sant Joan de

Labritja i de Sant Antoni de Portmany), ja que va ser un dels primers d'aquests vells sonadors que va iniciar el camí de l'ensenyament sistemàtic de la flauta i del tambor als joves interessats. Aquest fet li va valer, en molts casos, l'antipatia i els recels d'altres sonadors vells del moment. Les principals aportacions de Pep "Mossènys" han estat les descripcions, explicacions i raonaments fets en el transcurs de les entrevistes que hem tingut amb ell, material que s'ha de considerar un testimoni oral d'alt valor documental, ja que es remunta a dates de les quals ben pocs poden donar fe en primera persona. A més a més, hem fet servir algunes interpretacions seues que formen part dels enregistraments realitzats per Josep Crivillé l'any 1978, document incorporat en els Mtc com a AS.23.

Toni Planells Costa "Petit" va néixer el 1936 a Sant Miquel de Balansat, terme municipal de Sant Joan de Labritja, tot i que va passar gran part de la vida a la ciutat d'Eivissa, on morí el 2003. Va començar a sonar quan era un jove d'una quinzena d'anys, i va aprendre principalment de Pep Planells "Malalt", de Sant Jordi de ses Salines (municipi de Sant Josep de sa Talaia), un dels sonadors vells més valorats. El cas de Toni "Petit" és semblant al de Pep "Mossènys" en el sentit que també va ser el mestre de molts dels sonadors actuals d'Eivissa i Formentera. En aquest estudi hem utilitzat un enregistrament inèdit de Toni "Petit" de l'any 1982, procedent també del fons particular de Toni Tur Riera "Sendic", de Santa Eulària des Riu, en què el sonador interpreta bona part del seu repertori. L'hem digitalitzat i catalogat com a AS.10 dels Mtc.

Pere Costa Serra, de can Planes de Sant Antoni de Portmany, va néixer en aquest municipi l'any 1952. Quan tenia una vintena d'anys, va començar a sonar amb Pep "Mossènys". Al cap de devers un any aquest ja li havia ensenyat el seu repertori de sonades, i per això li va proposar que anés a veure en Toni "Parrí", amb qui va aprendre durant uns tres anys. A diferència de Pep "Mossènys", Toni "Parrí" no havia ensenyat mai cap sonador, de manera que Pere "Planes" es pot considerar l'únic deixeble seu, ja que posteriorment tampoc ja no va ensenyar ningú més. És un dels sonadors més valorats del moment i amb més repertori, al mateix temps que és el més veterà dels que estan en actiu. Abans d'ell només hi ha la generació dels "sonadors vells": Toni "Petit", Pep "Mossènys", etc. De Pere "Planes" hem enregistrat algunes de les

seues sonades i, al llarg de les entrevistes realitzades, hem pogut dialogar sobre diferents aspectes socials i estructurals del repertori.

Il·lustració 6. Pere Costa Serra “Planes”



Toni Manonelles Bolle és nascut el 1966 i, com Pere “Planes”, constitueix un exemple de la generació que ha après directament amb els “sonadors vells”. El seu mestre també va ser Pep “Mossènys”, amb qui va començar a aprendre quan tenia uns divuit anys. Va ser l’únic sonador de qui va rebre consell, tot i que després ell ha incorporat altres sonades d’altres mestres, però sempre a través de l’observació i l’escolta, sense passar per les seues mans. Toni Manonelles ha estat l’interlocutor principal del treball de camp. No tan sols li hem enregistrat diverses interpretacions de les sonades

analitzades en aquest estudi, sinó que també ha estat l'informador amb qui s'ha arribat a un nivell més profund de diàleg al llarg de totes les hores d'entrevista. Així, a través de les seues reflexions hem pogut dibuixar, d'una forma prou clara, la manera com ell mateix entén i concep les estructures musicals que interpreta.

Il·lustració 7. Toni Manonelles Bolle



Joan Escandell Marí "Taronges" va néixer el 1974. És, juntament amb Pere "Planes", un dels sonadors actuals més valorats, tant pel que fa a la quantitat de repertori com per l'habilitat de les seues interpretacions. També va començar aprenent de Pep "Mossènys", tot i que posteriorment va passar per la majoria dels sonadors vells del moment: Joan d'en Lluç, Miquel d'en Ferrer,

Nicolau des Savinar, i encara algun altre. Ha estat l'interlocutor a qui hem dedicat un temps menor en el treball de camp, tot i que les informacions que ha proporcionat han estat de gran utilitat. A més, hem fet servir un enregistrament publicat el 2006 on hi figuren les diferents sonades que aquí s'analitzen.

Finalment també hem de fer referència al sonador de Formentera Pep Torres Costa "Simon", nascut el 1898 i mort el 1987. Durant les dècades de 1920 i 1930 es va embarcar cap a Amèrica en dues ocasions, primer a Cuba i després a Montevideo. El 1933 tornà a Formentera definitivament (Ferrer i Mayans, 2010: 18). Home amb una extraordinària capacitat creativa i especialment reconegut a les Pitiüses com a *cançoner*, és a dir, com a creador de lletres de cançons que després els cantadors interpretaven en les cantades. Com a sonador hem de dir que el seu repertori divergeix prou de la unitat que ens mostren els sonadors d'Eivissa. Els possibles motius ja els havíem apuntat a la introducció d'aquest estudi: a Formentera hi havia una proporció molt més baixa de sonadors que a l'illa veïna i, en conseqüència, una transmissió molt més discontinua i fragmentada del repertori. No obstant això, els enregistraments inèdits d'aquest sonador, efectuats durant la dècada de 1970 amb simples cassets, s'han incorporat als Mtc com a AS.12 i han resultat de gran utilitat per il·lustrar el virtuosisme rítmic que els sonadors més antics desplegaven amb el tambor.

Per al bon seguiment de l'anàlisi que s'efectua al llarg dels següents capítols hem considerat convenient acompanyar l'estudi amb un CD que inclou una selecció de documents d'àudio procedents dels Materials del treball de camp i de les altres fonts sonores emprades: es tracta de les diferents versions de les sonades que aquí s'analitzen. A aquest material contingut en el CD ens hi referirem amb el terme *Selecció* seguit del nombre de la pista o *track* corresponent. A més a més, també hem incorporat un DVD que inclou un document audiovisual breu però suficient per ajudar a entendre les dues danses, a la Curta i a la Llarga, que més endavant també tractarem.

Quant a la proposta analítica plantejada en aquesta segona part de l'estudi, és precís que ens remetem a les primeres anàlisis efectuades en el començament de la recerca. Inicialment la feina analítica es va centrar en dues sonades de missa, el Credo i l'Alçar Déu. Començarem amb un plantejament d'anàlisi del material sonor des d'una perspectiva totalment ètica, sense tenir

en compte la visió dels mateixos sonadors. En aquest sentit, aplicarem de manera rigorosa la metodologia comparativa proposada per Nicolas Ruwet el 1966. Tot i que els resultats d'aquella fase ja deixaven entreveure alguns aspectes de l'organització del material sonor que preteníem analitzar (vegeu-ho a l'Annex I), els resultats cobraren una major coherència en contemplar, també, la perspectiva èmica dels propis sonadors.

Tenint en compte això, i com ja férem en una segona fase amb les sonades del Credo i l'Alçar Déu (Escandell Guasch, 2010), la proposta analítica que hem seguit en aquesta segona part de l'estudi aborda les sonades des de tres nivells distints d'anàlisi. En el primer es modelitza el mecanisme d'organització general de cada peça sencera, des de que comença fins que acaba. En el segon nivell es realitza una divisió de la sonada en les distintes parts que la conformen, tenint en compte la segmentació èmica efectuada pels interlocutors principals. Finalment, en el tercer nivell s'explica el funcionament intern de cadascun d'aquests segments a partir de l'anàlisi formal i comparativa, sense que la informació èmica hi aportï detalls.

1.2. Consideracions prèvies a l'anàlisi

De partida es fa necessari aprofundir en el significat d'un mot que hem emprat molt i que seguirem usant al llarg d'aquest treball: *sonada*. Ja s'ha dit que es tracta d'un terme èmic que, en el seu sentit més ampli, equival a peça o obra. Fa referència, per tant, al conjunt sonor de la flaüta amb el tambor des de que s'inicia una interpretació fins que s'acaba. Però en un sentit més precís, sonada fa referència només a allò que se sona amb la flaüta, i s'ha d'entendre com la successió, seguint un ordre fix, dels elements ritmicomelòdics que constitueixen la peça en qüestió, sense tenir en compte les seues reaparicions degudes al comportament cíclic. Aquest significat, també aplicable al terme *gaita*, es dedueix a partir de raonaments com els següents:

P.: I d'això que dèiem de ses repeticions?

R.: (...) Home, vejam: una gaita, no passar-la dos vegades com a mínim, no, no: això era lo mínim. Ara, si llavò la volies fer tres vegades o

quatre.... Però més de quatre també es podia arribar a fer pesadeta, sa cosa. [Toni Manonelles]¹⁵

P.: A sa sonada, per exemple, quan l'heu feta sencera l'heu fet dos vegades:

R.: Sí, em pareix que dos vegades.

P.: Quan l'heu de sonar vós, per exemple, que la sonau tot sol, es límits que posau... entre un....

R.: Un, mínim, evidentment.

P.: Un, mínim.

R.: I més de tres... (fa un gest que interpretem com a "ja és massa")

P.: Ja és cansat. [Toni Manonelles]¹⁶

Per tant, d'ara endavant caldrà tenir molt en compte que també es pot parlar de *sonada* entenent-la com la sèrie dels elements musicals que conformen la línia melòdica de la flaüta, disposats segons l'ordre d'aparició al llarg de la peça en una sola passada o exposició única de la mateixa.

Aclarit aquest aspecte es pot afirmar que totes les peces que conformen el repertori per a flaüta i tambor s'articulen a partir d'un principi cíclic que s'estableix entre dos punts determinats de la sonada (i que no tenen perquè coincidir amb l'inici i el final). Es tracta d'una característica sempre present en totes les sonades i que no té cap excepció.

És molt important tenir en compte que aquest comportament cíclic es troba a dos nivells: en la macroestructura, és a dir, quan es contempla tota la peça d'una manera global, des de que comença fins que acaba. I també en el nivell microestructural, com es veurà més endavant, quan es divideixi la sonada en segments més petits i alguns d'ells també obeeixin al mateix comportament d'una possibilitat interna de repeticions. Per tant, per evitar confusions, el terme cicle s'emprarà només en el primer dels casos, quan es faci referència a la macroestructura.

El terme cicle no el trobem utilitzat pels sonadors, de manera que l'introduïm aquí com a terminologia ètica. El definirem com el segment de la

¹⁵Mtc. AS.03, pista 27.

¹⁶Mtc. AS.09, pista 8.

sonada delimitat per dos punts A i B, de manera que en arribar a B s'enllaça directament amb A i des d'aquest es torna a efectuar el recorregut fins a B un nombre variable de vegades.

La variabilitat, tant pel que fa al nombre de repeticions com en altres elements, és una altra característica important i que s'ha de tenir en compte, doncs afecta, en diferents graus i maneres, la totalitat del repertori. Aquestes variacions es detecten no només entre sonadors diferents, sinó també entre les diferents interpretacions d'un mateix sonador.

Les diferències que s'observen entre diferents versions d'una mateixa sonada depenen de molts factors, començant per la manera de sonar-la que tenia el mestre que va ensenyar els sonadors en qüestió. A més, s'ha de tenir present que en la música de transmissió oral sempre es produeix un major grau de modificacions inconscients al llarg del temps, ja que la música únicament es fixa en la memòria i en la pràctica, i no en un altre suport més fixable. I a això cal afegir les modificacions que cada sonador realitza de manera conscient, a fi de personalitzar la seua versió. Però malgrat la variabilitat que pugui existir, es reconeixen clarament gran part dels fragments homòlegs entre distintes versions, fet que permet parlar de la mateixa peça.

De cara a clarificar les notacions que presentem més endavant, hem de dir que la primera notació de cada sonada representa la totalitat de la interpretació. El cicle de repetició es correspon amb el segment delimitat pels signes de repetició *Dal Segno* o *Da Capo*. Els números enquadrats que apareixen sobre el pentagrama indiquen el nombre d'exposicions consecutives dels segments que conformen cada sonada, i els que figuren entre parèntesi a continuació de l'indicador *D.S.* i *D.C.* fan referència al nombre total de vegades que s'executa el cicle.

Finalment, també cal dir que s'ha prescindit de la notació convencional en compassos i s'ha optat per indicar només la pulsació, que en alguns casos és de subdivisió binària (negra) i en altres ternària (negra amb punt). D'aquesta manera, s'han eliminat les barres divisòries, i és el mateix agrupament de les figures –tant en la part de la flaüta com en el tambor– el que indica aquesta pulsació, juntament amb la indicació inicial d'1/negra o 1/negra amb punt. Tot i que moltes de les sonades s'haguessin pogut notar còmodament en compassos convencionals, en algunes altres compareixen problemes mètrics

que se solucionen molt millor amb una escriptura fonamentada només en la pulsació. A més, el concepte de pulsació (enfront d'una concepció de compàs) el trobem validat èmicament en diversos moments del treball de camp, quan el sonador executa fragments de la sonada només amb la flaüta, i amb la mà o el peu redueix els dissenys rítmics propis de la sonada a una sola mesura periòdica que coincideix amb la pulsació indicada.¹⁷

¹⁷ Mtc. AS.06, pistes 3 i 14.

2. Les sonades de missa (I): l'Entrada de missa i la Sortida de missa

Les sonades de missa constitueixen, juntament amb les sonades per ballar, la part més important del repertori, segons la consideració dels sonadors més vells. Partint d'aquest judici dels actors protagonistes, començarem l'anàlisi per aquesta categoria del repertori. Per les semblances que presenten, l'Entrada de missa i la Sortida de missa s'han agrupat en un mateix capítol, a l'igual que el Kyries i el Credo. La resta de sonades, en canvi, s'analitzen en capítols independents.

2.1. Les sonades de missa

Ja hem mencionat anteriorment l'expressió *servir sa missa*, utilitzada pels sonadors de més edat per referir-se a l'acció de sonar el repertori adient en moments concrets de la litúrgia. Sonar durant la missa no representa, ni molt menys, un fet quotidià, com tampoc ho era en el passat. Ben al contrari, s'ha de considerar un embelliment propi de les litúrgies dels dies més assenyalats: la missa de la nit de Nadal, la de Diumenge de Pasqua, o les misses solemnes de les festes patronals de cada parròquia.

La col·locació dels músics dins el temple es manté com en el passat: els sonadors se situen a un costat de l'altar, aprofitant els bancs laterals que acostuma a haver-hi als presbiteris de les esglésies de les Pitiüses. Es disposen, per tant, pròxims a l'oficiant o oficiants de la missa i en un indret ben visible per als assistents a la cerimònia.

El que els sonadors consideren les sonades de missa és un conjunt bàsic de sis peces anomenades Entrada de missa, Kyries, Credo, Alçar Déu, Pas de Maria i Sortida de missa. Totes elles tenen una ubicació concreta dins la litúrgia, encara que actualment no és estrany trobar que algunes d'elles canvien el seu lloc, són reemplaçades per altres no considerades de missa – per tant, gaites– o simplement són suprimides.

La consciència d'aquestes sis sonades com a corpus litúrgic amb una situació específica i immutable dins la missa apareix d'una manera clara en els

sonadors entrevistats. Entre els sonadors més joves, però, es poden observar de manera més freqüent aquests canvis, permutes i supressions de sonades.

P.: De missa, realment, quantes n'hi ha?

R.: N'hi deu haver: s'Entrada, es Kyries (es fa poc però hi és), es Credo, s'Alçar Déu, es Pas de Maria i sa Sortida de missa. Sis.

P.: Sis.

R.: Sis. Normalment se'n fan tres. S'Entrada a vegades la sonen, a vegades no, perquè si entres un ratet abans i es capellà no ha sortit, la pots fer; però si es capellà ja ha sortit, ja no la fas.

P.: I ses que es fan normalment són...

R.: Es fan: es Credo, sa d'Alçar Déu i es Pas de Maria.

P.: I es Pas de Maria es fa...

R.: Quan es dóna sa comunió. [Pere "Planes"]¹⁸

De la mateixa manera, entre els sonadors més antics era molt poc habitual interpretar sonades de missa en un context no litúrgic com, per exemple, una vetlla. De fet, això només ho feien si algú sol·licitava expressament una d'aquelles sonades. Pel que fa al cas contrari, substituir les sonades de missa per altres que no ho fossin, per als sonadors més antics hagués suposat un fet del tot inacceptable.

L'Entrada de missa i la Sortida de missa es correponen amb l'introit i amb l'*Ite missa est* respectivament; el Kyries i el Credo, amb els moments en què es resen les oracions del mateix nom; l'Alçar Déu coincideix amb la consagració del pa i del vi i, finalment, el Pas de Maria se sona durant la comunió.

És important remarcar que aquestes sonades, com qualssevol altres que es puguin interpretar durant una missa, mai acompanyen cap interpretació vocal, sinó que sempre es tracta de música exclusivament instrumental, en què la flaüta és l'únic instrument melòdic. Únicament trobam l'excepció de la Caramellera i la sonada dels Gotjos, de les quals parlarem posteriorment, i que no formen part de la missa.

¹⁸ Mtc. AS.17, pista 3.

Tenint en compte aquest fet, així com l'esmentada col·locació de les sonades dins la missa, es pot parlar d'una substitució dels cants litúrgics per peces instrumentals que, en alguns casos, prenen el mateix nom. Uns cants litúrgics que, per altra banda, segurament mai havien estat habituals a les esglésies rurals pitiüses, ja que no en tenim cap testimoni oral ni escrit. Per tant, les sonades de missa suplirien la funció que en altres indrets assolien el cant pla o la polifonia. I això, molt probablement, des de diversos segles enrere.

Però a més de les sis sonades esmentades, n'hi ha d'altres que també es troben relacionades amb l'àmbit litúrgic. Per una banda, cal esmentar-ne dues anomenades *O Maria* i *Al Cel*. Els sonadors amb què hem treballat tenen clar que es tracta d'adaptacions amb la flauta de les cançons religioses *O María, madre mía!* i *Al Cel volem anar*, respectivament. Per tant, en aquests casos sí que es parteix d'un repertori vocal monòdic de temàtica religiosa que, segurament ja dins la segona meitat del segle XX, alguns sonadors també l'haurien incorporat al seu repertori de flauta, amb totes les transformacions de relacions intervàliques que aquest fet comporta.

En qualsevol cas, estem parlant d'un repertori originalment vocal, format per cançons estròfiques senzilles de temàtica religiosa amb la intenció que fos un material accessible i de fàcil aprenentatge per als fidels, de manera que el poguessin cantar durant les misses. Aquestes melodies les haurien aprofitat els sonadors per incorporar-les als seus repertoris, amb els noms de les cançons respectives. Tal vegada és per aquesta apropiació relativament recent que alguns sonadors, especialment els més experimentats, no les consideren sonades de missa, sinó que les engloben dins el grup de les *gaites* (potser per tenir la mateixa construcció de melodia fixada i repetida en estrofes). Altres sonadors, especialment entre els més joves, les arriben a interpretar durant la missa. En cas de fer-ho, les ubiquen en el moment de la comunió:

R.: (En referència al moment de la comunió) Hi ha gent que fa altres sonades: per no repetir-la tantes vegades (referint-se al Pas de Maria), en fan unes altres. Fan *Al Cel*, o fan *s'O Maria*.

P.: Aqueixes també poden ser de missa?

R.: Sí, però a jo no m'agraden. Aquestes, com que no són sonades de missa, a jo m'agrada fer només ses de missa, i les repeteixes ses vegades que vulguis.

P.: És a dir, es sonadors vells, en parlar de ses sonades de missa, només eren aquestes que m'heu dit ara: s'Entrada i sa Sortida, es Kyries i es Credo, s'Alçar Déu i es Pas de Maria?

R.: Exacte. Això són ses sonades de missa.

P.: En canvi, Al Cel i aquesta altra que heu dit?

R.: No, no: això són gaites.

P.: Ells les tenien com per gaites.

R.: Jo, de fet, no els hi faig, tampoc, dins missa. Hi ha sonadors que sí, però a jo no m'agrada. [Pere "Planes"]¹⁹

R.: De missa: Entrada de missa, Sortida de missa, s'Alçar Déu, es Credo, es Kyries (...). Llavò tendríem ses de sa comunió.

P.: Quines serien, aquestes?

R.: Ses que més se solen fer: es Pas de Maria, llavò Al Cel volem anar.

P.: Aquella d'O Maria?

R.: O Maria mare mia, també es posa a la comunió. Tot i que aquestes, Al Cel i O Maria, jo crec que són relativament modernes, perquè es canten i tot, tenen lletra. O sigui, que és una adaptació.

P.: Es Pas de Maria també ho seria, d'aquestes que es canta?

R.: No, de cantar no. Vaja, jo no li conec lletra, as Pas de Maria.

R.: (...) Record en "Mossènys" quan me l'ensenyava (referint-se a l'O Maria), i em deia: "Però no la coneixeu?" I ell cantava: "O Maria mare mia, salvadora del mortal, ajudau-nos..."

P.: És a dir, ell mateix sabia sa tonada.

R.: Ell sabia sa cançó i sabia sa lletra, i amb Al Cel volem anar, igual. [Toni Manonelles]²⁰

En aquest sentit és interessant analitzar la relació entre l'edat dels sonadors i la classificació que estableixen de les sonades. Els sonadors més

¹⁹ Mtc. AS.17, pista 6.

²⁰ Mtc. AS.15, pista 1.

veterans tenen clar que tant O Maria com Al Cel eren cançons de moda que es començaren a sonar també amb la flaüta. Per tant, les veuen com a peces “nouvingudes”, alienes al corpus que ells consideren sonades de missa “autènticament pitiüses”. En canvi, els sonadors més joves no les separen tan taxativament de les de missa, tal vegada induïts per la referència sacra del títol i, sobretot, perquè ells ja només les han conegut com a sonades de flaüta, i no com a cançons religioses prèvies, de manera que les consideren equiparables a les sis sonades de missa anomenades inicialment.

Un altre cas especial que també cal mencionar el conformen les altres dues sonades abans mencionades: la *Caramellera* i la sonada dels *Gotjos*. En l'actualitat aquestes sonades només s'interpreten com a part de les caramelles de Nadal i de Pasqua.

Les caramelles són uns cants de caràcter religiós, interpretats generalment per dos cantadors, els quals, alhora, s'acompanyen amb instruments: un sona les *castanyoles* i l'altre l'*espasí*. El conjunt, anomenat *esquadra*, es completa amb un sonador de flaüta i tambor.

A nivell d'estructura, les caramelles estan formades per dues sèries de goigs: les caramelles pròpiament dites i els *gotjos*. Els primers goigs o caramelles són comuns a totes les zones de les Pitiüses, amb variants mínimes en el text. En canvi, els *gotjos* que segueixen solen ser específics de cada esquadra de caramellers.

Tot i que la temàtica difereix entre les caramelles de Nadal –Naixement de Jesús– i les de Pasqua –mort i resurrecció de Jesucrist–, la mecànica de funcionament és ben bé la mateixa. En ambdós casos es canten primer les caramelles seguides immediatament dels *gotjos*. El canvi d'*ostinato* rítmic de l'*espasí*, les *castanyoles* i el tambor –tots tres executen les figuracions rítmiques al mateix temps–, indica clarament el pas d'una part a l'altra. Tant les caramelles com els *gotjos* són construccions literàries estròfiques, amb una tornada denominada *coblejoll* que es presenta al principi dels goigs i després de cada estrofa. És just en aquest punt, en cantar el *coblejoll*, quan la flaüta s'afegeix al conjunt amb una línia melòdica notablement florida i totalment independent de la veu i del ritme dels instruments de percussió. Cal remarcar que les caramelles suposen l'únic gènere cantat d'Eivissa i Formentera en què se superposen dues línies melòdiques al mateix temps: en aquest cas, la veu

més la flaüta, de manera que es pot parlar d'una textura estructurada en dues parts melòdiques, tot i que cada part es desplega amb una notable independència.

La sonada que es desplega en els coblejolls de les caramelles o primers goigs és la *Caramellera*, mentre que la que s'executa en els coblejolls dels *gotjos* és la dels *Gotjos*.

Tot i que les caramelles constitueixen un gènere cantat clarament religiós, s'interpreta després de la lectura de l'Evangeli o bé al final de la missa de la nit de Nadal i del Diumenge de Pasqua, no formen part de la litúrgia pròpiament dita. A més, els sonadors actuals no conceben la *Caramellera* o la sonada dels *Gotjos* com a peces dissociades dels cants que acompanyen, de manera que no les consideren pròpiament com a sonades de missa, ni tampoc com a gaites. Resten, per tant, en una categoria pròpia i un poc ambígua, emparentada amb les sonades de missa, però, al mateix temps, separada d'aquelles.

P.: I, per exemple, sa Caramellera la considerau de missa?

R.: No. És una sonada que es fa dins missa, però és sa Caramellera, no és sonada de missa. O siga, es fa dins missa perquè és sa Caramellera.

P.: Perquè és sa que acompanya es caramellers, diguem.

R.: Però no és una sonada que acompanyis una missa, per exemple: és diferent.

P.: Però, en canvi, se sol sonar mai a part des caramellers?

R.: No.

P.: És a dir, sonada com a gaita, no se sol sonar.

R.: No, mai.

P.: Serà sempre acompanyant es caramellers, i prou.

R.: Exacte. [Pere "Planes"]²¹

Però hi ha motius per pensar que, com a mínim la Caramellera, s'hauria pogut interpretar dins la litúrgia, com a sonada de missa. No sabem si s'hauria tractat d'un fet generalitzat o del costum de només alguns pocs sonadors. Sigui

²¹ Mtc. AS.17, pista 3.

com sigui, entre els materials enregistrats per Josep Crivillé el 1978, trobam el següent diàleg entre ell i Toni "Parri":

R.: Però as final de sa sonada d'Alçar Déu es fan ses caramelles, i ja n'hi ha prou.

P.: Ses caramelles al final de la sonada d'Alçar Déu?

R.: Sí, sí. Li dèiem sa Caramellera, perquè ses caramelles són dos hòmens a cantar-les i un a sonar.

P.: Sa Caramellera?

R.: Sa Caramellera.

P.: Aquesta és la que només es sonava?

R.: Sí, sí. O sa de ses Caramelles, sa que vulga: sa gaita de ses Caramelles.

P.: Sa gaita de ses Caramelles?

R.: Sí, és millor. [Toni "Parri"]²²

En un sentit semblant ens informava Pep "Mossènys" al llarg de les entrevistes realitzades:

P.: Dins missa, ses sonades que es sonaven a missa, havíeu dit que eren: es Kyries, es Credo...

R.: Sí, es Kyries, es Credo i sa d'Alçar Déu.

P.: I s'entrada i sa sortida de missa?

R.: I s'Entrada i sa Sortida de missa.

(...)

R.: I llavò hi havia, diríem, sonades suplents, que afegíem, com O Maria madre mía, o hi havia sonades que totes eren sonades sèries, sonades de missa.

P.: I aquestes quan se sonaven, a s'hora de la comunió?

R.: Bueno, casi sempre sa comunió era quan se sonava amb sa sonada que volíes. (...) Inclús es poria sonar, si es dos que sonaven la sabien sonar, sa Caramellera.

²² Mtc. AS.23, fonograma 78.09.125.

P.: També en un dia de missa normal?

R.: Sí, sí, en un dia normal. Això no era, com es diu això: tot eren sonades relacionades amb sa missa.

P.: Clar, i es podien fer, també, un dia...

R.: Qualsevol!

P.: Enc que no fos es dia de Nadal, vaja!

R.: És igual. Sí, era igual. [Pep "Mossènys"]²³

Al llarg d'aquest capítol i en els tres successius s'analitzen les sis sonades que tots els sonadors entrevistats consideren de missa: l'Entrada de missa, el Kyries, el Credo, l'Alçar Déu, el Pas de Maria i la Sortida de missa. Pel que fa a les altres sonades que alguns sonadors incorporaven o encara incorporen dins la litúrgia –la Caramellera, l'O Maria i Al Cel–, i tenint en compte que entre els mateixos sonadors no existeix un consens unànim pel que fa a la seua classificació, hem optat per deixar-les fora d'aquesta categoria.

Un altre aspecte molt important que no es pot perdre de vista és el fet que alguns dels noms d'aquestes sonades o moments litúrgics realment engloben peces musicals diverses, que en cap cas es poden considerar variants o transformacions, sinó que s'han d'entendre com a tipologies diferents agrupades sota un mateix nom. Dit d'una altra manera, distints sonadors poden emprar materials musicals totalment diferenciats per ubicar en un mateix moment de la missa. El cas més paradigmàtic d'aquest supòsit el trobem en el Kyries i el Credo. Contràriament, altres sonades gaudeixen d'una forta unitat, com en el cas de l'Alçar Déu.

Si revisem els materials sonors dels sis sonadors que han servit per a la realització d'aquest estudi, el panorama resultant és el següent: l'Alçar Déu, el Pas de Maria i la Sortida de missa presenten una tipologia única, tot i les petites variacions entre les versions de cada músic. En l'Entrada de missa, en canvi, ja trobem dues tipologies (A i B), mentre que en el Kyries n'apareixen tres (A, B i C) i en el Credo, quatre (A, B, C i D).

²³ Mtc. AS. 07, pista 5.

El fet que un sonador en faci una o altra és una qüestió de línies de transmissió del repertori, dels sonadors vells que serviren de referent a l'hora d'aprendre les sonades. Alguns dels sonadors, fins i tot, coneixen més d'una tipologia d'una mateixa sonada, pel fet d'haver après amb sonadors distints. És el cas de Joan "Taronges", que coneix quatre Credos: *Credo antic*, *Credo de Corona*, *Credo d'en Macià* i *Credo d'en Malalt*, (Escandell Marí, 2006, pistes 3, 4, 5 i 6). La distribució de tipologies de cada sonada entre els sonadors que han proporcionat els materials per a aquest estudi queda recollida en la Figura 1.

Figura 1. Sonades, tipologies i sonadors que les sonen.

Sonada	Tipologia	Sonadors que les sonen					
		Manonelles	"Planes"	"Taronges"	"Petit"	"Parrí"	"Mossènysers"
Entrada de missa	A	*	*	*			*
	B					*	
Kyries	A		*		*		
	B			*			
	C					*	
Credo	A	*		*		*	*
	B		*	*		*	*
	C			*	*		
	D			*			
Alçar Déu	Única	*	*	*	*	*	*
Pas de Maria	Única	*	*	*	*	*	
Sortida de missa	Única	*	*	*		*	*

Com es pot apreciar, no disposem de totes les sonades de missa interpretades per tots els sonadors, sigui perquè algunes no figuren en les fonts sonores que aquí hem emprat –en el cas dels músics que ja són morts–, o bé perquè no formen part dels repertoris dels que actualment estan en actiu i ens han servit d'interlocutors.

L'existència de diferents tipologies d'algunes d'aquestes sonades implica un augment significatiu del material musical destinat a la litúrgia. A fi de no allargar excessivament la feina analítica que segueix, s'exposaran les diferents tipologies de cada cas, però només s'aprofundirà en la que tenguí major presència dins la mostra amb què s'ha treballat. D'acord amb la Figura 1, aquestes són: l'Entrada de missa A, el Kyries A i el Credo A i B, a més de les sonades que presenten tipologia única.

Les sonades no s'analitzen seguint l'ordre estricte d'aparició que tenen dins la missa, sinó que hem optat per agrupar-les tenint en compte les semblances que presenten pel que fa a morfologia i funcionament. Així, l'Entrada de missa i la Sortida de missa conformen un sol punt, a l'igual que el Kyries i el Credo. La sonada d'Alçar Déu i el Pas de Maria, en canvi, s'aborden de manera individualitzada.

2.2. L'Entrada de missa

La primera de les sonades de missa que s'executa, si es té en compte el desenvolupament normal de la litúrgia, és l'*Entrada de missa*. Se sona quan el capellà o els oficiants entren dins l'església, procedents de la sacristia, i es dirigeixen a l'altar per començar la celebració. Es tracta d'un trajecte realment curt, atenent les petites dimensions i la distribució de les esglésies rurals pitiüses, en què la porta de la sacristia generalment està situada en un dels laterals del mateix altar.

El senyal de començament de la sonada sol ser el toc de campana que els mateixos oficiants fan amb la campaneta situada vora la porta de la sacristia. Tenint en compte que la durada de la peça supera clarament la del trajecte dels clergues, aquests se situen en el lloc corresponent i esperen que conclogui la sonada. Acabada aquesta, comença la missa.

Com ja s'ha comentat anteriorment, aquesta sonada ocupa el lloc que en el cant litúrgic quedaria reservat a l'introit. És interessant fer notar, però, que mentre aquest forma part del *proprium missae*, l'Entrada de missa és sempre igual independentment del temps litúrgic i del propi dels sants de la festivitat en què s'interpreti. Ja hem vist a la Figura 1 que en la mostra que manegem trobem dues tipologies d'aquesta sonada: A i B. Però l'ús d'una o altra no està condicionat pel calendari litúrgic, sinó que cada sonador interpreta sempre la sonada que ell coneix. Es pot apreciar, també, que l'Entrada de missa A predomina clarament per sobre de l'Entrada de missa B, ja que quatre de les versions corresponen a la primera i tan sols una pertany a la segona. Presentem, tot seguit, les quatre versions de l'Entrada de missa A (la de Toni Manonelles, la de Pere "Planes", la de Joan "Taronges", i la de Pep "Mossènys", aquesta última interpretada conjuntament amb un altre sonador

també destacat i ja mort: “Miqueleta”), i una versió de l’*Entrada de missa* B de Toni “Parri”:

Figura 2. *Entrada de missa* (A). Toni Manonelles²⁴ (Selecció, 1)

flauta

tambor

$\text{♩} = 132$

x2

sempre igual

[per acabar]

D.C. (c.b.)

[per acabar]

Figura 3. *Entrada de missa* (A). Pere “Planes”²⁵ (Selecció, 2)

flauta

tambor

$\text{♩} = 100$

x2

x2

sempre igual

D.S. a Codo (c.b.)

Coda

²⁴ Mtc. AS.20, pista 6.

²⁵ Mtc. AS.19, pista 21.

Figura 4. *Entrada de missa* (A). Joan “Taronges”²⁶ (Selecció, 3)

flauta

tambor

♩ = 144

x2

x2

x2

x3

[per acabar]

D.C. (c.d)

Figura 5. *Entrada de missa* (A). Pep “Mossènys” i “Miqueleta”²⁷ (Selecció, 4)

flauta

tambor

♩ = 120

x3

x2

x3

D.C. (c.d)

Figura 6. *Entrada de missa* (B). Toni “Parrí”²⁸ (Selecció, 5)

flauta

tambor

♩ = 126

x3

x2

(en la repetició)

x2

D.S. (c.d)

(en la repetició)

²⁶ *Sonades i sonadors*. Joan “Taronges”, pista 1.

²⁷ Mtc. AS.23, fonograma 78.09.96.

²⁸ Mtc. AS.14, pista 4.

2.2.1. Estructura general de la sonada

Inicialment ens fixarem en el paper del tambor al llarg d'aquestes versions. Observem que aquest instrument sempre proporciona una base rítmica basada en una petita cèl·lula o en una seqüència més llarga que es reitera constantment. D'aquesta manera, en la notació de la Figura 2 trobem una cèl·lula formada per dues corxeres amb la primera accentuada, i és aquesta partícula la que es reitera constantment fins al final de l'execució. En les Figures 3 i 5 observem el mateix element, amb petits canvis d'accentuació i, sobretot, amb una puntuació que consisteix en l'omissió de determinades corxeres –posicionades sempre a la segona meitat d'una pulsació–, de manera que es generen seqüències rítmiques més llargues. El cas de la Figura 4 s'ha d'entendre com una interpretació desigual de les corxeres, de manera que la pulsació esdevé de subdivisió ternària i no binària. El funcionament, però, és molt semblant al de la Figura 5. En qualsevol cas, la part del tambor de les Figures 3, 4 i 5 parteixen de la mateixa cèl·lula de dues corxeres que la Figura 2, però amb una sèrie de puntuacions que delimiten i refermen la segmentació de la línia melòdica de la flaüta.

Per tant, en les quatre versions de l'Entrada de missa A, l'acompanyament rítmic serveix de base mètrica en forma d'*ostinato* rítmic, sobre la qual es desenvolupa la línia melòdica de la flaüta. En els casos de les Figures 3, 4 i 5, aquesta seqüència estrictament regular es romp, bé mitjançant silencis o bé amb el recurs de l'accentuació, fet que origina periodicitats més llargues, també regulars, que sempre concorden amb les idees melòdiques que sustenten.

Pel que fa a l'Entrada de missa B executada per Toni "Parrí" (Figura 6), tot i estar constituïda per un material melòdic clarament diferenciat al de la tipologia A, es pot observar que el tambor funciona de la mateixa manera. Més concretament, podem dir que s'ajusta molt a la Figura 3: reiteració de la mateixa cèl·lula rítmica, també constituïda per dues corxeres amb la primera accentuada. Aquesta seqüència regular es veu interrompuda per silencis de corxera ubicats sempre a la segona meitat de la pulsació, disposats en punts estratègics de manera que reforcen la delimitació dels segments melòdics de la flaüta.

També és important apreciar la manera com el tambor remarca l'acabament de la sonada. En les Figures 2, 4, 5 i 6 el final s'indica mitjançant un cop final accentuat que coincideix amb la darrera nota de la melodia. En la Figura 3, per la seua banda, s'observa un canvi de patró rítmic coincidint amb un petit segment melòdic que actua de clàusula final i del qual parlarem més endavant.

En qualsevol sonada, per designar el tipus de patró rítmic que marca el tambor, alguns sonadors fan servir un terme èmic que aquí també ens és útil usar: el *toc* de la sonada. Es fa servir bàsicament de manera comparativa, per indicar que a una sonada se li ha d'aplicar el mateix *ostinato* que a una altra:

P.: (...) Ell (en referència a Joan "Taronges") deia, per exemple, "una sonada que s'acompanya a toc de *Llarga*"

R.: Sí...

P.: Crec que feia referència a un *Credo*.

R.: "A toc", no; "amb toc". O siga, "aquesta la feim amb toc de tal, o amb so toc que feim es *Figuerà*". [Toni Manonelles]²⁹

Un altre aspecte que es pot constatar és que en alguns casos la sonada s'inicia simultàniament amb la flaüta i el tambor (Figures 2, 4 i 5), mentre que en altres es realitza una introducció prèvia només amb el tambor (Figures 3 i 6). Aquesta doble possibilitat queda ben palesa en el cas del sonador Toni Manonelles: tot i que la versió que es mostra en la Figura 2 els dos instruments entren de manera conjunta, en una altra versió de la mateixa sonada recollida durant el treball de camp executa l'inici amb introducció prèvia del tambor. De fet, aquesta és la manera més habitual de començar les sonades quan parlem del conjunt global del repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera: les sonades s'inicien amb la presentació del toc o patró rítmic, repetint unes quantes vegades la figuració i establint, al mateix temps, la velocitat de la sonada. Es tracta d'un procediment habitual en totes les sonades i que segueixen tots el sonadors. El cas contrari, un inici de la flaüta tota sola i el posterior afegiment del tambor, no es realitza mai en aquest repertori musical.

²⁹ Mtc. AS.03, pista 23.

Tot i que de les quatre versions de l'Entrada de missa A només una conté aquesta introducció del tambor, amb una extensió de quatre pulsacions, en analitzar altres sonades comprovarem com aquestes introduccions rítmiques mai tenen una durada prefixada, sinó que poden ser més extenses o més reduïdes. Sense anar més lluny, en la versió de Toni "Parrí" de l'Entrada de missa B (Figura 6), aquesta mateixa introducció dura tres pulsacions. En qualsevol cas, aquest tipus de començament amb percussió sola només té lloc a l'inici de la sonada, i no en les posteriors reexposicions del cicle. Una vegada exposat i assentat el patró rítmic, el *tempo* de la pulsació es manté pràcticament invariable durant tota la sonada. En alguns casos s'experimenta una lleu acceleració al llarg de la interpretació, especialment cap al final. En canvi, no hem observat cap cas de ralentiment progressiu.

També hem de remarcar la notable homogeneïtat pel que fa a velocitats, que presenten les cinc interpretacions: la pulsació de negra es manté dins un marge d'entre 100 i 132 pulsacions per minut, mentre que la negra amb punt arriba a les 144. En general podem afirmar que es tracta de velocitats prou semblants.

Aclarit l'aspecte rítmic passem a la part melòdica: la sonada en el seu sentit més estricte. Pel que fa a l'Entrada de missa A, es pot observar que els quatre exemples de les Figures 2, 3 4 i 5 fan servir el mateix material. En realitat, es pot afirmar que la tipologia A d'aquesta sonada es compon d'una sèrie de segments melòdics disposats en un ordre prefixat i invariable. Si es comparen les quatre notacions, per tant, s'identifiquen els segments homòlegs, encara que en alguns casos presentin variacions melòdiques i també de ritme. D'aquesta manera, podem comprovar com el segment inicial, format per quatre pulsacions, melòdicament coincideix en els quatre casos. Òbviament, una altra diferència important, en aquest cas de ritme, és la subdivisió ternària de la pulsació en la Figura 4, fet que afecta tots els ritmes que apareixen al llarg de l'execució.

Un exemple de segment on trobem variacions melòdiques és el que ve després. Està format per dotze pulsacions repartides en tres idees més petites, de quatre pulsacions cadascuna, i que es mostren com a progressions descendents. En les Figures 2, 3 i 4 aquest segment es reexposa amb variacions, mentre que en la Figura 5 es reitera de manera idèntica. Aquestes

diferències són, sobretot, canvis de notes en un mateix punt del disseny, tot i que també és important remarcar que les terminacions, tant les del segment gran com de les subdivisions que conté, sempre coincideixen. Aquestes diferències s'exemplifiquen en punts com la pulsació 5 de la Figura 2 (**si**), en correspondència amb la pulsació 7 de la Figura 3 (**fa**): ambdues notes aparentment no tenen res en comú. Però des del punt de vista del funcionament de l'instrument, si s'observa la Taula 7 del capítol 3 de la primera part de l'estudi, es comprova que tots dos graus són equivalents pel que fa a digitacions, de manera que el fet que soni un o altre depèn només de la pressió d'aire. Caldrà tenir molt present aquest principi al llarg de l'estudi, ja que es tracta d'un dels recursos més habituals que els sonadors apliquen a l'hora de variar un mateix fragment. Aquests aspectes més puntuals, però, els tractarem posteriorment en els altres nivells d'anàlisi.

Comparant de nou aquestes mateixes tres versions, podem dir que les Figures 2, 3 i 4 són més semblants entre elles, tenint en compte les idees melòdiques que les conformen. En canvi, la Figura 5 es presenta més reduïda i austera, construïda amb menys elements melòdics que les anteriors. A més a més, també es pot constatar que els mateixos segments homòlegs en les quatre versions no sempre s'executen el mateix nombre de vegades. A tall d'exemple, el primer segment melòdic abans esmentat s'exposa dues vegades en les Figures 2, 3 i 4 i tres en la Figura 5, fet que comporta diferències en el recorregut total de la peça. Cal dir que entendrem per recorregut el camí o itinerari que segueix tota l'execució musical des de que s'inicia fins que acaba, comptabilitzant totes les reexposicions del cicle que es puguin realitzar, seguint el concepte utilitzat per Lortat-Jacob (1987a: 45-49).

Independentment de les diferències esmentades pel que fa al nombre de vegades que es repeteix cada segment, el recorregut total en les cinc versions exposades (les quatre versions de la tipologia A més l'única versió de la tipologia B) resulta d'executar tres vegades el cicle de repetició. Aquest, per la seua banda, equival a tota la seqüència melòdica desplegada en les Figures 2, 4, 5 i 6. En canvi, en la Figura 3 el cicle queda acotat entre la pulsació 3 i la 46. Aquesta és, per tant, la part que s'exposa tres vegades. Una vegada acabada la tercera, en la Figura 3 s'enllaça immediatament amb un segment final que funciona a manera de coda (les quatre últimes pulsacions). És, doncs, en

aquesta Figura 3 on observem el cicle precedit per l'exposició del tambor sol i seguit per una fórmula d'acabament. En aquesta mateixa interpretació (Selecció, 2) també s'observa que la primera exposició del cicle és incompleta: arriba només a la pulsació 30 i des d'allí s'enllaça amb la pulsació 3. Tenint en compte que això succeeix només la primera vegada, i tenint en compte que les altres dues exposicions són senceres, hem considerat aquestes últimes com el recorregut "correcte" i, per tant, és el que hem indicat a Figura 3.

Tot i que justament aquestes cinc versions exposen el cicle de repetició tres vegades, hem de tenir en compte que els enregistraments es varen fer en un context no litúrgic. Quan la sonada s'interpreta en el moment corresponent de la missa, la situació és la que condiona la durada de la sonada.

P.: Normalment les feis un número sempre igual de vegades, les passau ses mateixes vegades?

R.: Ses de missa, normalment t'has d'acoplar un poc a sa missa, as capellà. Si, per exemple, tarda un momentet més a sortir, la pots fer tres passades; si no, la fas dos. [Pere "Planes"]³⁰

Per tant, tot i que tres és el número més habitual d'exposicions del cicle d'una sonada, en alguns casos aquesta convenció es veu alterada per la funcionalitat de la sonada, fet que s'aprecia més clarament en les de missa i en les que acompanyen el ball.

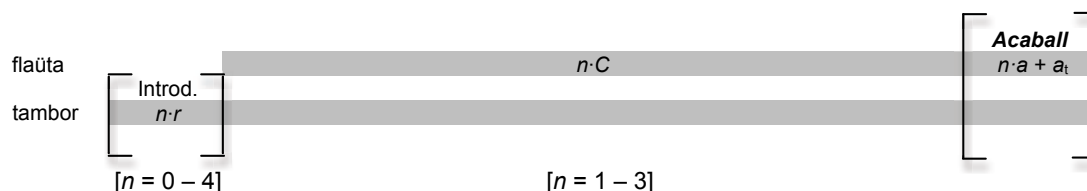
És important aprofundir una mica més en el segment amb funció codal que apareix a la Figura 3. Es tracta d'una fórmula que apareixerà en moltes altres sonades, sempre amb la mateixa ubicació i funció. A més a més, es tracta d'un segment que compta amb una terminologia èmica específica, ja que alguns sonadors s'hi refereixen amb els termes *acaball*, *acaboll* o *final*. Com el seu nom indica, és una fórmula d'acabament que es pot emprar per concloure la peça una vegada que s'han efectuat les reexposicions pertinents del cicle. En aquest cas consisteix en un trèmolo que es transforma en un trinat per després resoldre sobre una nota final més llarga. Aquest segment comparteix una característica amb la introducció del tambor abans

³⁰ Mtc. AS.17, pista 6.

explicada: no té una durada definida, sinó que unes vegades es pot presentar més extens i altres més curt.

A partir de tot el que hem exposat ja podem fer una descripció prou clara del funcionament global de l'Entrada de missa. Tant la tipologia A com B consten sempre de dos elements ben diferenciats. D'una banda, l'*ostinato* rítmic, que inicialment pot presentar-se en forma de petita introducció del toc de la sonada o bé aparèixer al mateix temps que la part de la flaüta. En segon lloc, la sonada pròpiament dita, com a part melòdica que constitueix el veritable corpus de la peça. Al mateix temps, dins aquesta es poden destriar dues parts: el cicle i l'acaball.

Figura 7. Esquema de funcionament de l'Entrada de missa (tipologies A i B).



Tal i com s'esquematitza a la Figura 7, la interpretació de l'Entrada de missa pot començar amb una introducció del tambor tot sol o bé sense, de manera que la part melòdica i la rítmica facin la seua aparició de manera simultània. Ambdues possibilitats són igualment vàlides, i vendran determinades pel gust i el costum de cada sonador. En el cas de la introducció rítmica, el que fa el tambor és establir el toc de la sonada, el tipus de partícula rítmica (r) que es repetirà al llarg de tota l'execució a manera d'*ostinato*. Aquesta part introductòria, com es veurà d'ara endavant en altres sonades, no té una durada prefixada, sinó que unes vegades es pot fer més llarga i d'altres més curta. Parlant en termes matemàtics, r es pot executar un nombre variable de vegades (n). En la Figura 3, n pren el valor de 4, mentre que en una altra versió de l'Entrada de missa A enregistrada al mateix sonador Pere "Planes"³¹, n és igual a 2. En la Figura 6 (Entrada de missa B), n equival a 3. El més important és que no es tracta d'un paràmetre que els sonadors comptabilitzin

³¹ Mtc. AS.17, pista 5.

de manera exacta, sinó que inicien la part melòdica quan ja han assentat i assimilat bé el ritme.

La lògica de funcionament d'aquesta introducció no constitueix un fet aïllat, com es podrà veure al llarg de l'anàlisi. Per aquest motiu, serà útil introduir el concepte d'elasticitat aplicat a un segment musical, per fer referència a fragments que no sempre tenen la mateixa durada, sinó que poden créixer o minvar afegint o llevant repeticions d'una partícula breu. Aquest concepte d'elasticitat el manllevem a Giovanni Giuriati en els seus estudis de les músiques de transmissió oral del centre d'Itàlia (Giuriati, 1985 i 1987).

En aquelles versions en què s'hagi efectuat l'esmentada introducció rítmica amb el tambor, just a continuació d'aquesta i superposada a l'*ostinato* rítmic s'inicia la sonada pròpiament dita. Es tracta de la part melòdica que fa la flaüta, i dins la qual s'estableix un cicle **C** que s'exposa un nombre variable de vegades (*n*). En els exemples presentats ja hem explicat que **C** equival a tota la sonada, excepte en la Figura 3, on s'exclou un petit segment que en queda fora i només s'executa per cloure la interpretació. En les cinc interpretacions analitzades el cicle s'exposa tres vegades, però, com ja hem vist, els mateixos sonadors expliquen que solen ser els condicionants del desenvolupament de la litúrgia els que acaben determinant aquest paràmetre. Amb aquest reconeixement èmic tan explícit hem optat per modelitzar com a paràmetre variable el nombre d'exposicions del cicle ($n \cdot \mathbf{C}$), en comptes de fixar-lo com a **3C** que hauria resultat de l'anàlisi estricta de les Figures 2, 3, 4, 5 i 6. D'aquesta manera, tot i que el valor preferent d'*n* efectivament és 3, en alguns casos pot ser 2 o 1. En qualsevol dels casos, sempre equival a un nombre sencer.

Quan el cicle de la sonada s'ha executat les vegades pertinents, la interpretació s'acaba. Com ja hem dit abans, en les versions presentades apareixen dues maneres de concloure. La més senzilla és la que ofereixen les Figures 2, 4, 5 i 6, amb la darrera nota del cicle remarcada per un darrer cop de tambor accentuat. En les Figures 2 i 4, a més, aquesta nota final de la flaüta perllonga la seua durada en relació a quan apareix com a última nota de les exposicions primera i segona del cicle de repetició.

La segona forma d'acabament és la que presenta la Figura 3, basada en la inserció d'un petit segment codal immediatament després de completar la darrera exposició del cicle. Melòdicament consisteix en un trèmolo que es

transforma en un trinat i finalment s'estabilitza en la nota d'acabament de la sonada. El tambor també delimita clarament aquesta part, ja que introdueix un *ostinato* rímic nou, format per una figuració que no apareix durant la resta de la interpretació. Melòdicament es pot explicar com una ornamentació de la nota final, i per aquest motiu a la Figura 7 l'hem modelitzat en dues parts. La primera (**a**) engloba tota la part ornamental, és a dir, el trèmoló més el trinat (pulsacions 46 i 47 de la Figura 3). La segona (**a_t**) correspon a l'estabilització del so en la nota final, com a partícula de terminació. L'elasticitat pel que fa a extensió, per tant, vendrà determinada per la reiteració, un nombre variable de vegades (**n**) de la partícula del trèmoló i/o del trinat. Aquest funcionament el validarem al llarg de les posteriors anàlisis d'altres sonades, ja que aquesta mateixa fórmula reapareixerà, també amb funció codal, en altres peces del repertori.

Fins aquí hem descrit el funcionament global de l'Entrada de missa, des de l'inici de la interpretació fins al final. Ara ens centrarem en com s'estructura el material musical en una sola exposició de la mateixa sonada. Circumscriurem l'anàlisi a l'Entrada de missa A, tenint en compte que és la que més presència té dins la mostra amb què hem treballat.

2.2.2. Organització dels bocins

En el punt 1 d'aquest capítol ja hem fet menció a les proves que férem inicialment amb la sonada del Credo a l'hora d'abordar aquest nivell d'anàlisi. Després d'aplicar un procés estricte de segmentació seguint la metodologia proposada per Nicolas Ruwet vam obtenir una sèrie de resultats que oferien alguns punts problemàtics a l'hora d'explicar-los d'una manera coherent (vegeu l'Annex I). En canvi, la perspectiva èmica d'un dels informadors va servir per resoldre aquells aspectes conflictius, al mateix temps que va permetre validar la resta de resultats obtinguts per la via estrictament deductiva. Per aquest motiu, el segon nivell d'anàlisi de les diferents sonades que abordarem en aquest estudi es basarà en els resultats obtinguts aplicant la perspectiva èmica dels interlocutors del treball de camp.

Els aspectes estructurals començaren a emergir del diàleg amb els interlocutors en parlar del procés de transmissió de les sonades. Toni

Manonelles qui, recordem, va començar a sonar cap als 18 o 19 anys, va aprendre amb Pep “Mossènysers”. Mentre parlava de la manera d’ensenyar que tenia el seu mestre, explicava com aquell sonador segmentava les sonades en parts més petites per anar-les ensenyant progressivament i de manera sumativa. Aquestes porcions, però, no les feia aleatòriament, sinó que sempre seleccionava els mateixos segments i els anomenava amb el mot genèric: *bocí*.³² Segons Manonelles, es tractaria de les unitats mínimes que encara guarden un sentit musical. Ho explicava així:

R.: D’alguna manera, sa sonada vendria a estar feta en trossos que, a vore, com diria: com si fossin síl·labes, d’alguna manera, o paraules, si tan voleu. Unitats que d’alguna manera no podies despartir perquè era clar que estaves partint una cosa per enmig. Mentre que si feies tot aquell trosset sencer, aprenies un trosset, una part. Podríem dir que com si sa sonada –vejam, això és una definició molt meua– fos una frase i t’estàs ensenyant ses diferents paraules que formen aquella frase (en referència a Pep “Mossènysers”). Per tant, si tu agafes una paraula, aquella paraula té sentit, és més bona de recordar. [Toni Manonelles]³³

Es tracta d’un raonament que el seu mestre mai havia manifestat explícitament, sinó que només l’aplicava d’una manera pràctica a l’hora d’ensenyar els seus alumnes. Els segments en qüestió, el mestre els solia anunciar mitjançant expressions del tipus *ara anam a fer aquest bocí*.

Per tant, tenint en compte que l’hora de transmetre el repertori de mestre a alumne era el moment en què més fàcilment podia emergir l’estructura èmica d’una sonada, el que es va demanar als interlocutors principals del treball de camp va ser que partissin les sonades en bocins que per a ells tinguessin sentit, com si les haguessin d’ensenyar a una altra persona. Cal recordar que aquesta tasca es va dur a terme principalment amb Toni Manonelles i, en alguns casos, a més, amb Pere “Planes”.

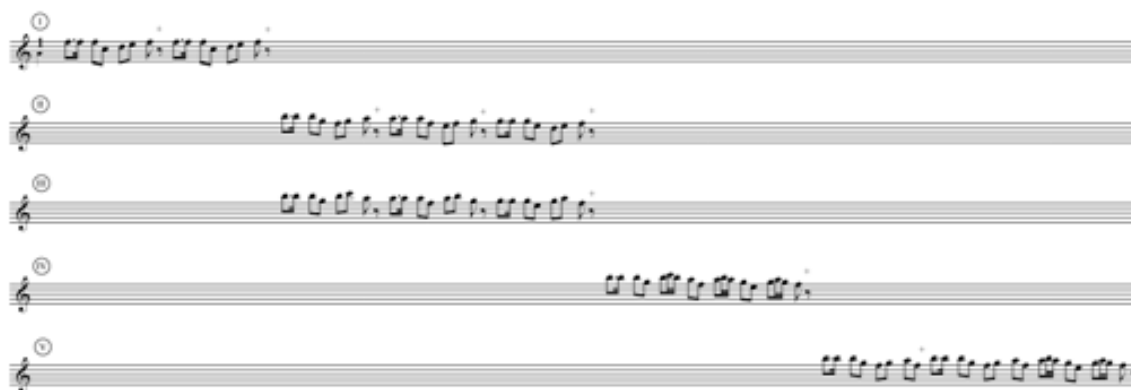
³² Cal recordar que en català *bocí* té el significat de part petita (o molt petita) d’un objecte o menjar: “un bocí de pa”, per exemple.

³³ Mtc. AS.03, pista 4.

En el cas de l'Entrada de missa, el sonador Toni Manonelles va segmentar-la en dues ocasions.³⁴ Els fragments resultants de la primera vegada, prenent per base la Figura 2, varen ser els següents: inici-pulsació 4; pulsacions 5-16; pulsacions 17-28; pulsacions 29-36; pulsació 37-final. La segona vegada, a més de validar tots els punts de separació anteriors, va introduir noves divisions internes dels segments més llargs. Així emergiren dos nivells de precisió continguts l'un dins l'altre: el primer format per seqüències més llargues i el segon per períodes més curts, de manera que aquest segon encaixa perfectament dins el primer.

La Figura 8 recull aquestes dues divisions internes de la sonada. Cada segment –o bocí des de la perspectiva del sonador– resultant de la primera segmentació està indicat amb un número romà i amb un canvi de pentagrama. Només s'han alineat verticalment aquells bocins que l'informador ha reconegut explícitament com a equivalents. La segona segmentació, la que va generar fragments més breus, s'ha indicat mitjançant petites creus en els punt en què l'informador va realitzar les separacions.

Figura 8. Segmentacions èmiques de l'*Entrada de missa* (A). Toni Manonelles.

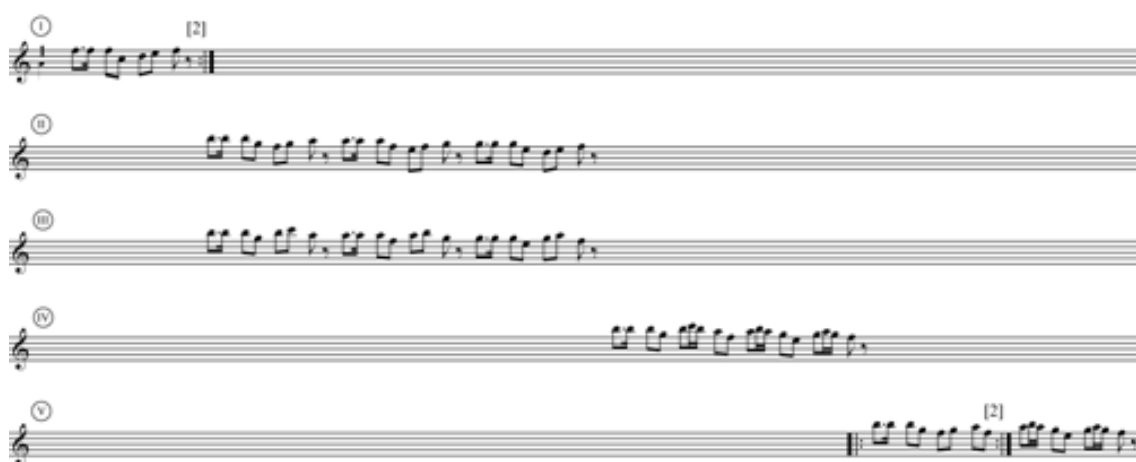


Tenint en compte que amb el plantejament analític que estem desenvolupant en aquest estudi partim de les unitats més grans per arribar a les més petites, d'aquestes dues segmentacions treballarem principalment amb la primera (indicada amb numeració romana), ja que és la que ha originat segments més llargs. És la que es presenta, de manera simplificada, en la Figura 9.

³⁴ Mtc. AS.20, pistes 2 i 7.

Per tant, segons la perspectiva èmica recollida en la Figura 9, l'Entrada de missa es compartimenta en cinc bocins. Cadascun correspon a un pentagrama i es troba indicat amb un número romà encerclat. Aquests segments segueixen sempre un ordre que no es pot alterar, el mateix que marca la numeració romana. Les xifres que figuren entre claudàtors en els bocins I i V indiquen el nombre total de vegades que s'executa el fragment acotat entre signes de repetició.

Figura 9. Segmentació èmica simplificada de l'Entrada de missa (A). Toni Manonelles.



L'equivalència entre els bocins II i III té una doble justificació. Per una banda, perquè el mateix sonador així ho va afirmar, en reconèixer que el bocí III “és lo mateix que lo d'abans [el bocí II], però amb un piulo alt”. Per altra banda, per la concordança entre les seqüències de digitacions dels dos bocins. D'aquesta manera, i tenint en compte la Taula 7 del capítol 3 de la primera part, la seqüència **fa-sol** del bocí II equival, pel que fa a posicions digitals, a la seqüència **si-do** del bocí III. L'augment de la pressió d'aire en aquests punts ocasiona que sonin els harmònics superiors en el cas del bocí III: el *piulo alt* a què feia referència l'informador.

De la segmentació èmica se'n deriva una compartimentació molt regular del discurs musical, ja que tots els bocins que en resulten tenen vuit o dotze pulsacions. Internament, a més, es poden compartimentar en fragments més petits de quatre pulsacions, delimitats per breus respiracions. De fet, aquesta articulació en petites porcions de quatre pulsacions concorda, en gran mesura,

amb la segona segmentació que va realitzar el propi sonador, i que es representa en la Figura 8 mitjançant petites creus. En qualsevol cas, es tracta d'una partició força acadèmica, caracteritzada per l'equilibri i la igualtat. Aquesta característica és extensiva a les altres versions, excepte en la de Joan "Taronges" (Figura 4), on podem apreciar que els segments homòlegs dels bocins III, IV i V tenen la darrera pulsació repetida, de manera que es remarca el sentit de terminació. Aquest fet implica que dits segments tinguin una pulsació més que en la versió de Toni Manonelles.

La segmentació èmica de la Figura 9 presenta una sèrie de constants que li confereixen un alt grau de coherència. D'entrada, s'observa que els cinc bocins conclouen tots amb el mateix grau: **fa**. Rítmicament, a més, sempre es troba en posició d'inici de pulsació i seguit d'un silenci. En aquesta versió de l'Entrada de missa, per tant, quan apareix el grau **fa** amb les peculiaritats rítmiques mencionades, sempre fa la funció de final d'un bocí.

A aquest **fa**, a més, s'hi arriba de dues maneres: ascendentment, amb la seqüència melòdica **re-mi-fa** (bocins I i II), o bé descendentment, amb el disseny **sol-la-fa** (bocí III). En el fons, però, i atenent les concordances de digitacions que acabam d'esmentar, ambdues fórmules s'han de considerar equivalents. Pel que fa a la solució que trobem en els bocins IV i V, concorda amb el disseny descendent (**sol-la-fa**), però amb l'afegiment d'una nota de pas entre el **la** i el **fa**.

Però aquesta coherència no la trobem només en els finals dels bocins, sinó, també, en els inicis. D'aquesta manera, s'observa que els bocins II, III, IV i V comencen de la mateixa manera: amb la seqüència melòdica **si-si-si-sol**, i en els quatre casos amb la mateixa figuració rítmica. El bocí I, també amb el mateix ritme que els altres bocins, desplega la seqüència **fa-fa-fa-do**, equivalent a l'anterior si tenim en compte les concordances de digitacions de la Taula 7.

Per tant, el cicle de l'Entrada de missa s'ha d'entendre com una cadena sintagmàtica compartimentada en bocins que es troben delimitats per unes partícules que fan sempre funció d'inici i per unes altres que funcionen de terminació. Alguns d'aquests bocins es repeteixen íntegrament (bocí I) o bé només de forma parcial (bocí V). En qualsevol cas, aquestes repeticions estan totalment prefixades, ja que en les diferents exposicions del cicle, els fragments

en qüestió sempre s'exposen el mateix nombre de vegades. El mateix es pot dir dels fragments homòlegs en les versions dels altres sonadors: cada músic té establert i predeterminat el nombre de vegades que repeteix aquests bocins o parts de bocí: pulsacions 3-6 i 39-42 de la Figura 3; pulsacions 1-4 i 39-42 de la Figura 4; pulsacions 1-4 de la Figura 5.

Encara es poden establir algunes comparacions més pel que fa a bocins homòlegs entre les versions dels diferents sonadors. Per exemple, el bocí IV de la versió de Toni Manonelles, que com es pot veure en la Figura 9, només s'executa una sola vegada, apareix dues vegades en la versió de Joan "Taronges" (pulsacions 30-38 de la Figura 4), o tres en la de Pep "Mossènysers" (pulsacions 17-24 de la Figura 5).

En la versió de Toni Manonelles ja hem explicat que el bocí III és reconegut explícitament com a equivalent al bocí II, encara que melòdicament difereixin en algunes notes que per altra banda s'han de considerar equivalents pel que fa a digitacions. El mateix trobem en les versions de Joan "Taronges" i Pere "Planes" (Figures 3 i 4 respectivament). En canvi, en la interpretació de Pep "Mossènysers" aquests dos bocins apareixen com un sol fragment repetit exactament igual, sense variacions melòdiques (pulsacions 5-16 de la Figura 5).

Per concloure aquest segon nivell d'anàlisi compararem l'organització del cicle en les quatre versions de l'Entrada de missa A, atenent la segmentació èmica en bocins recollida en la Figura 9. D'aquesta manera, es pot apreciar que les Figures 2, 3 i 4 concorden plenament pel que fa al nombre i ordre d'aquests bocins. Tot i que hi ha diferències melòdiques i rítmiques puntuals, els segments delimitats en la Figura 9 també es reconeixen clarament en les versions de Pere "Planes" (Figura 3) i de Joan "Taronges" (Figura 4). Sí que apareixen diferències, com ja s'ha explicat abans, en el nombre de vegades que s'exposen algunes d'aquestes parts. En canvi, s'observa que la Figura 5 constitueix una versió més reduïda que les altres tres, i es pot constatar que les parts que li manquen coincideixen plenament amb bocins sencers delimitats a la Figura 9. En la versió de Pep "Mossènysers" el bocí III és una repetició exacta del II, com ja hem mencionat abans. A més, li manca el bocí V sencer. Així i tot, l'ordre de successió es manté idèntic que en les altres versions. Aquests fets, per tant, atorguen més coherència encara a la

segmentació èmica efectuada per Toni Manonelles, ja que els bocins funcionen com a unitats amb sentit que s'organitzen amb un ordre inalterable per donar lloc al cicle.

2.2.3 Mecanismes interns dels bocins

A partir d'aquest punt l'anàlisi se centrarà en el funcionament dels bocins descrits en l'apartat anterior. Però a diferència d'abans, ja no serà la perspectiva èmica dels interlocutors del treball de camp la que determini els resultats, sinó que en aquest tercer nivell treballarem principalment amb un enfoc ètic, mitjançant anàlisi formal i comparativa.

Per explicar aquesta decisió ens hem de remetre, de nou, a les primeres anàlisis de la recerca, centrades en les sonades del Credo i l'Alçar Déu. En aquell cas, en arribar al tercer nivell d'anàlisi es va optar per intentar continuar amb la perspectiva èmica. Es va proposar a l'interlocutor principal que segmentés els bocins en porcions encara menors, a fi d'arribar a les partícules més petites amb sentit musical. Aquella opció, però, no va oferir uns resultats suficientment coherents, bàsicament perquè en la seva pràctica habitual els sonadors mai arriben a aïllar porcions tan petites, ni tan sols a l'hora d'ensenyar el repertori. Tenint en compte aquest fet, es va optar per treballar el darrer nivell analític des d'una perspectiva ètica. Vegeu el procés detallat a l'Annex II.

Ja hem explicat que en l'Entrada de missa el sonador Toni Manonelles va realitzar dues segmentacions, representades en la Figura 8. La que es basa en segments més petits suposa una compartimentació de la primera, de manera que s'hauria d'emmarcar dins un nivell més detallat d'anàlisi. En el fons, però, únicament reflecteix l'articulació d'alguns bocins en períodes de quatre pulsacions que ja es troben delimitats per silencis. Per tant, igualment es fa necessari aprofundir en la seua mecànica des del punt de vista ètic.

En la Figura 10 presentem una altra distribució de la segmentació èmica de l'Entrada de missa recollida en la Figura 9. Els bocins, que segueixen indicats amb numeració romana i separats en un pentagrama distint cadascun, s'han alineat verticalment per fer coincidir aquelles partícules iguals o equivalents pel que fa a digitacions. En aquest cas, s'han desestimat els signes

de repetició dels bocins I i V, a fi de facilitar la comparació melòdica i rítmica. Amb aquesta disposició de la Figura 10 s'observa més clarament la constància pel que fa als dissenys d'inici i de terminació dels bocins. De fet, les dues primeres pulsacions del bocí I constitueixen el patró d'inici, mentre que les dues últimes, el de terminació.

Figura 10. Disposició sinòptica de l'*Entrada de missa* (A). Toni Manonelles



A més a més, aquesta disposició evidencia un altre fet que cal destacar: els bocins es poden entendre com a reformulacions, més o menys esteses, del segment inicial. D'aquesta manera, el bocí I constitueix la versió més sintètica i reduïda, mentre que els bocins II i III suposen les versions desplegades més àmpliament, en aquest cas a través d'un seguit de tres progressions descendents, cadascuna de quatre pulsacions de durada. Els bocins IV i V també són més extensos que el bocí I, però no tan com el II i el III, dels quals es manté la part final de les progressions i desapareixen els silencis que compartimentaven internament aquells bocins.

Anteriorment ja s'ha mencionat l'equivalència entre els bocins II i III, que es manifesta com una duplicació rigorosa en la Figura 5. La disposició de la notació en la Figura 10, a més, mostra una concordança similar entre els bocins IV i V. Així, si s'estableix una comparació entre els diferents bocins prenent per criteri la seua morfologia i desestimant les repeticions totals o parcials detallades en la Figura 9, es pot afirmar que l'*Entrada de missa* A és

reduïble a tres bocins bàsics: l'I, el II i el IV, tal i com es mostra en la Figura 11. Cal assenyalar que aquesta configuració bàsica concorda amb la versió de Pep "Mossènys" recollida en la Figura 5, formada per tres segments homòlegs als bocins bàsics de la Figura 11. Per tant, podríem arribar a pensar que Pep "Mossènys" i "Miqueleta", en l'enregistrament fet per Josep Crivillé, decidissin fer la versió més simple, més "mínima": podria ser pel fet que s'havien d'avenir dos sonadors alhora?

Figura 11. Bocins bàsics de l'*Entrada de missa* (A).



Però sigui quin sigui el grau d'extensió de cada bocí, els inicis i les terminacions es mantenen sempre invariables, i és entre aquestes dues parts estables que apareix el creixement. Es pot parlar, per tant, d'una variabilitat de la part central que contrasta amb uns extrems fixos.

Aquests aspectes es veuen més clarament si es desestima el component rítmic. Per això establim una darrera via d'anàlisi centrada en el comportament melòdic dels bocins. En aquest procés s'han tingut en compte dos criteris mínims. En primer lloc, el perfil melòdic, entenent aquest com la successió rigorosa de sons que conformen el bocí, amb especial atenció al grau final. En segon lloc, els graus utilitzats en cada segment en relació als que apareixen al llarg de l'execució.

Si s'observen els cinc bocins de l'*Entrada de missa* A tenint en compte els criteris anteriors, els considerarem tots del mateix tipus, que aquí anomenarem grup Fa, en referència al seu grau de terminació.

En la Figura 12 es recull el perfil melòdic i el ventall de graus utilitzats de cadascun dels bocins de l'*Entrada de missa* A. L'elaboració dels perfils melòdics s'ha dut a terme tenint en compte tres aspectes bàsics. En primer lloc,

s'ha desestimats el component rítmic, de manera que els graus s'han grafiat només amb el cap de la nota. En segon lloc, les seqüències de notes repetides consecutivament s'han reduït a una sola. A tot això cal afegir que els perfils melòdics dels cinc bocins s'han alineat verticalment tenint en compte la seua equivalència. Pel que fa als graus emprats, en cada cas s'han ordenat descendentment, també sense valor rítmic i alineats per cercar la seua correspondència vertical, a fi de visualitzar millor l'àmbit melòdic de cada bocí. La figura rodona s'ha utilitzat per indicar el grau de terminació de cada segment, que en aquesta sonada ja hem dit que sempre és **fa**. En altres sonades veurem que aquest grup Fa s'alterna amb el grup Do.

Figura 12. Perfils melòdics dels bocins i graus emprats. *Entrada de missa (A)*.

Les característiques del grup Fa, al qual pertanyen la totalitat dels bocins de l'Entrada de missa, són les següents:

- Ús dels graus **do'-si-la-sol-fa-mi-re-do**, amb el **fa** com a grau de terminació.
- Encara que tots els bocins es considerin del mateix grup melòdic, es poden apreciar diferències de comportament: el bocí I es desenvolupa en un àmbit inferior al grau de terminació, mentre que els restants (bocins II, III, IV i V) es disposen per sobre, amb els graus **mi** i **re** com a ornaments inferiors del grau de terminació.

- El model melòdic és el que es representa a la Figura 13. S'ha alineat verticalment la versió reduïda, corresponent al bocí I, i l'estesa, a la qual corresponen la resta de bocins. Al mateix temps, en aquesta versió s'han superposat els graus equivalents pel que fa a digitacions, per indicar que el disseny melòdic tant pot transcórrer seguint la trajectòria més aguda com la més greu, depenent del bocí.
- Les dues versions, reduïda i estesa, concorden en el final, i l'inici és també equivalent. Tenint en compte això, es pot afirmar que el creixement es desenvolupa a la part central del disseny, mentre que els extrems es mantenen constants.

Figura 13. Models melòdics del grup Fa. *Entrada de missa (A)*.



L'anàlisi d'aquesta sonada ha servit per establir els paràmetres més importants i els aspectes principals que es tindran en compte per abordar la resta del repertori. Des d'aquesta perspectiva més global, ara podem afegir algunes aportacions més que provenen de l'Entrada de missa B en la versió de Toni "Parrí".

Prenent per base la notació de la Figura 6, el cicle de repetició equival íntegrament a tota la part melòdica desplegada en la notació. Les notes llargues o seguides d'un silenci que apareixen en les pulsacions 13, 20, 28 i 36, amb el seu reflex en la part del tambor, distribueixen aquest cicle en tres segments ben delimitats. El bocí I (pulsacions 2-13), que tenint en compte que s'exposa dues vegades, origina un segment de 24 pulsacions. El bocí II (pulsacions 14-20), que també es repeteix i genera una altra porció de 14 pulsacions. I el bocí III (pulsacions 21-36), de 16 pulsacions, resultant d'un segment de 8 pulsacions que es reexposa amb una petita variació.

D'aquests tres segments, els bocins I i III s'haurien de considerar grups Fa tenint en compte el seu grau de terminació. En canvi, el bocí II no s'hi ajustaria, ja que conclou sobre el grau **re**.

Finalment, s'ha de destacar una altra diferència important pel que fa al funcionament de les dues tipologies: els bocins que conformen l'Entrada de missa B en cap cas es poden considerar reformulacions del segment inicial, com sí succeïa en l'Entrada de missa A, sinó que constitueixen segments melòdics clarament diferenciats i independents que no es basen en el procés de reformulació detectat en el primer cas. O sigui, estem davant d'una peça del tot diferent.

2.2.4. Síntesi

L'Entrada de missa A s'organitza en un cicle de repetició que se sol exposar entre una i tres vegades. Aquest equival a tota la sonada, i només una de les versions incorpora acaball per remarcar la finalització de la interpretació.

El cicle de repetició es compartimenta en cinc bocins reconeguts èmicament, tots ells amb final sobre el grau **fa**, de manera que els hem considerat grups melòdics Fa. Aquests segments es poden considerar com a reformulacions més o menys esteses del bocí I: tots els inicis i els finals són iguals o equivalent, mentre que és a la part central on tenen lloc les transformacions.

Observem diferències en el nombre d'exposicions de la primera part del bocí V, però sempre entre interpretacions de sonadors diferents, ja que cada músic té ben fixada la seua versió.

2.3. La *Sortida de missa*

Si l'Entrada de missa era la sonada que marcava l'inici de la litúrgia, la Sortida de missa és la que n'indica la finalització. Cercant la correspondència amb els cants litúrgics, aquesta sonada ocupa el lloc de l'*ite missa est* o del *Benedicamus Domino*, una de les parts de l'*ordinarium missae*. De fet, en la mostra que hem usat per aquest estudi només hem detectat una sola tipologia d'aquesta sonada (vegeu la Figura 1).

Després que l'oficiant ha pronunciat les darreres paraules de la missa per donar la benedicció als fidels, és el moment en què s'inicia la Sortida de missa, coincidint amb la retirada dels clergues. La interpretació es pot perllongar una vegada que aquests ja han entrat dins la sacristia, de manera que la seua durada no es troba tan acotada pels esdeveniments de la litúrgia com l'Entrada de missa o algunes altres que tractarem posteriorment.

Les versions de què disposem per a aquesta anàlisi són quatre, corresponents als sonadors Toni Manonelles, Pere "Planes", Joan "Taronges" i Pep "Mossenyers", la d'aquest últim també interpretada conjuntament amb "Miqueleta", tal i com succeïa amb l'Entrada de missa. Com a diferències, però, en la Sortida de missa d'aquests dos darrers s'observen més punts en els qual els dos sonadors no actuen a l'uníson. És per això que en la notació de la Figura 17 s'ha utilitzat una escriptura a dues veus, a fi d'indicar els procediments heterofònics que es generen en determinats punts. Quan només figura una sola línia melòdica s'ha d'entendre que les dues flaütes actuen a l'uníson.

2.3.1. Estructura general de la sonada

En la Sortida de missa el tambor actua de manera molt semblant a com ho feia en l'Entrada de missa. De les quatre versions presentades, a la Figura 14 apareix la forma més simple: una cèl·lula d'una pulsació de durada, articulada en dues corxeres, la primera d'elles més accentuada que la segona. Aquest petit nucli es reitera constantment, a manera d'*ostinato* rítmic, mentre dura la sonada. Per això només hem notat aquest ritme en la primera línia.

La Figura 15, en canvi, presenta un funcionament una mica més complex: la cèl·lula que es repeteix té una durada de dues pulsacions –dues corxeres més corxera seguida de dues semicorxeres–, però la repetició d'aquest model no dura tota la sonada com succeïa en el cas anterior, sinó que en determinats punts s'estableix una puntuació a base de silencis (corxera seguida de silenci de corxera) que sempre remarca la finalització de segments melòdics de la flaüta. En les separacions més importants, aquest nucli rítmic apareix duplicat (pulsacions 10 i 11, 15 i 16, 26 i 27, 39 i 40 de la Figura 15), mentre que en altres delimitacions més secundàries, apareix una sola vegada

(pulsacions 31 i 35 de la Figura 15). A aquesta mecànica cal afegir el canvi de patró rítmic del final de la sonada, coincidint amb la coda o acaball, el segment melòdic que serveix per cloure la interpretació (pulsacions 41-45 de la Figura 15).

En les versions de les Figures 16 i 17, per la seua banda, el tambor duplica de manera estricta el ritme de la melodia de la flaüta, excepte en punts molt concrets com són les pulsacions 7 i 12 de la Figura 17. Fruit d'aquesta duplicació, el tambor incorpora la mateixa puntuació a base de silencis que apareixia en la Figura 15, i que servia per remarcar la finalització de les divisiona melòdiques de la sonada.

Figura 14. *Sortida de missa*. Toni Manonelles³⁵ (Selecció, 6)

Figura 15. *Sortida de missa*. Pere "Planes"³⁶ (Selecció, 7)

³⁵ Mtc. AS.20, pista 3.

³⁶ Mtc. AS.19, pista 25.

Figura 16. *Sortida de missa*. Joan “Taronges”³⁷ (Selecció, 8)

flaüta

tambor

$\text{♩} = 100$

1

14

27

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Figura 17. *Sortida de missa*. Pep “Mossènys” i “Miqueleta”³⁸ (Selecció, 9)

flaütes

ambors

$\text{♩} = 108$

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

rítmica del tambor sol (Figura 14). Aquest darrer cas consisteix en la presentació, exposada dues vegades, de la cèl·lula rítmica que funciona a manera d'*ostinato* durant tota l'execució. Per tant, de nou es pot observar que les dues formes d'inici, amb introducció rítmica prèvia o bé amb tambor i flaüta alhora, són igualment vàlides. A més a més, l'extensió de la introducció de la Figura 14, de dues pulsacions, reforça el que ja havíem dit en el seu moment en tractar l'Entrada de missa: aquestes parts rítmiques introductòries no tenen una durada fixa, sinó que unes vegades es presenten més esteses i altres més concretes.

Quant a les velocitats de les quatre versions d'aquesta sonada, en totes elles, la negra es troba entre 84 i 112 pulsacions per minut, uns valors prou semblants als que havíem observat en l'Entrada de missa.

Melòdicament parlant, les versions de la Sortida de missa que s'han emprat per a aquesta investigació responen totes a una mateixa tipologia. Així, s'observa que en els quatre exemples la sonada es constitueix a partir d'unes mateixes idees que generen àrees melòdiques disposades en un ordre fix i invariable. Se'n destrien dues de principals. La primera ocupa les pulsacions 2-10 de la Figura 14, 1-27 de la Figura 15, 1-13 de la Figura 16 i 1-15 de la Figura 17. La segona, les pulsacions 11-46 de la Figura 14, 28-40 de la Figura 15, 14-35 de la Figura 16 i 16-68 de la Figura 17. Però aquestes dues seccions presenten una extensió diferent en cadascuna de les versions, de manera que els recorreguts totals són també diferents en cada cas.

Cal destacar una altra diferència: la primera idea melòdica de la versió de Pere "Planes" (Figura 15) no fa servir els mateixos graus que en les altres tres (Figures 14, 16 i 17). En canvi, la seqüència melòdica i rítmica és exactament la mateixa, transportada un grau més amunt que en les altres tres casos. Per aquest motiu, tot i que digitalment no són equivalents, cal considerar-les idees homòlogues.

A més, la interpretació de Pere "Planes" recollida en la Figura 15 presenta una altra particularitat que no s'observa en les altres: un tercer segment, molt més breu i amb funció de clàusula: l'acaball. Correspon a les cinc últimes pulsacions de la notació de la Figura 15 i concorda amb el segment homòleg de l'Entrada de missa que interpretava el mateix sonador (quatre últimes pulsacions de la Figura 3). D'aquesta manera es confirma el

que ja s'havia avançat en tractar la sonada anterior: la utilització d'una mateixa clàusula o fórmula d'acabament aplicable a diferents peces del repertori.

A més d'aquestes diferències, també cal mencionar les transformacions melòdiques que apareixen de manera puntual. Aquest fet s'aprecia d'una manera més especial en comparar el segon segment melòdic de les quatre versions. La major part d'aquestes diferències són fruit del canvi d'harmònic que resulta en aplicar major o menor pressió d'aire mentre es manté una mateixa digitació. Un bon exemple d'aquest procediment s'observa en comparar la pulsació 13 de la Figura 14, la pulsació 29 de la Figura 15, i la pulsació 16 de la Figura 16: totes tres s'han de considerar equivalents des del punt de vista de les digitacions.

La Figura 17, per la seua banda, també il·lustra el que s'acaba d'explicar. Aquesta notació que recull la Sortida de missa interpretada pels sonadors Pep "Mossènysers" i "Miqueleta" presenta, al llarg de les reexposicions de cada segment, un gran ventall de possibilitats melòdiques equivalents pel que fa a digitacions. Per aquest motiu s'ha desplegat de manera totalment lineal, prescindint de barres de repetició, la primera exposició del cicle de la sonada. Al final, el *Da Capo* remet de nou a l'inici per executar el segon cicle, tot i que cal tenir present que aquest podrà presentar altres variacions melòdiques.

Tot i que durant la major part de la sonada les dues flaütes actuen a l'uníson, són relativament freqüents els punts en què s'originen procediments heterofònics, amb manteniment de la figuració rítmica però canvi de dibuix melòdic. Aquests moments, sempre molt puntuals, són els que en la Figura 17 s'han notat a dues veus per diferenciar les línies melòdiques derivades de cada flaüta. Sempre que apareixen dos sons simultanis, ambdós són equivalents pel que fa a digitacions de l'instrument. Serveixen d'exemple, entre d'altres, les pulsacions 17, 30 o 33 de la Figura 17.

Una vegada comentades les particularitats del material musical que conforma la part melòdica de la Sortida de missa també cal fer alguna apreciació pel que fa al seu cicle de repetició. En les versions de les Figures 14, 16 i 17, el cicle equival a tota la seqüència melòdica desplegada, mentre que en la Figura 15 se n'exclouen les cinc últimes pulsacions, corresponents a

l'acaball que, com succeïa en l'Entrada de missa, només s'executa al final per concloure la interpretació.

Pel que fa al recorregut total de les diferents versions de la Sortida de missa, a banda de les diferències entre el recorregut total de cada versió, es pot apreciar una major varietat en relació al nombre d'exposicions del cicle si es compara amb el que succeïa en la sonada anterior. D'aquesta manera, es pot observar que en dues de les interpretacions el cicle s'exposa dues vegades (Figures 15 i 17), mentre que en les altres s'exposa tres vegades (Figures 14 i 16). Per tant, aquí es verifica el que ja s'havia apuntat en tractar l'Entrada de missa: tot i que és molt habitual exposar tres vegades el cicle de les sonades, aquest nombre pot variar segons la situació i el moment en què s'interpreta la peça.

Tenint en compte el que hem explicat fins ara, podem afirmar que el funcionament global de la Sortida de missa concorda plenament amb el de l'Entrada de missa, de manera que l'esquema de la Figura 7 és vàlid per a totes dues.

D'aquesta manera, la Sortida de missa pot començar amb una introducció del tambor sol o bé iniciant simultàniament la part rítmica i la melodia de la flaüta. Si es du a terme el primer cas, la durada d'aquest segment no és fixa, sinó que vendrà determinada per l'expressió $n \cdot r$, tenint en compte que r és la cèl·lula rítmica bàsica que serveix d'*ostinato* durant l'execució i n prendrà el valor d'un nombre sencer de 2 a 4, si hem de fer cas estricte als exemples analitzats fins al moment. Per tant, en cas d'aparèixer, aquesta part és de naturalesa flexible.

Sobre la base rítmica del tambor es desplega el discurs melòdic de la flaüta, al llarg del qual s'estableix un cicle de repetició C que es repetirà un nombre n de vegades. En aquest cas, n equival també a un nombre sencer que habitualment és 3, però que depenent de les circumstàncies del moment de la interpretació també pot ser 2 o 1.

La sonada s'acaba en finalitzar la darrera exposició del cicle. Depenent de la versió pot incorporar una clàusula de terminació que, en qualsevol cas, sempre anirà inserida després d'acabar aquesta darrera repetició del cicle. La clàusula o acaball, amb la mateixa morfologia i funcionament que en l'Entrada de missa ($n \cdot a + a_t$), consisteix en una ornamentació sobre el grau *mi* ($n \cdot a$) que

resol en la final **fa** (a_t). L'ornamentació –un trèmolo que es transforma en un trinat–, té una durada també variable. De fet, si es compara l'*acaball* de la Figura 3 amb el de la Figura 15 s'observa que es perllonguen durant dues i tres pulsacions respectivament. Per tant, atenent estrictament els exemples que s'han analitzat fins al moment, n pren el valor de 2 o 3.

En la Sortida de missa hem d'indicar una excepció als dos acabaments descrits. La Figura 14 no conclou ni en finalitzar la darrera repetició del cicle ni amb la inserció de l'*acaball*, sinó amb la repetició del primer segment melòdic del cicle. En certa manera, aquesta porció final es pot concebre com un *acaball* que adopta una forma fixa i totalment diferenciada de la fórmula elàstica que apareix en la Figura 15.

Una vegada explicat el funcionament global és el moment de passar al segon nivell d'anàlisi, centrat en la mecànica d'una sola exposició de la sonada. Tot i que anteriorment hem dit que aquesta part es fonamenta principalment en la segmentació èmica feta pels informadors, en el cas de la Sortida de missa la lògica estructural emergeix, d'entrada, a través de procediments comparatius amb l'Entrada de missa, tenint en compte la semblança entre les dues sonades.

Cal recordar que, tal i com es recull en la Figura 9, el sonador Toni Manonelles va segmentar el cicle de l'Entrada de missa de manera que quedava dividit en una sèrie de bocins acabats tots ells amb una mateixa fórmula de terminació. Si s'aplica aquest mateix criteri a la Sortida de missa de la Figura 14 i es divideix cercant dissenys concordants que puguin funcionar de terminació, s'obté el que recull la Figura 18.

Figura 18. Segmentació del cicle de la *Sortida de missa*. Toni Manonelles.



El cicle de repetició de la sonada queda organitzat en quatre bocins, tots ells en grau **do**, a diferència del que succeïa en l'Entrada de missa, on el grau **fa** apareixia sempre com a grau de terminació. El bocí III s'ha alineat verticalment amb el bocí II per les equivalències digitals dels dos segments, de la mateixa manera que també es va fer en els dos bocins homòlegs de l'Entrada de missa.

La terminació **do** sempre presenta valor de negra, va precedida d'una altra figura d'igual valor i es troba resolta descendentment, però no per graus conjunts. S'observen dues fórmules de conclusió, molt semblants entre elles: **mi-do** (bocí I) i **fa-do** (bocins II, III i IV).

Pel que fa als començaments dels segments, també s'observen constants. El bocí I comença en **fa**, mentre que tots els altres ho fan amb la seqüència **si-si-si**. Així, l'inici **fa** es relaciona amb la terminació **mi-do**, mentre que el començament **si-si-si** va lligat al final **fa-do**. No obstant això, s'ha de tenir present que tots dos graus de començament són equivalents pel que fa a digitacions.

Els quatre bocins de la Sortida de missa tenen una extensió de 5, 13, 13 i 9 pulsacions respectivament, sense tenir en compte la repetició en el bocí I. Si es compara aquest resultat amb el que succeïa en l'Entrada de missa, on els quatre primer bocins tenien 4, 12, 12 i 8 pulsacions, s'observa que els de la Sortida de missa tenen una pulsació afegida en relació amb els de l'Entrada de missa. Aquesta pulsació afegida, a més, resulta ser la darrera de cada bocí, justament la terminació **do**, inexistent en l'Entrada de missa. Aquest fet s'aprecia de manera ben clara en comparar els bocins II i III de les dues sonades: es pot comprovar com les progressions són pràcticament idèntiques, però en el cas de la Sortida de missa, apareix un **do** afegit al final de cada bocí.

L'organització de la Sortida de missa en quatre bocins recollida en la Figura 18, obtinguda a partir de la comparació amb l'Entrada de missa, queda validada per l'informador Toni Manonelles. Igual que en la sonada anterior, també se li va demanar que la partís en bocins coherents, com si volgués ensenyar-la a algú. El resultat de les dues segmentacions que va realitzar va tornar a evidenciar dos nivells de detall: per una banda, la que acabem d'explicar, formada pels quatre bocins que en la Figura 18 s'indiquen amb números romans, com a porcions més grans que conformen el cicle. Per altra,

una segmentació en fragments més curts que, a més de confirmar el final dels quatre bocins amb terminació **do**, estableix separacions entre les diferents progressions que conformen els bocins II i III. Aquests punts de partició són els que en la Figura 18 s'han indicat mitjançant petites creus, d'igual manera com hem fet abans amb l'Entrada de missa (Figura 8).

Per tant, el cicle de la Sortida de missa es conforma a partir d'una sèrie de segments delimitats per unes fórmules amb funció d'inici i unes altres que en delimiten les terminacions. El nombre d'execucions de cada bocí del cicle és un paràmetre que cada sonador té prefixat per a la seua versió, però que varia quan es comparen interpretacions de músics diferents. D'aquesta manera, el bocí I s'executa dues vegades en la versió de Toni Manonelles (Figura 18), tres en la de "Mossènys" i "Miqueleta" (pulsacions 1-15 de la Figura 17), quatre en la versió de Pere "Planes" (pulsacions 1-16 de la Figura 15) i tres en la de Joan "Taronges" (pulsacions 1-13 de la Figura 16). En aquestes dues últimes, però, les quatre exposicions no són idèntiques, sinó que el segment apareix reformulat de manera que assoleix diferents extensions, procés que detallarem posteriorment.

Mentre que en la versió de Toni Manonelles el bocí III apareix com una petita variació melòdica del II, de la mateixa manera com succeïa en la seua Entrada de missa, en les altres tres versions el bocí s'exposa dues vegades de manera idèntica. Només en la versió de Pep "Mossènys" i "Miqueleta" apareixen les variacions melòdiques puntuals abans mencionades (Figura 17). Per tant, en aquestes tres versions realment no apareix el bocí III, sinó dues vegades el bocí II.

Pel que fa al bocí IV, s'exposa una vegada en la versió de Toni Manonelles (Figura 18), dues en la de Joan "Taronges" (pulsacions 27-35 de la Figura 16), tres en la de Pep "Mossènys" i "Miqueleta" (pulsacions 42-68 de la Figura 17) i no apareix en la versió de Pere "Planes" (Figura 15).

Resumint, per tant, es pot afirmar que el cicle de repetició de les quatre versions de la Sortida de missa que aquí s'analitzen està format a partir de tres segments bàsics: els que en la Figura 18 corresponen als bocins I, II-III –tenint en compte la seua equivalència– i IV. El nombre d'exposicions de cadascun i les petites variants melòdiques són paràmetres que cada sonador té fixats per a la seua versió, mentre que l'ordre de successió d'aquests bocins sempre és

el mateix per a tots i mai es veu alterat. Tot i que hi ha versions que poden prescindir d'alguns dels bocins –com és el cas de la Figura 15, que no conté el bocí IV–, l'ordre de successió dels restants es manté.

2.3.2. Organització dels bocins

Una vegada explicat el funcionament del cicle de la sonada ja es pot passar al darrer nivell de detall i analitzar la mecànica dels diferents segments que el conformen. Com ja hem fet amb l'Entrada de missa, primerament presentem una nova disposició del material de la Figura 18 (la *Sortida de missa* en la versió de Toni Manonelles): es tracta d'una altra notació sinòptica que cerca l'alineament vertical d'aquells elements iguals o equivalents. El resultat, copsat en la Figura 19, remarca dos aspectes que ja s'han mencionat abans. Per una banda, la constància pel que fa a fórmules d'inici i de terminació dels segments. I per altra, la generació de nous bocins a partir de la reformulació melòdica d'un d'anterior.

Figura 19. Disposició sinòptica de la *Sortida de missa*. Toni Manonelles



En la *Sortida de missa*, el procés de reformulació dels segments es veu clarament en els bocins II, III i IV. De fet, ja hem vist que en la versió de Toni Manonelles el bocí III és una variant melòdica del bocí II. A més, però, el bocí IV és el resultat d'una reducció del III.

Per contra, i a diferència del que succeïa en l'Entrada de missa, el bocí I no es pot relacionar amb els altres tres com a versió més sintètica, ja que

només comparteix amb aquells el grau de terminació. També cal recordar que en la versió de Pere “Planes” (Figura 15), el bocí I apareix transportat un grau més agut, de manera que l’equivalència, pel que fa a digitacions, tampoc existiria en el grau d’inici (el **sol** no és equivalent al **si**, com sí ho són el **fa** i el **si**). En canvi, aquest bocí I de la Figura 15 sí que manté la mateixa terminació **do** que en les altres interpretacions. És per això que en la Figura 19 no s’ha equiparat el contingut del bocí I en relació al dels altres segments, tret de la terminació.

Tenint en compte l’equivalència dels bocins II i III de la Figura 19, la Sortida de missa de Toni Manonelles es redueix a tres segments bàsics: els bocins I, II i IV. En canvi, si es tenen en compte les quatre versions analitzades, els bocins imprescindibles serien només l’I i el II, ja que la versió de Pere “Planes” (Figura 15) no conté el bocí IV.

2.3.3. Mecanismes interns dels bocins

A més de la reformulació pròpiament dita, entesa com una reexposició més o menys ornamentada d’un segment, en algunes de les versions de la Sortida de missa apareix un altre procediment que cal explicar. Consisteix en l’eixamplament o la contracció d’un segment mitjançant la reiteració d’una part del seu contingut musical, d’una manera molt semblant al funcionament de la introducció rítmica del tambor de les Figures 3, 6 i 14, així com de l’acaball de les Figures 3 i 15. La diferència principal és que en bocí I de la Sortida de missa els sonadors tenen les extensions prefixades i les realitzen sempre de la mateixa manera quan tornen a repetir el cicle de la sonada. Ho podem veure en les versions de Pere “Planes” i de Joan “Taronges”, segons es recull en les Figures 20 i 21 respectivament.

En la versió de Pere “Planes” (Figura 20), el bocí I s’exposa quatre vegades, però no totes de la mateixa manera. La primer i la quarta, amb 11 pulsacions d’extensió, són molt més llargues que la segona i la tercera, amb només 5 pulsacions. De fet, aquestes dues últimes constitueixen el model bàsic del bocí I, la forma més reduïda possible. En canvi, les dues exposicions més extenses s’han d’entendre com un allargament d’aquest model bàsic a partir de la repetició continuada d’alguns dels elements que el constitueixen. Per tant, es

tracta d'un mecanisme molt pròxim a la reformulació anteriorment explicada, però que es basa no en l'ornamentació d'una seqüència melòdica, sinó en l'allargament d'una idea mitjançant la reiteració d'una part d'aquesta.

Figura 20. Bocí I de la *Sortida de missa*. Pere "Planes"



En la Figura 21 s'observa el mateix procediment, però amb uns resultats distints. En aquest cas, el bocí I s'exposa tres vegades. Les dues primeres constitueixen la forma bàsica, la més reduïda, amb cinc pulsacions d'extensió. Es tracta del mateix segment que el de les exposicions segona i tercera de la Figura 20, però transportat un grau inferior. La tercera exposició, en canvi, és una versió més allargada, de vuit pulsacions de durada. Si es compara aquesta extensió amb la de les exposicions més extenses de la Figura 20 (11 pulsacions), s'observa que no assoleix la longitud d'aquelles perquè la part repetible del disseny només es reitera una vegada, en lloc de les dues de l'altre exemple.

Figura 21. Bocí I de la *Sortida de missa*. Joan "Taronges"



Tant en la Figura 20 com en la 21, cada exposició del bocí I es pot explicar com un segment amb una part inicial que es pot repetir diverses

vegades, i una terminació que sempre apareix de la mateixa forma. En termes matemàtics, el funcionament d'aquest bocí s'ajusta a l'expressió $n \cdot a + a_t$, on a és la part repetible del bocí (les tres primeres pulsacions), mentre que a_t és la terminació. Només cal tenir en compte que en el cas que a es repeteixi, la primera nota del disseny muta i queda un grau davallada, fet que no succeeix la primera vegada que s'executa.

En la Figura 22 s'ofereix una notació simplificada del bocí I de la Sortida de missa de Joan "Taronges" (Figura 21), ajustat a l'expressió matemàtica que s'acaba d'explicar: a és la part acotada entre signes de repetició, mentre que a_t correspon a les dues pulsacions que apareixen just a continuació.

Figura 22. Simplificació del bocí I de la *Sortida de missa*. Joan "Taronges"



Figura 23. Configuracions del bocí I en les quatre versions de la *Sortida de missa*

Sonadors	Configuració del bocí I
T. Manonelles (Figura 19)	$a + a_t$ $a + a_t$
P. "Planes" (Figura 20)	$3a + a_t$ $a + a_t$ $a + a_t$ $3a + a_t$
J. "Taronges" (Figura 21)	$a + a_t$ $a + a_t$ $2a + a_t$
P. "Mossenyers" i "Miqueleta" (Figura 17)	$a + a_t$ $a + a_t$ $a + a_t$

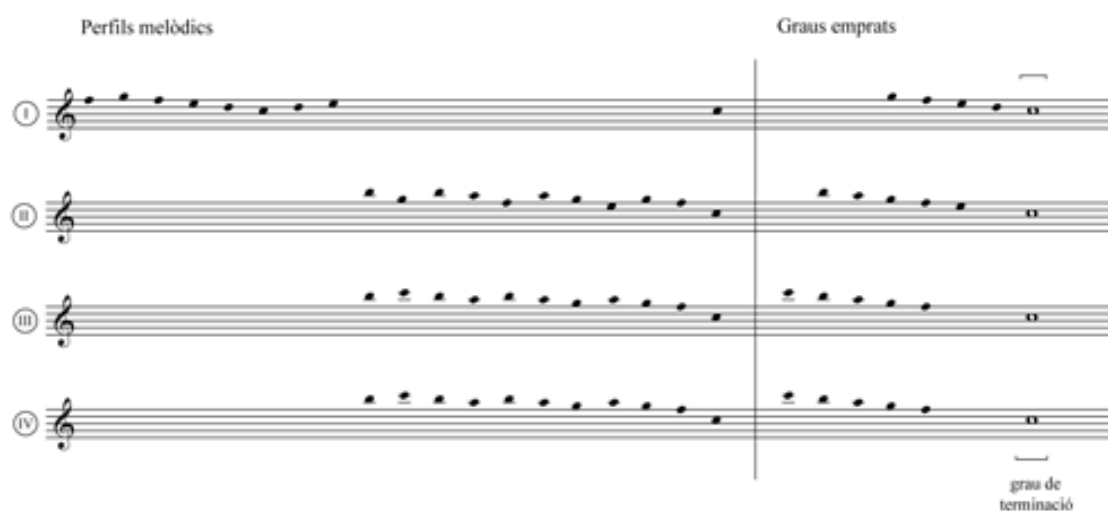
L'expressió de la Figura 22 és vàlida per representar tant les exposicions simplifiades, en les quals n pren el valor d'1, com aquelles més esteses, on n

equival a 3 (exposicions primera i quarta de la Figura 20) o 2 (exposició tercera de la Figura 21). En la Figura 23 s'han esquematitzat, mitjançant aquesta representació matemàtica, les diferents configuracions que el bocí I de la Sortida de missa adopta en les quatre versions analitzades.

Però tot i aquesta varietat del bocí I entre les quatre versions d'aquesta sonada, es tracta d'un procediment elàstic del tot controlat pels sonadors. Cada músic té establerta la manera com desplegarà el bocí I d'aquesta sonada, i ho farà de la mateixa manera en cada interpretació. De fet, és justament la particularitat de cada cas el que contribueix a configurar la versió personalitzada de cada sonador. Potser per això en la interpretació de Pep "Mossènys" i "Miqueleta" sonant junts enregistrada per Josep Crivillé, els sonadors tornen a triar la versió mínima.

Per últim passarem a l'anàlisi del comportament melòdic dels bocins d'aquesta sonada. Recordem que els criteris mínims que s'han tingut en compte són el perfil melòdic, amb especial atenció al grau de terminació, i els graus que fa servir cada segment en relació als que apareixen en el conjunt de la sonada.

Figura 24. Perfils melòdics i graus emprats. *Sortida de missa*. Toni Manonelles



En la Figura 24 es representen els perfils melòdics dels quatre bocins de la Sortida de missa delimitats en la Figura 18, a més dels graus utilitzats. Els

perfils s'han extret seguint pràcticament les mateixes passes que quan hem analitzat l'Entrada de missa, d'acord amb els següents principis:

- a. S'ha desestimat el component rítmic
- b. Les seqüències de notes repetides s'han indicat com una sola nota
- c. Les seqüències melòdiques curtes repetides també s'han grafiat una sola vegada

Pel que fa als graus utilitzats, s'han ordenat de manera descendent i s'han alineat verticalment per visualitzar millor l'àmbit de cada bocí. El grau de terminació, que en la Sortida de missa sempre correspon a **do**, està indicat amb figura de rodona.

Les característiques melòdiques dels bocins de la Sortida de missa, són les que es resumeixen a continuació:

- Globalment, ús dels graus **do'-si-la-sol-fa-mi-re-do**, amb el **do** inferior com a grau de terminació, motiu pel qual tots els bocins s'han considerat grups melòdics Do.
- Dues possibles disposicions, una més greu (bocí I) i l'altra més aguda (bocins II, III i IV). Comparteixen la terminació, però no la línia melòdica bàsica.
- La disposició més greu, el segment **a** de la Figura 25, fa servir l'àmbit **sol-do** i es caracteritza per una línia melòdica que primer descendeix i després conclou de manera ascendent.
- La disposició més aguda, el segment **b** en la Figura 25, es pot simplificar en la seqüència **si-la-sol-fa** més la terminació **do**. Al mateix temps, aquesta línia es pot ornamentar ascendentment, fet que ocasiona l'aparició del **do** superior com a brodadura del **si** (bocins III i IV de la Figura 24), o bé descendentment, de manera que apareix el **mi** com a brodadura inferior del **fa** (bocí II de la Figura 24).
- El procediment de reformulació melòdica només apareix en el segment **b** (bocins II, III i IV de les diferents versions), mentre que el mecanisme d'allargament per reiteració d'un motiu melòdic es presenta únicament en el segment **a**.

Figura 25. Models melòdics del grup Do. *Sortida de missa*



Aquests models Do s'han confeccionat a partir dels perfils melòdics de la Figura 23 (per tant, a partir de la versió de Toni Manonelles), però són aplicables a les altres versions de la sonada. Només cal tenir en compte que el segment **a** pot aparèixer transportat un grau més agut, exceptuant la terminació (Figura 15). Com en la Figura 13, també s'han alineat verticalment les diferents possibilitats melòdiques que poden aparèixer en cada moment, sempre equivalents pel que fa a digitacions.

2.3.4. Síntesi

Resumint, per tant, la *Sortida de missa* s'articula a partir d'un cicle de repetició que s'exposa, com a norma general, entre una i tres vegades. Aquest cicle equival a tota la sonada, exceptuant l'acaball que presenta una de les versions i que només apareix per marcar el final de la interpretació.

El cicle de repetició de la sonada s'organitza en quatre bocins, tots ells amb terminació sobre **do**, de manera que els hem considerat grups melòdics Do. Alguns dels bocins són el resultat de la reformulació d'altres anteriors.

En el nivell més petit destaca el mecanisme d'eixamplament o contracció a través de la repetició d'una part del contingut musical d'alguns dels bocins. Tant aquest procediment com la reformulació abans mencionada, no són fruit de la improvisació, sinó que cada sonador ja ha fossilitzat la seua versió de la sonada i, per tant, les diferències s'observen en comparar les interpretacions dels diferents músics.

2.4. Recapitulació

La conclusió que s'extreu de l'anàlisi de l'Entrada de missa i la Sortida de missa és que les dues sonades estan estretament relacionades, ja que es fonamenten en el mateix material musical bàsic i en els mateixos principis i recursos d'organització del discurs.

Deixant de banda el funcionament global de les sonades, que com ja s'ha dit i es comprovarà al llarg de la recerca és comú a tot el repertori, es pot afirmar que les dues peces segueixen una construcció totalment paral·lela, tenint en compte els fets següents:

- a. Formalment, els cicles de les dues sonades es compartimenten en una sèrie de bocins –reconeguts també èmicament– delimitats per terminacions constants: sobre **fa** en l'Entrada de missa i sobre **do** en la Sortida de missa.
- b. Els segments resultants del procés anterior són homòlegs entre les dues sonades, tenint en compte els perfils melòdics bàsics i les extensions, però amb la particularitat que en la Sortida de missa tots els bocins tenen una terminació Do afegida que incrementa en una pulsació l'extensió de cada bocí i li confereix, al mateix temps, un sentit de contraposició en relació al seu homòleg en l'Entrada de missa.
- c. D'aquesta manera, els bocins II de les dues sonades es basen en un mateix perfil melòdic descendent, construït a partir de tres progressions que es poden simplificar en les seqüències de graus **si-la**, **la-sol** i **sol-fa**, tal i com es recull en la Figura 26.

Figura 26. Bocins II de l'Entrada de missa i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles



- d. Com es pot veure en la Figura 27, els bocins III conserven la mateixa extensió que els seus respectius bocins II immediatament anteriors, tot i que contenen variacions melòdiques a base d'harmònics derivats d'una mateixa posició digital, així com permutacions de graus.

Figura 27. Bocins III de l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles



- e. També en tots dos casos, els bocins IV equivalen als seus respectius bocins III, però comprimits pel que fa a l'extensió, segons s'aprecia en la Figura 28.

Figura 28. Bocins IV de l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*. Toni Manonelles



- f. Els bocins I no evidencien tant la semblança, però si se simplifica el seu perfil melòdic i es descarten les quatre semicorxeres de la segona pulsació en la *Sortida de missa* –pel seu valor breu, es poden considerar una ornamentació–, s'obté una mateixa seqüència melòdica **fa-do-re-mi**, amb terminació Fa en el cas de l'*Entrada de missa* i terminació Do en el cas de la *Sortida de missa*.

Per acabar, un darrer aspecte que cal comparar és el grau de flexibilitat que mostren les dues sonades, és a dir, de quina manera varia l'extensió de les peces vistes des del seu conjunt o des de l'interior dels seus segments; i tant entre les interpretacions d'un mateix individu com entre versions de sonadors

diferents. El resultat d'aquesta comparativa es recull en la taula de la Figura 29 i és el que es resumeix a continuació:

- a. Tant l'Entrada de missa com la Sortida de missa poden presentar un nombre variable d'exposicions del cicle, tot i que ja s'ha dit que el més habitual és que s'exposi tres vegades. Aquesta variabilitat pot aparèixer tant entre diferents interpretacions d'un mateix sonador, com si es comparen versions de músics diferents.
- b. Dins del cicle, en les dues sonades els bocins es poden exposar un nombre variable de vegades abans de passar al següent. En aquest cas, la flexibilitat es troba entre versions de diferents sonadors, mentre que cada músic ja té definit el nombre de vegades que executarà cadascun dels bocins que conformen el cicle de la seua versió.
- c. L'extensió d'alguns bocins també pot variar, independentment del nombre de vegades que s'exposin. Aquesta variabilitat s'observa en comparar versions de sonadors diferents, mentre que cada sonador té fixada prèviament l'extensió dels diferents bocins de la peça i, per tant, els executarà de la mateixa manera cada vegada que repeteixi la sonada.
- d. El procediment generador d'aquesta variabilitat en les extensions dels bocins entre versions de sonadors diferents és la reiteració o proliferació d'un nucli o part del bocí, mecànica que apareix d'una manera clara en la Sortida de missa (bocí I, Figures 20 i 21) i en el bocí V de l'Entrada de missa (Figures 2, 3 i 4).
- e. Pel que fa a la reformulació melòdica, que en aquestes dues sonades constitueix un altre procediment per generar bocins nous a partir de la seqüència melòdica bàsica d'un segment anterior (bocins III i IV d'ambdues sonades), no implica variabilitat d'extensió entre diferents interpretacions d'un mateix sonador ni entre versions de músics diferents. Tot i que la reformulació sí que implica l'aparició de bocins de diferent extensió dins un mateix cicle, cada músic els executa d'igual manera en cada interpretació. A més, les extensions d'aquests concorden en comparar les versions dels diferents sonadors.

Figura 29. Comportament flexible en l'*Entrada de missa* i la *Sortida de missa*

	Entre versions d'un mateix sonador				Entre versions de sonadors distints			
	en recorregut total	en cicle	en bocins		en recorregut total	en cicle	en bocins	
			per proliferació	per reformulació			per proliferació	per reformulació
<i>Entrada de missa</i>	Sí	No	No	No	Sí	Sí	Sí	No
<i>Sortida de missa</i>	Sí	No	No	No	Sí	Sí	Sí	No

3. Les sonades de missa (II): el *Kyries* i el *Credo*

3.1. El *Kyries*

La sonada que segueix després de l'Entrada de missa és la del *Kyries*. El nom és una referència clara a l'aclamació en grec *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* i, per extensió, al moment litúrgic en què s'ha de sonar: just després de recitar l'esmentat text, que es tradueix com: "Senyor tingueu pietat, Crist tingueu pietat, Senyor tingueu pietat".

P.: Es *Credo* i es *Kyries* en quin moment se sonen, si és que tenen moment exacte per sonar-se? O les sonaven quan els venia bé dins sa missa?

R.: No, no, no: tenen el seu moment, totes.

P.: Totes?

R.: Totes, totes. Es *Kyries* és quan diuen... a veure: just quan comença sa missa, antes de fer es *Credo*, antes d'ells fer es sermó, es fa es *Kyries*: antes des sermó. Però diuen unes paraules que ara no em recorden.

P.: Senyor tengueu pietat.

R.: Sí: Senyor tengueu pietat, Crist tengueu pietat: aquí es fa es *Kyries*. Just quan acaben de dir-ho, es fa es *Kyries*. [Pere "Planes"]³⁹

Per altra banda, el *Kyries* segurament és la sonada de missa que més sovint se suprimeix: molts sonadors no la saben i per això deixen aquesta part de la litúrgica sense música. És el cas de l'informador principal d'aquesta recerca, Toni Manonelles: no té aquesta sonada dins el seu repertori.

Un altre fet que cal destacar és l'elevat nombre de tipologies de *Kyries* que trobem. En la mostra amb la qual hem treballat, formada per quatre interpretacions de Pere "Planes", Joan "Taronges", Toni "Petit" i Toni "Parri", es

³⁹ Mtc. AS.16, pista 6.

destrien fins a tres tipologies, que aquí hem anomenat A, B i C. Tal i com es recull en la Figura 1, dues de les quatre versions corresponen al tipus A (les de Pere “Planes” i Toni “Petit”), mentre que les altres dues, encara que les anomenin igual, constitueixen materials sonors totalment diferenciats. Per tant, ens trobem amb tres sonades diferents entre sí, però totes elles anomenades Kyries i utilitzades per sonar en el mateix moment de la litúrgia.

De la mateixa manera com ja férem en l’Entrada de missa, en el Kyries aprofundirem únicament en una de les tipologies, a fi de no allargar en excés el procés analític. Dels tres tipus detectats, –A, B i C–, ens interessarà fixar-nos en la tipologia A per dos motius principals. En primer lloc, perquè és la que més pes té dins la mostra (dues de les quatre interpretacions). I en segon, perquè concorda, quant a material musical i funcionament, amb les tipologies A i B de Credo que analitzarem en el següent apartat.

3.1.1. Estructura general de la sonada

Primerament presentem, a través de les Figures 30, 31, 32 i 33, les quatre interpretacions del Kyries dels sonadors abans mencionats, a fi d’explicar el funcionament global d’aquestes execucions i també per mostrar les diferències, pel que fa a contingut, de les tres tipologies agrupades sota un mateix nom.

Començant l’anàlisi pel comportament rítmic del tambor, cal dir que les Figures 30, 31 i 33 responen a un mateix plantejament, basat en la reiteració constant i ininterrompuda d’una cèl·lula rítmica d’una pulsació de durada. Aquesta repetició genera un *ostinato* rímic que sosté la part melòdica de la flaüta i que només es trenca per marcar l’acabament de la interpretació. En el cas de les Figures 30 i 31, el final s’assenyala amb un canvi de figuració rítmica que coincideix amb la coda final o acaball de la part melòdica, mentre que en la versió de la Figura 33 l’acabament s’indica únicament amb un cop accentuat. En aquestes tres versions el tambor funciona d’igual manera que en l’Entrada de missa i la Sortida de missa de Toni Manonelles (Figures 2 i 14 respectivament) i la Sortida de missa de Toni “Parri” (Figura 6). En el cas de la Figura 33, la coincidència és absoluta ja que, fins i tot, concorda la cèl·lula rítmica que serveix d’*ostinato* constant.

Figura 30. *Kyries* (A). Pere “Planes”⁴⁰ (Selecció, 10)

Figura 31. *Kyries* (A) . Toni “Petit”⁴¹ (Selecció, 11)

⁴⁰ Mtc. AS.16, pista 10.

⁴¹ Mtc. AS.10, pista 4.

Figura 32. *Kyries* (B). Joan “Taronges”⁴² (Selecció, 12)

Figura 33. *Kyries* (C). Toni “Parrí”⁴³ (Selecció, 13)

La versió de la Figura 32, en canvi, es mostra més complexa que les altres tres. Tot i que la figuració rítmica del tambor coincideix absolutament amb el ritme de la línia melòdica de la flaüta, les accentuacions de la percussió impliquen una metrificació distinta. D’aquesta manera, durant bona part de la primera meitat es crea una polimetria entre la flaüta, que funciona amb pulsació simple o de subdivisió binària (dues corxeres), i el tambor, que funciona amb pulsació composta o de subdivisió ternària (tres corxeres). Durant la segona meitat, la superposició d’accentuacions distintes desapareix, però l’alternança no estricta de pulsació negra/negra amb punt apareix també en la melodia i concorda sempre amb la que realitza el tambor.

⁴² *Sonades i sonadors. Joan “Taronges”,* pista 2.

⁴³ Mtc. AS.23, fonograma 78.09.120.

En relació a l'inici del tambor respecte de la flaüta, de nou trobem la varietat ja detectada en les altres sonades analitzades. En aquest cas, només en la Figura 32 comença simultàniament amb els dos instruments. En canvi, en les altres tres (Figures 30, 31 i 33) comença primer el tambor i posteriorment s'hi afegeix la flaüta. A més, les tres interpretacions segueixen refermant l'elasticitat d'aquest segment introductori, ja que en cap cas presenta la mateixa extensió: quatre pulsacions en la Figura 30, cinc pulsacions en la Figura 31 i dues pulsacions en la Figura 33. I això tenint en compte que les versions de la Figura 30 i 31 corresponen a la mateixa tipologia.

Una vegada més, el paràmetre de la velocitat es manté en uns valors semblants als de les sonades anteriors, amb un valor de negra comprès entre els 92 i 120 batecs per minut.

Si passem a considerar la part melòdica, primerament cal dir que els Kyries de Pere "Planes" i de Toni "Petit" (Figures 30 i 31) corresponen a la mateixa tipologia, la que aquí hem denominat A, ja que les dues versions es construeixen a partir d'unes mateixes idees melòdiques. Tot i això presenten diferències pel que fa a l'extensió del cicle i al punt de començament d'aquest. De fet, es pot afirmar que el cicle de la sonada de la Figura 31 equival al de la Figura 30 però sense les deu primeres pulsacions de la melodia, i amb l'inici des de la pulsació 19 de la notació. Tenint en compte aquest fet, s'aprecia que en els dos casos la seqüència d'elements melòdics és la mateixa.

Les versions de les Figures 30 i 31, a més, comparteixen un mateix sistema d'acabament amb clàusula de terminació, com ja succeïa en algunes versions de les sonades analitzades anteriorment. Tot i això, s'aprecia que el segment codal o acaball en qüestió no és igual en les dues versions, sinó que es tracta de dues fórmules distintes però amb una mateixa funció conclusiva del discurs. L'acaball del Kyries de Pere "Planes" (Figura 30), és el mateix que apareix en les versions de l'Entrada de missa i la Sortida de missa del mateix sonador, tot i que en aquest cas, i tenint en compte la seua naturalesa elàstica, presenta deu pulsacions d'extensió, front a les quatre i cinc pulsacions respectivament d'aquelles dues sonades (Figures 3 i 15). En canvi, en la versió de Toni "Petit" (Figura 31), l'acaball obeeix a una tipologia diferent, però que apareixerà repetida en altres sonades que posteriorment analitzarem, tant del mateix sonador com d'altres músics. Es tracta d'una fórmula fixa, que no

presenta el comportament elàstic de l'anterior, però que igualment serveix per indicar el final de la peça.

Els Kyries de les Figures 32 i 33, com es pot veure, es basen en idees i motius musicals totalment diferenciats, tant entre ells dos com en comparació amb les versions de les Figures 30 i 31. Per aquest motiu, s'han considerat com a dues tipologies diferenciades: B el de la Figura 32 i C el de la Figura 33.

Pel que fa al recorregut total d'aquestes quatre versions, apareixen alguns aspectes nous. En la Figura 30, el cicle de la sonada –exposat tres vegades com en la major part de les sonades que hem vist fins al moment– s'estableix entre els signes de repetició Dal Segno. Aquest fet comporta la delimitació de dos segments que només s'exposen una vegada: el que va de l'inici fins a la pulsació 6, que se sent únicament quan comença la sonada, i l'acaball (pulsacions 32-39), que apareix només per cloure la interpretació. Per tant, aquests dos segments no formen part del cicle, sinó que tenen una funció clara de començament i de final respectivament, i és entre aquests dos on s'estableix el cicle de repetició de la sonada. Aquest tipus de construcció, que no havíem vist en les sonades anteriors, no és una excepció, sinó que el tornarem a trobar en altres peces del repertori.

El Kyries de la Figura 31 no presenta segment melòdic introductori, però sí acaball (pulsacions 30-35). El cicle d'aquesta versió s'estén des de la pulsació 2 de la notació fins a la 21. Cal aclarir que el darrer tram s'ha tornat a grafiar perquè en la darrera exposició apareix un valor rítmic més curt (pulsació 29 en relació a les pulsacions 19-20). La particularitat d'aquesta execució de Toni "Petit" és l'elevat nombre de vegades que s'exposa el cicle: fins a nou, enfront a les dues o tres que solen ser habituals. Això demostra la important extensió que pot adquirir la sonada a base de repeticions del cicle. S'ha de dir, però, que la interpretació es va enregistrar en el marc d'una vetlla i, per tant, fora del context litúrgic propi d'aquesta peça que, en definitiva, és el que acaba condicionant la seua durada.

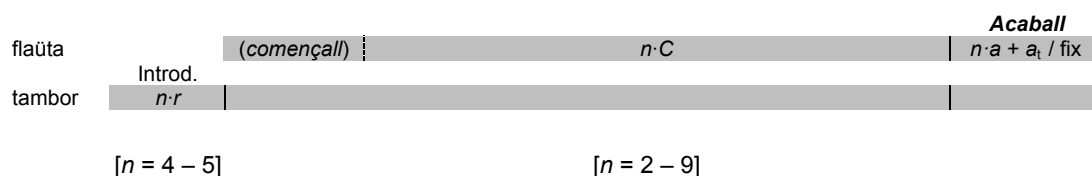
Tot i la complexitat mètrica abans mencionada del Kyries B (Figura 32), és el que té un funcionament més simple a nivell global, ja que el cicle equival a tota la part melòdica desplegada en la notació i s'exposa tres vegades. El mateix passa amb el Kyries C de la Figura 33, però amb la particularitat que la darrera exposició es fa incompleta: s'ometen les deu darreres pulsacions.

Aquest fet constitueix un altre element innovador fins ara, tot i que més endavant veurem que és una constant en les sonades per ballar.

Resumint, per tant, es pot afirmar que el funcionament del Kyries de la tipologia A (Figures 30 i 31) concorda en gran mesura amb el de les altres sonades analitzades fins ara (Figura 7), tot i que presenta algunes particularitats que s'especifiquen a conitnuació i que es reflecteixen a l'esquema de la Figura 34.

- a. La part rítmica del tambor s'inicia prèviament a la part melòdica de la flaüta, mitjançant introducció que obeeix a la fórmula elàstica ja descrita $n \cdot r$, on r és la cèl·lula rítmica que es reitera a manera d'*ostinato* i n és un nombre sencer variable (4 o 5 en les dues versions analitzades).
- b. El discurs melòdic de la flaüta es pot iniciar amb un segment que no forma part del cicle de repetició. En altres sonades, segments amb la mateixa funció de començament reben la denominació èmica de *començall*.
- c. El cicle es pot exposar un nombre ben variable de vegades: fins a nou, si atenem els dos exemples estudiats, i sempre com a exposicions senceres (per tant, n pren aquí el valor d'un nombre sencer). Tot i això, reiterem que el més habitual és que s'exposi dues o tres vegades.
- d. L'acabament es remarca amb la clàusula denominada acaball, que tant pot adoptar la fórmula elàstica ja descrita en les altres sonades ($n \cdot a + a_t$), o bé una formulació fixa que també pot ser aplicable a altres sonades.

Figura 34. Esquema de funcionament del *Kyries* (A)



Pel que fa als Kyries de les tipologies B i C, tot i que ja hem explicat que no seran objectiu d'aprofundiment en aquest estudi, podem dir que responen al funcionament de la Figura 7, però sense clàusula de terminació. Pel que fa a la introducció rítmica, la tipologia C en presenta, però no la B. Tot i això, la diferència més rellevant es troba en les exposicions del cicle: en el Kyries B no

s'exposa un nombre sencer de vegades, com en tots els casos analitzats fins ara, ja que la tercera exposició es fa incompleta en la seva part final

3.1.2 Organització dels bocins

Hem argumentat l'aprofundiment en el Kyries A per ser el més abundant dins la mostra que hem establert i per la semblança amb les tipologies principals del Credo. Realment aquestes dues sonades comparteixen el mateix material musical i el funcionament, de manera que no té sentit analitzar-les per separat. D'aquesta manera, per als dos pròxims nivells d'anàlisi del Kyries A remetem a l'apartat 3.2 d'aquest capítol, dedicat al Credo: allí analitzarem conjuntament les melodies.

Tot i això, considerem d'interès exposar la segmentació èmica que va realitzar el sonador Pere "Planes". Quan se li va proposar que partís el Kyries en bocins amb sentit, com si l'hagués d'ensenyar a algú, va realitzar les delimitacions en els punts que en la Figura 35 s'indiquen amb una creu.⁴⁴

Figura 35. Divisió del *Kyries* (A) en bocins. Pere "Planes"



A partir de la divisió èmica de la Figura 35, representada en base a la notació de la Figura 30, es poden fer algunes deduccions que la doten de més sentit encara. Tenint en compte que el sonador delimita com a bocí les pulsacions 3-5 i que aquest es repeteix al final (pulsacions 28-30), per extensió també caldria delimitar l'inici d'aquesta reaparició (pulsació 28). D'aquesta manera, la divisió resultant quedaria en els sis bocins representats en la Figura 36, en la qual s'han usat els mateixos criteris que en les representacions

⁴⁴ Mtc. AS.21 (pista única).

èmiques de les Figures 9 i 18: un canvi de línia per a cada nou bocí delimitat i alineament vertical només d'aquells segments clarament equivalents.

Figura 36. Segmentació èmica del *Kyries* (A). Pere “Planes”.

The image shows six staves of musical notation. Each staff is marked with a circled number from I to VI, indicating segments. Staff I starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. Some notes have a [2] above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering. Staff VI ends with a [scuba] marking above the notes.

Es pot apreciar com els bocins resultants d'aquesta segmentació èmica obeeixen a dues maneres bàsiques de terminació: una sobre el grau **fa** (bocins I, IV i VI) i l'altra sobre **do/sol**, equivalents pel que fa a digitacions (bocins II, III i V). La delimitació de segments dins la sonada en funció de les terminacions és un fet que ja s'ha observat en l'Entrada de missa i en la Sortida de missa, i que de nou torna a emergir en el *Kyries*. Com ja hem dit, l'aprofundiment en el funcionament d'aquest bocins té continuïtat dins l'apartat següent, dedicat al Credo, atenent els nombrosos punts en comú que s'observen entre les dues sonades.

3.2. El Credo

En el desenvolupament de la missa, just després del sermó s'efectua la professió de fe, amb el recitat del Credo. Aquest text litúrgic derivat del concili de Nicea de l'any 325, i que en el marc europeu des del segle XI ja apareix lligat documentalment a un nombre més aviat reduït de melodies (Hoppin, 1978: 151), també té el seu reflex dins el repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses: la sonada del Credo. La seua ubicació és pròxima al text que li dona nom:

P.: (...) Sa sonada des Credo, en quin moment se fa? Així com s'Alçar Déu, diguem, es fa mentre mossènyer fa s'elevació i segueix parlant i fent oració, es cas des Credo, on es col·locaria? Perquè s'oració en si es fa just després des sermó i s'Evangelí.

R.: (...) Quan quedàvem així per fer una sonada, vaja, una missa sonada, una missa sense coros ni res; quan fèiem naltros, per exemple, es Credo? Pues deien es Credo, i després es capellà deia "i ara sentirem es Credo". [Joan "Taronges"]⁴⁵

R.: (...) Quan han dit es sermó, es fa es Credo.

P.: Abans de resar s'oració?

R.: Després. Es fa es sermó, es resa es Credo i es fa es *Credo*. [Pere "Planes"]⁴⁶

Per tant, el més habitual avui dia és interpretar la sonada just després que el capellà i els fidels resin l'oració que li dona nom. Però sembla ser que més antigament hauria pogut funcionar d'una altra manera, ja que els testimonis de més edat parlen d'una superposició de l'oració amb la interpretació de la sonada:

P.: I es moment en què es sonava es Credo, exactament quan era? Quan mossènyer el resava, o després d'haver-lo resat?

R.: No, no!

P.: O com anava, això?

R.: Tot junt, tot junt! Ells resaven i naltros sonàvem.

P.: És a dir, mentre mossènyer feia s'oració.

R.: Sí, sí.

P.: Valtros el sonàveu.

R.: Naltros el sonàvem també, sí. [Pep "Mossenyers"]⁴⁷

⁴⁵ Mtc. AS.04, pista 7.

⁴⁶ Mtc. AS.16, pista 6.

⁴⁷ Mtc. AS.07, pista 5.

Amb la sonada del Credo succeeix el mateix que amb el Kyries: sota una mateixa denominació trobem fins a tres tipologies distintes, fonamentades en idees musicals clarament diferenciades, però que en tots els casos serveixen per al mateix moment litúrgic.

Tal i com es recull en la Figura 1, disposem de nou versions del Credo que es poden agrupar en quatre tipologies, d'acord amb la distinció que fa el sonador Joan "Taronges". Ell diferencia el *Credo de Corona*, el *Credo d'en Macià*, el *Credo d'en Malalt* i el *Credo antic* (Escandell Marí, 2006: pistes 2-5), que en aquest estudi els hem denominat A, B, C i D respectivament, tenint en compte que no tots els sonadors els denominen de la mateixa manera, encara que musicalment concordin. De fet, la denominació específica que fa Joan "Taronges" té sentit tenint en compte que els quatre tipus formen part del seu repertori i per això necessita una manera de destriar-los verbalment. Els altres sonadors, tot i que segurament en coneixen diversos, habitualment en sonen només un, de manera que no els cal aquest grau d'especificació i per això tan sols s'hi refereixen amb el terme genèric *Credo*.

Numèricament parlant, comptem amb dues versions del Credo A (Joan "Taronges" i Toni Manonelles), quatre del B (Joan "Taronges", Pere "Planes", Toni "Parrí" i Pep "Mossenyers"), dos del C (Joan "Taronges" i Toni "Petit") i una del D (Joan "Taronges"). Tot i que hem respectat aquestes quatre tipologies reconegudes èmicament per un dels sonadors, cal dir que els Credos A i B tenen un grau de concordància musical molt elevat, de manera que gairebé es podria parlar d'una mateixa tipologia. Al mateix temps, aquests dos Credos són els que comparteixen material musical amb el Kyries A exposat a l'apartat anterior, de manera que l'anàlisi que es desenvoluparà serà extensiu a aquestes tres peces.

Pel que fa a la representativitat, els Credos A i B sumats constitueixen dos terços de la mostra –sis de les nou versions de què disposem–, fet que justifica l'elecció d'aquestes dues tipologies tan emparentades per aprofundir en l'anàlisi.

En primer lloc presentem les dues versions del Credo A. Les Figures 37 i 38 recullen les interpretacions de Joan "Taronges" i Toni Manonelles respectivament. Cal remarcar la forma com Joan "Taronges" denomina aquesta tipologia de sonada: *Credo de Corona*, una referència clara a una zona

geogràfica de l'illa d'Eivissa, el pla de Corona, corresponent a la parròquia de Santa Agnès del municipi de Sant Antoni de Portmany. El fet que alguns dels sonadors de referència més antics eren naturals d'aquesta zona –el seu mestre Pep “Mossènys” n'és un exemple–, podria explicar el fet. Així, s'hauria de pensar que aquest Credo devia ser conegut i interpretat pels sonadors d'aquelles contrades.

Les Figures 39, 40, 41 i 42 recullen les versions del Credo B de Joan “Taronges”, Pere “Planes”, Toni “Parrí” i Pep “Mossènys” respectivament. Es tracta del que Joan “Taronges” anomena *Credo d'en Macià*, en referència al sonador Pep Joan Torres “Macià”, de Santa Eulària des Riu. Ell va ser un dels tres sonadors que serví d'informador a Baltasar Samper durant la missió de 1928 a les Pitiüses per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Samper, 2000: 76-77). És un dels sonadors vells i un referent per als músics actuals, a més de reputat constructor de flaütes –recordem que dos dels deu exemplars estudiats en aquest treball són obra seua.

La concordança entre les versions de Pere “Planes” i de Toni “Parrí” (Figures 39 i 40) s'explica perquè aquest últim va ser mestre del primer. Per altra banda, Toni “Parrí” va viure tota la seua vida a Jesús, terme municipal de Santa Eulària des Riu, de manera que s'estableix, així, una connexió geogràfica amb Pep “Macià”, amb qui tenia contacte, segons es desprèn de les converses amb Pere “Planes”:

P.: Credo deis que en sabeu més d'un?

R.: No. Jo faig es de Santa Eulària, es de sa part de Santa Eulària. Es que feien per sa part de Corona en “Ferrer” i tota aquella gent és paregut as Kyries, té un trosset paregut, però després camina cap a un altre costat.

(...)

R.: Jo, es Credo faig es que feia en Macià de per Santa Eulària, que mo'l va ensenyar es Parrí, i s'altre no el faig. És fàcil, però és per no liar es Kyries amb so Credo. [Pere “Planes”]⁴⁸

⁴⁸ Mtc. AS.16, pista 11.

Figura 37. *Credo de Corona (A)*. Joan “Taronges”⁴⁹ (Selecció, 14)

Figura 38. *Credo (A)*. Toni Manonelles⁵⁰ (Selecció, 15)

⁴⁹ *Sonades i sonadors*. Joan “Taronges”), pista 4

⁵⁰ Mtc. AS.13, pista 3.

Figura 39. *Credo d'en Macià* (B). Joan "Taronges"⁵¹ (Selecció, 16)

flauta

tambor

Acaballs

$\text{♩} = 100$

$\times 6$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 5$

$\times 4$

$\times 4$

D.S.

D.S.

Figura 40. *Credo* (B). Pere "Planes"⁵² (Selecció, 17)

flauta

tambor

Acaballs

$\text{♩} = 100$

$\times 5$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 2$

$\times 3$

$\times 4$

D.S. (c2)

⁵¹ *Sonades i sonadors*. Joan "Taronges", pista 5.

⁵² Mtc. AS.19, pista 22.

Figura 41. *Credo* (B). Toni “Parrí”⁵³ (Selecció, 18)

Tenint en compte que Toni Manonelles va aprendre exclusivament amb Pep “Mossènys”, i que aquest també va ser un dels mestres de Joan “Taronges”, era d’esperar que la versió de Pep “Mossènys” correspongués a la tipologia A. En canvi, la versió que tenim d’ell encaixa millor amb el Credo d’en Macià o de tipus B (Figura 42). Podem afirmar, per tant, que Pep “Mossènys” coneixia com a mínim dos Credos, l’A i el B, tot i que en la nostra mostra només tinguem una versió del Credo B.

En les notacions de les Figures 42 i 43 s’han desplegat íntegrament els dos cicles que conformen les interpretacions, en comptes de fer servir signes de repetició *D.S.* o *D.C.* S’ha escollit aquesta solució tenint en compte les nombroses diferències entre les dues exposicions de cada sonada, tant pel que fa als dissenys melòdics com per l’extensió.

Les Figures 43 i 44 recullen les dues versions del Credo C, una de Joan “Taronges” i l’altra de Toni “Petit”. Una vegada més, la terminologia èmica pot aportar pistes importants sobre el repertori: Joan “Taronges” denomina la peça Credo d’en Malalt, en referència a un altre sonador vell destacat, Pep Planells “Malalt”, de Sant Jordi de ses Salines (municipi de Sant Josep de sa Talaia). Tot i que no es pot afirmar amb certesa que Pep “Malalt” fos l’autor d’aquest

⁵³ Mtc. AS.14, pista 5.

Credo, és segur que ell el sonava, i per això el seu nom ha passat a formar part de la denominació. Aquesta procedència es confirma tenint en compte que Toni “Petit”, l’altre sonador que fa aquesta tipologia de Credo, va aprendre principalment de Pep “Malalt” (Estévez, 2003: 7-12).

Finalment, a la Figura 45 mostrem la tipologia D, la que Joan “Tarognes” anomena *Credo antic*. Ell mateix afirma que és el *Credo* que interpretava el sonador Miquel “Ferrerres”, també de Corona (Escandell Marí, 2006: 91)

Figura 42. *Credo* (B). Pep “Mossènysers”⁵⁴ (Selecció, 19)

♩ = 100

1r cicle

flauta

tambor

16

2n cicle

31

⁵⁴ Mtc. AS.23, fonograma 78.09.92.

Figura 43. *Credo d'en Malalt* (C). Joan "Taronges"⁵⁵ (Selecció, 20)

flaüta

tambor

♩ = 152

x2

x2

x3

1

2

1

2

(per acabar)

D.S. (x 3)

Figura 44. *Credo* (C). Toni "Petit"⁵⁶ (Selecció, 21)

flaüta

tambor

♩ = 152

x2

x2

x3

x2

1

2

4^{ta} vegada, o Acaball

Acaball

♩ = 132

D.S. (x 4)

Figura 45. *Credo antic* (D). Joan "Taronges"⁵⁷ (Selecció, 22)

flaüta

tambor

♩ = 96

(per acabar) x2

Fine

(per acabar)

x2

D.C. (x 4) al Fine

⁵⁵ *Sonades i sonadors. Joan "Taronges"*, pista 6.

⁵⁶ Mtc. AS.10, pista 5.

⁵⁷ *Sonades i sonadors. Joan "Taronges"*, pista 3.

3.2.1 Estructura general de la sonada

Un cop exposades les nou versions que tenim d'aquesta sonada en les seues quatre tipologies A, B, C i D, ens centrarem en el seu funcionament a nivell global, des de l'inici de la interpretació fins que s'acaba. Com en els casos anteriors, començarem pel paper que juga la percussió.

Totes les versions dels Credos A i B (Figures 37-42) es desenvolupen sobre una mateixa cèl·lula rítmica del tambor que es reitera a manera d'*ostinato*. Aquesta cèl·lula rítmica es manté constant i invariable fins al final de la sonada, on conclou amb un cop més accentuat (Figures 37, 38 i 39) o bé s'introdueix algun canvi de figuració per remarcar l'acabament (Figures 40 i 41). La Figura 42, tot i basar-se en la mateixa cèl·lula rítmica, no es caracteritza per l'estabilitat de les altres versions, ja que en determinats moments la figuració canvia per acabar retornant a l'original.

En les dues versions dels Credos C (Figures 43 i 44), en canvi, el tambor realitza una duplicació gairebé estricta del ritme de la línia melòdica de la flaüta, fet que contribueix a delimitar d'una manera més clara els segments d'aquesta part melòdica. En el cas del Credo D (Figura 45), l'acompanyament rítmic torna a consistir en un *ostinato* que es manté constant al llarg de l'execució, amb la particularitat que la fórmula rítmica repetida dura dues pulsacions en lloc d'una.

Pel que fa a la manera d'iniciar la sonada, tornem a trobar les dues possibilitats ja descrites en les altres peces analitzades: començament simultani del tambor i la flaüta, o bé amb introducció rítmica del tambor tot sol. Tot i això, s'observen tendències d'ús d'una o altra possibilitat segons el tipus de Credo. D'aquesta manera, cinc de les sis versions dels Credos A i B s'inicien amb introducció rítmica del tambor (Figures 37, 38, 39, 40 i 41), mentre que només en una la línia melòdica i la part rítmica entren al mateix temps (Figura 42). Aquestes introduccions rítmiques consisteixen en la reiteració, un nombre variable de vegades, de la cèl·lula rítmica generadora de l'*ostinato*. Per tant, la durada no està predeterminada: quatre pulsacions a les Figures 37 i 41, vuit a la Figura 38 i cinc a la Figura 40. A la Figura 39 hauríem de parlar de sis pulsacions i mitja, tenint en compte que la cèl·lula s'inicia de manera anacrúsica, a la segona meitat de la pulsació, fet que no havíem observat fins

ara. A les dues versions del Credo C (Figures 43 i 44) i a l'única del Credo D (Figura 45), tambor i flaüta comencen de manera simultània.

Tot seguit passem a la part melòdica: la sonada en el seu sentit més estricte. Del Credo A el primer que s'adverteix és la semblança entre les dues versions, les Figures 37 i 38. Morfològicament són pràcticament idèntiques, ja que els elements que les integren només difereixen en algun detall ornamental i s'executen el mateix nombre de vegades. En canvi, s'observa una diferència important pel que fa al recorregut total de les interpretacions. En la Figura 37 aquest recorregut equival a tres vegades la sonada, de manera que el cicle coincideix amb tota l'extensió de la sonada, tenint en compte que es perllonga durant quatre pulsacions la darrera nota i que es torna a enllaçar amb l'inici de la melodia. En canvi, en la Figura 38 el cicle s'estableix entre les pulsacions 8 i 26 de la notació. D'aquesta manera, en finalitzar la pulsació 26 es torna a la 8 i des d'allí fins al final. Es tracta del mateix funcionament que presentava el Kyries A interpretat per Pere "Planes" (Figura 30).

Precisament han estat les pautes que regeixen el recorregut un dels aspectes que ens ha costat més d'aclarir, ja que en les diferents versions del Credo enregistrades al sonador Toni Manonelles també hem observat comportaments diferents. Després d'analitzar detalladament el que succeïa en cada cas, es va optar per plantejar-li el problema directament a ell a través de l'escolta dels seus propis enregistraments. El resultat va ser molt aclaridor, ja que ell mateix va arribar a la conclusió que el recorregut que adoptava estava totalment condicionat per la situació en què executava la peça. Així, si la sonava en una situació que podríem dir de "lluïment" com, per exemple, una vetlla, el cicle equivaldria a tota la sonada, de manera que concordaria amb el mateix recorregut que té la versió de la Figura 37. En canvi, si la interpretés dins la missa seguiria el recorregut que va fer a la Figura 38, amb un cicle de repetició més curt, a fi de poder adaptar millor i amb més flexibilitat la sonada al moment de la litúrgia en el qual la interpretés.

R.: Vejam, ja veig per on ve sa cosa: si fos a missa, si la sonàs a missa, no faria es repiulo aquest (el trèmolo final).

P.: S'acaboll.

R.: S'acaboll, fins a lo darrer de tot; miraria d'enganxar.

P.: Aniríeu rodant. És a dir, que segons sa situació. Posem que la feis per la comunió, per exemple: i encara hi ha gent.

R.: Sí, i encara hi ha gent: aniria enganxant, aniria enganxant d'aquesta manera (Figura 38, o sigui, repetint un cert nombre de vegades el fragment central).

P.: De sa manera com l'havíeu sonat primer, ara.

R.: Mentre que si la faig per lluïment de sa sonada, sí que li faria això (el trèmolo final) i tornaria des començoll.

P.: Tornaríeu a fer-la.

R.: Tota.

P.: Tota sa passada.

R.: Tota, tota. Però ni m'ho havia plantejat. Vull dir, ara estic intentant pensar en quan faig una cosa i diria que ho faig d'aquesta manera. [Toni Manonelles]⁵⁸

Això ens podria indicar que quan Joan "Taronges" va interpretar aquest Credo per al disc (*Sonades i sonadors. Joan "Taronges"*), probablement el va configurar com a "lluïment". Tal vegada en la situació de *servir sa missa* l'hauria configurat com fa Manonelles a la Figura 38.

De les quatre versions del Credo d'en Macià o tipus B, s'ha de remarcar la semblança entre les interpretacions de Joan "Taronges" i Pere "Planes" (Figures 39 i 40 respectivament). Són pràcticament idèntiques, i tan sols presenten petites diferències en l'extensió d'alguns segments i en determinats girs melòdics. En ambdós casos, el cicle de repetició equival a tota la sonada, de manera que inclou l'acaball. En la Figura 39 el recorregut de la interpretació resulta d'exposar tres vegades el cicle, mentre que en la Figura 40 s'exposa només dues vegades.

Tenint en compte que l'acaball presenta el comportament flexible ja descrit anteriorment, en les Figures 39 i 40 s'ha grafiat una vegada per a cada exposició del cicle, a fi de reflectir les diferents extensions que adopta.

La versió de Toni "Parrí" (Figura 41) no presenta un grau de coincidència tan elevat amb les Figures 39 i 40 com ho feien aquestes dues entre elles, tot i

⁵⁸ Mtc. AS.13, pista 4.

que correspon clarament a la mateixa tipologia, ja que s'identifiquen perfectament els segments homòlegs. El recorregut de la Figura 41 és de dues vegades el cicle, però tenint en compte que en aquest cas l'acaball en queda fora i només s'executa al final, per cloure la interpretació. Un altre fet que s'ha de destacar és la diferent extensió dels dos cicles, de quaranta-cinc pulsacions el primer i quaranta-tres el segon, degut a l'allargament de la darrera nota en el cas del primer cicle.

Aquesta diferència d'extensió entre les exposicions d'un cicle la trobem encara més accentuada en la versió de Pep "Mossènys" (Figura 42). El recorregut total també es compon de dos cicles, que en aquest cas inclouen l'acaball. El primer cicle s'extén al llarg de cinquanta-cinc pulsacions, mentre que el segon en dura cinquanta-vuit. En aquesta versió, la diferència no apareix només en un punt, sinó en diferents segments al llarg del cicle. També s'ha de dir que el Credo de Pep "Mossènys" és el que més es diferencia dels altres d'aquesta tipologia, però una vegada més, la correspondència entre segments homòlegs permet afirmar que correspon al tipus B.

Pel que fa al Credo d'en Malalt o tipus C, les interpretacions de Joan "Taronges" i Toni "Petit" recollides en les Figures 43 i 44 respectivament presenten un alt grau de semblança, tot i que també mostren certes diferències que cal explicar. D'entrada, s'ha de remarcar el canvi de subdivisió que apareix en la pulsació 18 de la Figura 43, on es passa de subdivisió binària a ternària. En realitat, però, es tracta d'una execució desigual de les corxeres, a la manera del swing del jazz, però amb un tempo més ràpid. La Figura 44, per la seua banda, ja presenta aquesta característica rítmica des de l'inici. Tant si les versions operen en subdivisió binària com en ternària o corxeres desiguals, els segments homòlegs entre les dues versions són perfectament reconeixibles, exceptuant l'acaball que presenta la versió de la Figura 44, inexistent a la Figura 43.

El recorregut d'aquestes dues interpretacions també difereix. En la Figura 43 equival a tres vegades el cicle, mentre que en la Figura 44 s'estableix un camí més complex: el cicle s'exposa quatre vegades, però la darrera de manera incompleta, de manera que des de la pulsació 33 se salta a l'acaball, el qual no s'inclou dins el cicle, sinó que només actua com a clàusula final per tancar la interpretació.

Finalment, en relació al Credo antic o tipus D de la Figura 45, hem de dir que el cicle equival a tota la notació desplegada i s'exposa tres vegades senceres més una d'incompleta, ja que la sonada finalitza a la pulsació 8. Es tracta, per tant, d'un funcionament semblant al de la Figura 44, però sense acaball.

Resumint, podem dir que els Credos A i B tenen un funcionament global que concorda amb el del Kyries A, de manera que s'ajusten al model exposat en la Figura 34. Les característiques que presenten es resumeixen de la següent manera:

- a. L'inici amb introducció prèvia del tambor és la manera preferent de començar aquesta sonada, amb la fórmula flexible $n \cdot r$, on r és la cèl·lula rítmica que serveix de model per a l'*ostinato*. Aquesta partícula s'exposa un nombre variable de vegades, entre 4 i 8.
- b. D'acord amb la tendència ja explicada a les primeres sonades, els cicles s'exposen dues o tres vegades.
- c. En els Credos A i B només s'ha detectat l'acaball de tipus flexible, representat per l'expressió $n \cdot a + a_t$.
- d. Aquest acaball pot formar part del cicle de repetició –i aparèixer tantes vegades com s'exposi el cicle– o bé quedar-ne fora i actuar únicament de clàusula d'acabament de la interpretació. La decisió, en el cas explicat per Manonelles, pot procedir de si la interpretació és “de lluïment” o és en la situació litúrgica.
- e. De la mateixa manera, pot aparèixer un segment a l'inici de la sonada que no forma part del cicle: el començall.

Quant a la resta de Credos, tot i que no hi aprofundirem gaire més, podem dir que el de tipus C no presenta introducció rítmica, sinó que flaüta i tambor comencen al mateix temps. Tampoc apareix un segment a l'inici que clarament es pugui considerar començall, ja que les pulsacions inicials anteriors al signe de repetició (Figures 43 i 44) també apareixen al final del cicle. Aquesta tipologia pot incorporar acaball, que consisteix en una formulació fixa que assenyala la finalització de la interpretació. El segment final apareix en la versió on el cicle s'exposa tres vegades senceres més una d'incompleta (Figura 43), de manera que la seua presència queda més justificada per

remarcar l'acabament de l'execució. En canvi, en la versió sense acaball el recorregut equival al cicle exposat tres vegades senceres.

Per acabar aquest nivell d'anàlisi del Credo, direm que la tipologia D tampoc presenta introducció rítmica ni acaball. El recorregut resulta de l'exposició del cicle tres vegades senceres més el primer segment, de manera que aquest, en certa manera, actua d'acaball, d'una manera semblant al que succeïa en la Sortida de missa de la Figura 14.

3.2.2 Organització dels bocins

Una vegada explicat el funcionament global de la sonada del Credo, centrarem el segon nivell d'anàlisi en el cicle de les tipologies A i B, tenint en compte els tres factors ja esmentats: ambdues tipologies es troben estretament emparentades, guarden estreta relació amb el Kyries A, i numèricament parlant suposen el grup més representatiu de la mostra de Credos amb què hem treballat.

Tenint en compte que la tasca més important de segmentació èmica es va dur a terme amb el sonador Toni Manonelles, iniciarem aquest nivell d'anàlisi amb la seua versió del Credo, corresponent a la tipologia A.

Des de la perspectiva del propi sonador, la sonada es pot dividir en una sèrie de bocins que encara guarden sentit musical de manera aïllada. Aquests són els que en la notació de la Figura 46 s'han indicat amb números romans. Tots els bocins (tret del III) sofreixen un procés de repetició: en alguns casos es repeteix el bocí sencer (I, II, IV i VI), mentre que en altres casos, només una part (V i VIII). El nombre entre claudàtors que figura a sobre de cada barra de repetició indica el nombre total d'execucions del segment acotat entre les dobles barres de repetició. Els bocins sempre segueixen un mateix ordre que no es pot alterar, el mateix que indica la numeració romana.

Cada canvi de línia implica un nou bocí i, tot i que alguns comparteixen partícules iguals, no les hem encolumnat, ja que el sonador considera que es tracta de segments distints. Només el bocí VII s'ha alineat verticalment amb el III i el IV, ja que explícitament el propi intèrpret ha considerat que eren el mateix, tot i que ha deixat clar que no són permutables:

R.: Si és sa segona part, diguem, sa que anau a acabar, és sa que fa: (i sona el bocí VII)

P.: Exacte. Que en realitat és lo mateix que dalt (bocí III+IV)

R.: Però que li afegeixes es ti-ti-ti-tit.

P.: Com a més *adornat*, diríem.

R.: *Bueno*, més adornat o que li afegeixes es ti-ri-rí darrere. Jo ho veig més així: lo mateix (que els bocins III+IV) amb un afegitó. [Toni Manonelles]⁵⁹

Figura 46. Segmentació èmica del *Credo* (A). Toni Manonelles

The image displays a musical score for the Credo (A) by Toni Manonelles, consisting of eight staves labeled I through VIII. Each staff contains rhythmic notation with various note values and rests. The notation is segmented into units, with some units marked with a circled number '1' and others with a circled number '2'. The staves are arranged vertically, with a dotted line separating staves III and IV, and another dotted line separating staves VI and VII. The final staff (VIII) ends with the instruction 'Acaba!' followed by a circled number '1'.

El fet més destacat que s'observa a simple vista en la segmentació efectuada pel propi sonador (Figura 46) és que els bocins delimitats responen als mateixos patrons de terminació sobre els graus **fa** i **do** que ja observàvem en el Kyries (Figura 36).

Abans d'aprofundir més en la segmentació èmica, val la pena recordar els primers intents de segmentació amb perspectiva ètica recollits al punt I de l'Annex. Si es compara la segmentació èmica de la Figura 46 amb les representacions sinòptiques de les Figures 139, 142 i 144 de l'Annex, elaborades prenent la repetició com a criteri de segmentació, s'observen

⁵⁹ Mtc. AS.08, pista 3.

concordances importants entre els dos casos, tal i com es recull a la Figura 47, on es mostra la correspondència entre els mòduls-segments de la Figura 139 de l'Annex i els bocins de la Figura 46, amb les files ombrejades quan la concordança és absoluta.

Figura 47. Segments homòlegs entre estructura ètica (Figura 139) i èmica (Figura 46)

Figura 139	Figura 46
A	I
B	II
C	III
	IV
D	V
AB	VI
C'	VII
E	VIII

|
 CICLE DE REPETICIÓ

 ACABALL

En tots dos casos s'observa una idea estructural basada en mòduls o àrees en què es repeteix un segment o bocí. També es pot afirmar que els mòduls gairebé coincideixen en les dues anàlisis: el que varia, en tot cas, és la seua delimitació. Per tant, s'ha d'establir aquí l'equivalència dels termes emprats per indicar els fragment melòdic que, a través de la seua repetició, originen el mòdul. D'aquesta manera, el terme ètic *segment* es correspon amb el terme èmic *bocí*.

Ara bé, i en contrast amb la segmentació basada en el principi de repetició, si s'observa la concepció èmica (Figura 46), s'aprecia una major coherència en el que es podria anomenar "gramàtica musical". Així ho demostren els fets següents.

El **do** negra, com a figura llarga dins el discurs musical de la sonada, funciona com a clàusula final dels bocins on apareix, i per aquest motiu el bocí III queda escindit del IV, contràriament al que obteníem en la Figura 139, on el que serien els bocins III i IV formen el mòdul C.

De la mateixa manera s'explica que el bocí VII equivalgui al III més el IV, ja que, com justificava el mateix sonador, "és el mateix amb un afegitó"; dit

afegitó són els quatre **sols** semicorxeres en què queda transformat el **do** negra anterior. Així, aquest **do** llarg desapareix i, en conseqüència, també s'elimina la separació entre III i IV, donant lloc a un bocí únic: el VII. I per a major coherència encara, el bocí IV també es clou amb la mateixa figura i nota. Però a més d'aquesta fórmula d'acabament, n'apareix una altra que es reitera diverses vegades, sempre en posició final d'un bocí. Es tracta del **sol-fa** corxeres, cèl·lula que tanca els bocins I, V i VI, a més del II en forma reduïda. Per tant, els set bocins que el sonador delimita només tenen les dues possibilitats de terminació esmentades.

Les constants que hem observat en les fórmules d'acabament, també es poden establir en els patrons d'inici. Els bocins III i VII comencen amb una mateixa fórmula, mentre que els IV i el V en comparteixen una altra. L'I, el II i el VI es poden considerar un tercer grup, tot i no presentar una coincidència tan gran com en els altres dos. Així doncs, l'inici del II i VI és la mateixa figuració rítmica i només canvia l'última nota. El principi del bocí I, en canvi, és el mateix que el del II, però amb ampliació rítmica al doble.

Totes aquestes partícules apareixen només en posició d'inici o de final de bocí, segons sigui el cas, i mai es troben en una posició central. Aquest fet, que no expliciten els sonadors però que emergeix en analitzar la segmentació èmica, atorga una major coherència a aquesta estructura de segmentació èmica que no a la que es derivava de la Figura 139 de l'Annex, on les esmentades partícules d'inici i de final moltes vegades quedaven en part intermèdia del segment, fet que originava l'aparició de nombres amb decimals en les Figures 141, 143 i 145 de l'Annex I.

Per tant, cal entendre el cicle de la sonada del Credo A com un seguit melòdic compartimentat en bocins, els quals estan delimitats, al mateix temps, per uns nuclis més petits que actuen d'inici i per uns altres que fan funció de clàusula. Alguns dels bocins es repeteixen totalment, mentre que en altres només es repeteix una porció del bocí. En tots els casos, però, les repeticions de les parts en qüestió són senceres, i mai fraccionàries: els bocins o parts d'ells s'executen 2 o 3 vegades, segons el cas. La conseqüència d'aquest tipus de funcionament és la partició de la peça en segments de distinta dimensió pel que fa al nombre de pulsacions.

Les conclusions extretes a partir de la Figura 46 són aplicables al Credo B, el cicle del qual s'ajusta a una segmentació basada en les mateixes terminacions sobre els graus **fa** i **do**. Així es recull en la Figura 48, on s'ha plantejat una partició en set segments, distribuïts cadascun en una línia diferent, que segueixen exactament les mateixes fórmules d'acabament que en la Figura 46. Tan sols existeix un punt amb certa ambigüitat: el bocí VI. Per una banda, queda delimitat tant per la terminació sobre **do** i, sobretot, per la repetició del propi segment. Però per altra part, les seues dues primeres pulsacions constitueixen una terminació sobre **fa**, equivalents a les dels bocins II i III, de manera que es genera un segment compost per una terminació sobre **fa** seguida d'una altra sobre **do**.

Figura 48. Segmentació del cicle del *Credo d'en Macià* (B). Joan "Taronges"

The image shows a musical score for seven staves, labeled I through VII. Each staff contains a segment of a cycle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs. The segments are distributed across the staves, with some segments appearing to be repeated or modified. The score is written in a single system, with each staff on a separate line.

Les semblances entre els Credos A i B no es limiten només a les terminacions dels bocins, sinó que s'aprecien concordances encara més destacades pel que fa a material musical. És el cas dels bocins III+IV i VII de la Figura 46, que s'identifiquen amb el bocí IV de la Figura 48. El bocí VI de la Figura 46 també es relaciona amb el III de la Figura 48, ja que comparteixen figuració rítmica, inici i terminació, tot i que difereixen en alguns dels graus interns. El bocí final o acaball és també el mateix en les dues tipologies. Per tant, es confirma que els Credos A i B comparteixen idees melòdiques, tot i que

aquests segments ocupen posicions distintes dins la cadena sintagmàtica de cada tipologia, exceptuant l'*acaball*, que en ambdós casos compleix la funció de clàusula final del cicle o de la sonada.

Una vegada exposades i explicades les segmentacions de les Figures 46 i 48 és el moment de comparar-les amb la segmentació èmica del Kyries A que va realitzar Pere "Planes", recollida a la Figura 36. Les coincidències són abundants, ja que comparteixen idees melòdiques i el sistema de terminacions dels bocins.

A la Figura 36 tan sols se li hauria de fer un ajustament perquè concordés al cent per cent amb la lògica de segmentació explicada en els Credos. La pulsació 8 del bocí IV constitueix una terminació **fa**, a l'igual que la pulsació 11 del mateix bocí. A més a més, aquesta última porció del segment (pulsacions 9-11 de la Figura 36) concorda amb el bocí III de la Figura 48 i, en certa manera, amb el bocí VI de la Figura 46. Per tant, seria del tot lògic escindir aquestes tres últimes pulsacions del bocí IV de la Figura 36 en un de nou, de manera que la segmentació definitiva d'aquesta sonada quedaria tal i com es recull en la Figura 49.

Figura 49. Revisió de la segmentació èmica del *Kyries* (A). Pere "Planes"



El Kyries A té una especial semblança amb el Credo A. De fet, els bocins II, III, IV, V i VII de la Figura 49 es corresponen amb els bocins III, IV, V,

VI i VIII de la Figura 46 respectivament. Al Kyries A, per tant, li manca el bocí II del Credo A, mentre que el bocí I deriva més aviat d'una reducció del bocí homòleg del Credo B (Figura 48). El bocí VII de la Figura 46, que s'identifica com a bocí VI de la Figura 49, no apareix sencer en el Kyries. També cal remarcar que l'ordre de successió dels bocins és el mateix en ambdues sonades, el que referma que es tracta d'una mateixa peça que ha derivat en dues sonades pràcticament idèntiques però amb distinta denominació.

3.2.3. Mecanismes interns dels bocins

Passarem al tercer nivell d'anàlisi, centrat en el funcionament dels bocins, on també hem de recordar els intents que vàrem fer a l'inici de la recerca per tal de segmentar èmicament els bocins del Credo en porcions més petites, procés que no va derivar en resultats prou sòlids, tenint en compte que els sonadors mai es plantegen una partició tant petita del discurs musical (vegeu l'Annex II). Per aquest motiu, hem abordat el tercer nivell d'anàlisi sempre des d'una perspectiva totalment ètica.

En el Credo A, la recurrència abans descrita d'unes fórmules que funcionen d'inici dels bocins i d'unes altres que funcionen de final es veu d'una manera molt més clara a la Figura 50, en la qual s'han alineat verticalment les fórmules d'inici a partir de la nota inicial, mentre que amb les de terminació s'ha fet des de la nota final. A més, es destrien les diferents tipologies que en resulten en cada cas.

En comparar les mateixes tipologies de començament o de final es confirma que la part concordant no és sempre la mateixa, sinó que es tracta d'una àrea variable. Aquest fet condueix a pensar que parlar exclusivament de nuclis no és el més adequat en aquest nivell microestructural. En canvi, resulta més útil el concepte de patrons d'inici i patrons de final. Aquests s'han d'entendre com a comportaments melodicorítmics que serveixen d'arrencada o d'arribada dels bocins.

D'aquesta manera, el Credo A presenta tres patrons d'inici, *I1*, *I2* i *I3*, i dos de terminació: *T1* i *T2* (Figura 50). Pel que fa als d'inici, *I1* parteix sempre d'un **la** i és seguit sempre per un **sol** i després per un **si** o bé un altre **la**. La primera nota és sempre més llarga, mentre que les altres dues són la meitat

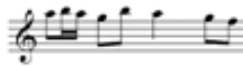
més curtes. *I2* és sempre idèntic, i consisteix en un moviment descendent per graus conjunts que parteix de **mi** per arribar a **do**. La proporció rítmica que guarden les notes és inversa a *I1*, ja que les dues figures breus es troben al principi i s'acaba amb la més llarga. *I3* parteix de **do** i va fins a **fa** per graus conjunts, amb valors ràpids i iguals, per després botar a **la**, la qual té un valor més llarg. Quant als patrons de terminació, *T1* és una conclusió sobre **fa** provenint de **sol**, amb un valor rítmic igual o superior a les notes precedents, mentre que *T2* és un repòs sobre **do** amb un valor llarg, al qual s'arriba des d'un **re** ornamentat amb una brodadura de tercera inferior.

Figura 50. Patrons d'inici i de final dels bocins. *Credo* (A)

The image displays five staves of musical notation. The first two staves are grouped under the heading 'PATRONS D'INICI' and contain three patterns labeled I1, I2, and I3. The last three staves are grouped under the heading 'PATRONS DE TERMINACIÓ' and contain two patterns labeled T1 and T2. Roman numerals in circles are placed above the notes to indicate the scale degrees used in each pattern. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Pel que fa al comportament melòdic dels bocins d'aquest *Credo* A, com en les altres sonades s'ha tingut en compte el perfil melòdic i els graus usats dins cada segment en relació als que apareixen al llarg de la sonada. Per analitzar el perfil melòdic, primerament es va comprovar si els bocins admetien algun tipus de simplificació per arribar a una forma bàsica i irreductible, seguint el mateix procediment que Simha Arom va aplicar, en l'aspecte rítmic, a músiques centrafricanes (1991: 62-78). D'aquesta manera, es va proposar al sonador Toni Manonelles que executés cada bocí de la manera més

simplificada possible. En la pràctica, el procés no va ser factible: únicament va gosar esquematitzar el bocí I, que quedà així:



El fet de simplificar un bocí no es contempla dins el procés d'ensenyament de les sonades. Quan algú que aprèn té dificultats en captar algun fragment, aquest en tot cas es parteix en parts més petites, però mai se'n farà una versió simplificada. Únicament s'eliminarien les ornamentacions que en les diferents notacions ja s'han indicat com a mordents i trinats breus. Per tant, el propi sonador no és conscient de l'existència d'un model melòdic, el qual, en no ser explicitat èmicament, s'haurà d'extreure novament a partir de procediments comparatius formals.

Els vuit bocins que conformen la sonada del Credo A (Figura 46) s'han de considerar grups melòdics Fa i Do, tenint en compte els seus graus de terminació. Pel que fa als bocins corresponents al grup Fa, les seues seqüències melòdiques es recullen en la Figura 51.

El bocí VIII, per les seues dimensions i per la funció que té dins la sonada, no s'ha considerat un grup Fa pròpiament dit, sinó una terminació Fa fora del disseny comú a aquest grup. En el bocí V, les quatre semicorxeres inicials **do-re-mi-fa** no s'han tingut en compte a l'hora de traçar el perfil melòdic d'aquest bocí, ja que s'han considerat com a una ornamentació amb funció d'enllaç entre els bocins IV i V. Fetes aquestes apreciacions, es pot observar com els bocins I, II, V i VI responen a un perfil melòdic força semblant, amb un inici i un acabament que sempre coincideix, mentre que a la part central apareix una àrea variable, en la qual poden aparèixer els graus **si**, **la** i **sol** en diferent ordre. Pel que fa als acabaments, i com a únic fet discordant, en el bocí II apareix un **mi** en la posició que pertocaria aparèixer un **la**. El **mi**, tot i ser la nota més greu, no actua com a grau de repòs; aquesta funció recau en el **fa**, i el **mi** actua com a auxiliar o brodadura inferior del **fa**. A més, cal recordar que el **mi** i el **la** són graus equivalents pel que fa a digitacions de l'instrument, motiu pel qual s'han indicat un sobre l'altre en el perfil melòdic del bocí II.

Figura 51. Perfil melòdic dels bocins del grup Fa. *Credo* (A). Toni Manonelles



Tenint en compte tot això, les característiques del grup melòdic Fa en la sonada del Credo A són les següents:

- Ús dels graus **si-la-sol-fa**, amb l'aparició esporàdica del **mi** com a auxiliar inferior.
- El model melòdic, representat a la Figura 52, es basa en un inici i un final fixos, amb una part central variable. El començament és sempre en **la**, en part rítmicament forta i amb un valor llarg en relació a la resta del bocí. L'àrea variable es troba sempre a continuació d'aquest inici, i melòdicament juga amb els graus **si**, **la** i **sol**, en diferent ordre. La part final és una línia descendent per graus conjunts des del **si** fins al **fa**. El **fa** apareix única i exclusivament en la darrera posició d'aquest final fix.
- Els bocins I, II, V i VI es poden entendre com diferents formulacions del model melòdic de la Figura 52, cadascuna de les quals ocupa un lloc determinat i no permutable dins el discurs musical de la sonada. Les diferències entre els quatre bocins són principalment de tipus rítmic i mètric: cap d'ells ocupa el mateix nombre de pulsacions. Així, I és l'exposició del bocí, amb 4x2 pulsacions de durada. El segueix II, que es pot considerar la versió estreta, amb 2x3 pulsacions. El bocí V, de 4x2+3 pulsacions, tornaria a ser una versió més estesa, amb reducció de l'inici i de la part variable (sempre en relació a I).

Figura 52. Model melòdic dels grups Fa. *Credo* (A)



Quant al grup melòdic Do, al qual pertanyen els bocins III+IV i VII, anteriorment ja s'ha explicat que des del punt de vista èmic, III+IV i VII és considerat el mateix, però amb un afegit en aquest últim que es pot considerar un embelliment. Es tracta del desplegament del **do** negra del final del bocí III en una successió de semicorxeres repetides **do-sol-sol-sol** al bocí VII. Tenint en compte que aquest **sol** sorgeix de la mateixa digitació que el **do** però amb un altre nivell d'intensitat de buf, ens trobem davant un cas semblant al del **mi** i el **la** del bocí II quan explicàvem el grup Fa: ambdós graus es poden considerar equivalents. A més, però, aquesta repetició del **sol** té una funció ben clara i explicitada pel sonador: indicar que ja s'ha sortit del cicle de repetició i que tot seguit s'inserirà l'acaball.

P.: Es dubte que jo tenia era: (i li canto el bocí VII); d'aquí, on podeu anar?

R.: As final (bocí VIII), i s'ha acabat!

P.: Aquest no té altra opció?

R.: Aquest no té altra opció!

(...)

R.: És es ta-ta-ta (semicorxeres **do-sol-sol-sol** del bocí VII) lo que marca sa diferència; si feis es ta-ta-ta, anau as final. [Toni Manonelles]⁶⁰

Per tant, es pot afirmar que la repetició del **sol** en semicorxeres és una marca de final inconfusible per al codi èmic d'aquest sonador.

El perfil melòdic dels bocins corresponents al grup Do es recull a la Figura 53. D'entrada es pot afirmar que entre ells tenen un grau de coincidència més elevat del que s'observava entre els bocins del grup Fa. De fet, la variabilitat de nou es troba a la part central dels segments, i és deguda a

⁶⁰ Mtc. AS.13, pista 3.

la ja esmentada conversió del **do** negra en la successió de semicorxeres, o sigui, només varia la marca d'entrar a la part final. És també en aquest punt on apareixen les úniques diferències rítmiques, però a nivell d'espai ocupat resulten equivalents, ja que tant III+IV com VIII es desenvolupen al llarg de tretze pulsacions.

Figura 53. Perfils melòdics dels bocins del grup Do. *Credo* (A). Toni Manonelles



A partir de tot això, podem afirmar que les característiques del grup melòdic Do del Credo A són les següents:

- Ús dels graus **la-sol-mi-re-do-si**. El **si** apareix com a brodadura inferior de **do**, el qual és el grau de repòs final.
- Com succeïa en el grup Fa, la variabilitat es troba a la part central, mentre que els extrems són fixos, no presenten variació.
- El model melòdic que resulta del grup Do és el que recull la Figura 54 tenint en compte que s'han pres com a graus principals els que ocupen la posició inicial de cada valor de corxera. D'igual manera, els embelliments i enllaços (pulsacions 3 i 4 de cada segment) s'han assenyalat entre parèntesi.

Figura 54. Model melòdic dels grups Do. *Credo* (A)



En el Credo A queden ben definits els dos grups Fa i Do, cadascun amb un perfil melòdic ben clar i amb l'ús d'uns determinats graus. Si aquests s'ordenen en seqüències descendents i es fan coincidir verticalment els que

són iguals, s'obtenen les àrees melòdiques de cada grup en relació al total de sons que conformen la sonada, tal i com queda reflectit en la Figura 55.

Figura 55. Sectors melòdics dels grups Fa i Do. *Credo* (A)



A partir de la distribució de la Figura 55 sobresurt un fet important: el principi de contrast que mantenen els grups Fa i Do i que no havíem observat en les sonades analitzades fins ara. En el grup Fa no apareix el grau **do**, que és el grau final del grup Do, i a l'inrevés: en el grup Do no apareix el grau **fa**, que és el grau final del grup Fa.

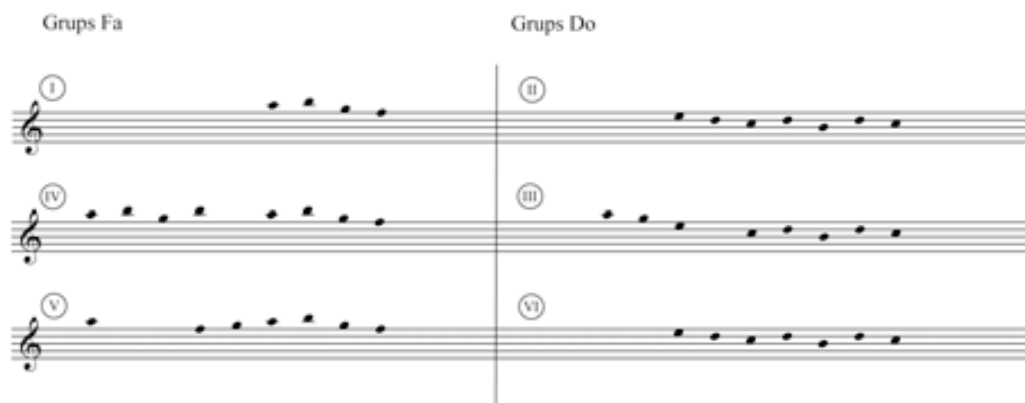
Tenint en compte la pertinença dels bocins a un o altre grup melòdic, l'estructura completa de la sonada del *Credo A* es pot explicar com una seqüència FA – FA – DO – DO – FA – FA – DO – fa. Les majúscules fan referència a un grup sencer, mentre que les minúscules, només a la terminació corresponent. S'observa, doncs, com els extrems de la sonada són grups Fa, mentre que els Do apareixen en posició interior.

En el cas del *Kyries A*, els perfils melòdics dels grups Fa i Do són els que es recullen en la Figura 56, elaborada a partir de la Figura 49 amb l'aplicació dels mateixos criteris que per extreure els perfils melòdics del *Credo A* (Figures 51 i 53). La semblança entre els perfils dels segments d'aquestes dues sonades és conseqüència directa de la semblança entre ambdues peces.

En aquest cas, el grup melòdic Fa està format pels graus **si-la-sol-fa** amb aquest últim com a terminació, mentre que el grup Do fa servir **la-sol-mi-re-do-si**, amb el **do** com a grau de terminació i el **si**, com a auxiliar o brodatura inferior. Per tant, la distribució dels sectors melòdics dels grups Fa i Do del *Kyries A* concorda plenament amb la del *Credo A* recollida en la Figura

55, de manera que es repeteix el principi de contrast abans explicat entre ambdós grups melòdics pel que fa a llur grau de terminació.

Figura 56. Perfils melòdics dels grups Fa i Do. *Kyries* (A).



Tant entre els perfils del grup Fa com entre els del grup Do s'aprecia una concordança absoluta en els acabaments, mentre que les diferències apareixen sempre a la part inicial. El procediment de reformulació dels bocins hi és present, especialment en el grup Fa, com s'aprecia en comparar els bocins I, IV i V de la Figura 49.

Pel que fa al Credo B, els perfils melòdics dels bocins corresponents als grups Fa i Do s'exposen a la Figura 57 (elaborada a partir de la Figura 48), i presenten algunes diferències més significatives amb els del Credo A. D'entrada, s'incrementen els graus de cada grup melòdic: el grup Fa abraça **do'-si-la-sol-fa**, mentre que el grup Do conté **la-sol-fa-mi-re-do-si**. D'aquesta manera, aquí es trenca el principi de contraposició abans mencionat, ja que el grup Fa conté el grau **do**, i el grup Do conté el grau **fa**.

Figura 57. Perfils melòdics dels grups Fa i Do. *Credo* (B)



Una vegada més, els trams finals dels perfils melòdics de cada grup coincideixen plenament, mentre que les parts inicials són les que difereixen. Com en el Kyries A i en el Credo A, la reformulació com a procediment generador de nous bocins torna a ser present, especialment en el grup Fa. Com a exemple, els bocins I i II de la Figura 48, amb una seqüència melòdica idèntica que es desenvolupa rítmicament de manera distinta i origina dos bocins diferenciats.

Un altre procediment que ja havíem descrit en la Sortida de missa, el d'allargament per reiteració d'un motiu melòdic, també el trobem en el Credo B, en aquest cas combinat amb transformacions melòdiques constants. Concretament, en de la versió de Pep "Mossènys", la interpretació del qual es desplegava íntegrament en la Figura 42 precisament per reflectir els canvis constants que experimentaven els segments.

Aquesta mateixa versió s'ofereix tot seguit a la Figura 58, però ara amb una distribució sinòptica que facilita la visió de l'estructura i el funcionament. Les dues columnes representen els dos cicles que conformen la interpretació, i en cadascuna s'han alineat verticalment aquells element iguals o equivalents començant sempre des de la seua terminació. La major part dels elements encolumnats que no són iguals guarden relació des del punt de vista de digitació de la flaüta. Tot i això, no sempre ha estat així. En tals casos, la posició que ocupen dins el discurs musical i la comparació amb l'altra exposició dins el cicle han constituït arguments prou sòlids per justificar aquestes equivalències, com és el cas de la terminació **fa-mi** del setè pentagrama del segon cicle, que l'hem considerat equivalent a la terminació **sol-fa**.

Comparant el Credo B de Pep "Mossènys" (Figura 58) amb el de Joan "Taronges" (Figura 48), s'aprecia que el primer segment de la Figura 58, format per quatre corxeres **la-si-sol-fa**, es relaciona amb el bocí II de la Figura 48 –i concorda plenament amb el bocí I del Kyries A de la Figura 49. A més, el segment anterior a l'acaball de la Figura 58 és força semblant al bocí VI de la Figura 48.

Figura 58. Disposició sinòptica del Credo (B). Pep “Mossènysers”

The image displays a synoptic musical score for the Credo (B) by Pep Mossènysers, organized into two columns: '1r cicle' (1st cycle) and '2n cicle' (2nd cycle). Each cycle consists of multiple staves of music. The first cycle includes measures 13, 14, and 15, with a final measure marked '[Acaball]'. The second cycle includes measures 12, 13, and 15, also ending with '[Acaball]'. The notation includes various rhythmic values and rests, with some measures containing multiple notes or rests.

De la versió del Credo B de Pep “Mossènysers”, a més, s’han de destacar uns quants aspectes prou importants. D’entrada, la presència del mecanisme d’allargament a base de reiteració d’una partícula. El primer bocí, de dues pulsacions de durada, s’exposa sis vegades en el primer cicle i vuit en el

segon. El mateix es pot dir del bocí anterior a l'acaball, de sis pulsacions de durada, que s'exposa dues vegades en el primer cicle i tres en el segon. Aquest procediment confereix un grau de flexibilitat a la sonada de tal manera que permet al sonador allargar o escurçar la durada de cada cicle. Per tant, en aquest cas comprovem com aquesta flexibilitat es manifesta entre diferents interpretacions –en aquest cas, cicles– d'un mateix sonador, i no només entre versions de músics distints, com havíem vist fins ara.

L'altre aspecte que s'ha de remarcar del Credo B de la Figura 58 és la constant transformació melòdica que pot experimentar un mateix segment. Si tornem al primer bocí, de les sis vegades que s'exposa en el primer cicle, les tres primeres són idèntiques, les altres dues que segueixen ja són diferents, i la sisena torna a variar. En canvi, les tres possibilitats són completament equivalents digitalment parlant, de manera que els canvis de grau que apareixen són conseqüència de canviar la pressió d'aire. En el bocí homòleg del segon cicle les transformacions són encara més freqüents i abundants, gairebé totes equivalents pel que fa a digitacions, tot i que en algun moment puguin aparèixer graus que no deriven de la mateixa digitació però que també s'han considerat equivalents, degut a la seua posició dins el discurs melòdic.

És justament la combinació d'aquests dos factors explicats el que emmascara l'estructura i la lògica d'aquesta interpretació, fins al punt de donar la sensació que l'interpret improvisa gairebé d'una manera lliure. En el fons, però, aquesta improvisació es fa en base a uns bocins que s'ajusten a terminacions **fa** i **do**, amb uns perfils melòdics la part final dels quals també coincideix amb els dels grups Fa i Do abans exposats. I és precisament un sonador dels "antics" el que mostra aquestes flexibilitats i plasticitats en les reiteracions melòdiques.

3.2.4. Síntesi

El Credo és una sonada que presenta fins a quatre tipologies, d'acord amb la mostra que hem fet servir per a aquest estudi. Els Credos A i B, que sumen la proporció més gran sobre el total analitzat, comparteixen una part important del material, fet que condiona la seua semblança. A nivell de funcionament global incorporen acaball, que en alguns casos apareix només

per marcar la finalització de la interpretació, mentre que en d'altres ja ha passat a formar part del cicle de repetició.

Aquest cicle, per la seua banda, s'organitza en un seguit de bocins reconeguts èmicament i delimitats pel tipus de terminació, que pot ser sobre els graus **fa** o **do**. el que ens porta a parlar dels grups melòdics Fa i Do.

En el nivell més petit d'anàlisi destaquen dos procediments. Per una banda, la reformulació melòdica existent entre bocins del mateix grup melòdic. En aquest cas, es tracta d'un procés ja fixat per a cada sonador, no sotmès a la variació en interpretacions distintes. I per altra, l'elasticitat basada en la repetició, més o menys vegades, de partícules que conformen els bocins. Aquest cas, que només l'observem en les interpretacions dels sonadors més vells, implica variacions d'extensió quan es comparen les diferents exposicions del cicle de repetició en una mateixa execució.

3.3. Recapitulació

El Kyries i del Credo són sonades que presenten una notable proliferació de tipologies, tres en el cas de la primera i quatre en el cas de la segona. Realment es tracta de peces distintes, però denominades d'una mateixa manera i utilitzades per sonar durant el mateix moment de la litúrgia. L'anàlisi més detallada l'hem centrada en el Kyries A i els Credos A i B, també anomenats *de Corona* i *d'en Macià* respectivament. La tria s'ha fet tenint en compte que aquestes tres tipologies són les més representatives dins la mostra que hem fet servir, al mateix temps que comparteixen material musical. Així, d'aquestes peces en podem destacar el següent:

- a. Es troben unificades per un comportament comú de la part rítmica del tambor, basat en una mateixa cèl·lula rítmica reiterada a manera d'*ostinato*, i amb preferència per l'inici amb introducció rítmica elàstica del tipus *n·r* prèvia a l'entrada de la part melòdica.
- b. Algunes de les versions poden presentar cicles de repetició inserits entre un segment inicial o començall i el de terminació o acaball, com en el cas del Kyries de la Figura 30 o el Credo A de la Figura 46.
- c. Totes les versions d'aquestes tres tipologies s'estructuren en una sèrie de bocins delimitats per dos patrons de terminació possibles, un sobre el

grau **fa** i l'altre sobre **do**. Es creen així dos grups melòdics, un per a cada terminació: grup Fa i grup Do.

- d. Els perfils melòdics dels bocins corresponents a cada grup són semblants però no coincidents. En canvi, la terminació és comú a totes les tipologies. D'aquesta manera, els perfils que serveixen de model per als grups Fa i Do són els que s'exposen a la Figura 59.

Figura 59. Models melòdics dels grups Fa i Do. *Kyries* i *Credo*



- e. El grup Fa pot començar amb **la** o **si**, seguits d'una àrea variable segons el bocí, en la qual poden aparèixer, en distint ordre, els graus **do'**, **si**, **la**, **sol** i **fa**. El patró de final el conforma la successió descendent **si-la-sol-fa**, tot i que en alguns bocins manca el **la**. Combinat amb **sol** també pot aparèixer el **mi**, com a auxiliar inferior del grau final **fa**: és el cas de l'acaball.
- f. El grup Do presenta un perfil més homogeni entre els diferents bocins que s'ajusten a aquest grup. Es resumeix en la seqüència **la-sol-mi-do-mi/re-si,-do**. Només cal tenir en compte que pot aparèixer sencer o bé reduït, amb l'omissió dels dos primers graus. Altrament, coexisteixen les dues formes d'acabament **mi-si,-do** i **re-si,-do**.
- g. Tot i compartir bona part del material, les tres tipologies melòdiques no presenten el mateix ordre estricte d'aparició dels bocins. Les semblances són molt més accentuades entre el Kyries A i el Credo A, mentre que el Credo B s'aparta una mica més.

Finalment, pel que fa al grau de flexibilitat en l'extensió d'aquestes sonades, la Figura 60 en recull les característiques principals, que també s'expliquen a continuació:

- a. Totes les tipologies del Kyries i del Credo poden presentar un nombre variable d'exposicions del cicle: dos o tres és el més habitual, però cal

recordar que el Kyries de la Figura 31 s'arriba a exposar fins a nou vegades. Aquest marge per modelar l'extensió apareix entre diferents interpretacions d'un mateix sonador i també entre versions de músics diferents.

- b. Tot i que els bocins que conformen les sonades d'una mateixa tipologia per regla general s'exposen sempre el mateix nombre de vegades, aquesta tendència es romp en la versió del Credo B de Pep "Mossènys", on s'observa que els mateixos bocins apareixen diferent número de vegades en cada cicle (Figura 58). Per tant, aquest grau de variabilitat el trobam entre les diferents interpretacions d'un mateix sonador i, per extensió, també entre versions de distints músics.
- c. Pel que fa a l'extensió dels bocins, només trobem petites mostres de flexibilitat en el Credo B entre versions de sonadors distints. Així, el bocí IV de la Figura 48 (Joan "Taronges"), té una extensió de tretze pulsacions, mentre que el bocí homòleg de la versió de Toni "Planes" en té catorze (pulsacions 14-22 en la notació de la Figura 40). Aquesta variació és conseqüència d'una reformulació distinta del mateix perfil melòdic.
- d. Finalment, el procediment d'allargament per proliferació de nuclis apareix en tots els acaballs d'aquestes sonades, exceptuant el de la Figura 31, que té un funcionament distint. Aquesta mecànica implica variabilitat d'extensió d'aquests bocins tant entre versions de sonadors diferents com entre diverses interpretacions/cicles d'un mateix músic.

Figura 60. Comportament flexible en el *Kyries* (A) i els *Credos* (A i B)

	Entre versions d'un mateix sonador				Entre versions de sonadors distints			
	en recorregut total	en cicle	en bocins		en recorregut total	en cicle	en bocins	
			per proliferació	per reformulació			per proliferació	per reformulació
<i>Kyries A</i>	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No
<i>Credo A</i>	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No
<i>Credo B</i>	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí

4. Les sonades de missa (III): l'Alçar Déu

L'Alçar Déu és la sonada que, seguint el desenvolupament de la missa, s'interpreta després del Credo. La seua ubicació dins la litúrgia, com el seu nom indica, es correspon amb el moment de la consagració, amb l'elevació del pa i del vi. En l'actualitat, alguns sonadors que interpreten aquesta peça dins l'església prenen per referència de començament el moment en què el capellà pronuncia les paraules "Sou en veritat, Senyor, font de tota santedat". I com a senyal d'acabament, quan fa la reverència posterior a l'aixecament del calze. Entre aquests dos punts es desenvolupa tota l'execució de la peça, mentre l'oficiant continua en veu alta la litúrgia. Es produeix, per tant, una superposició de la interpretació musical amb el discurs de l'oficiant. Però no està del tot clar que sempre haguessin estat aquestes les referències litúrgiques per interpretar la sonada, com es desprèn de les aportacions dels interlocutors:

P.: Per exemple, sa sonada d'Alçar Déu (...) es començava quan es capellà deia algunes paraules en concret o feia alguna cosa determinada? Quin regiment teníeu valtros per començar-la?

R.: Quan havia aixecat s'Hòstia.

P.: Ah!, després d'aixecar.

R.: Després d'aixecar-la. [Pep Bonet]⁶¹

Es tracta d'un punt de la litúrgia molt pròxim a l'anteriorment mencionat i que també forma part de la consagració. Però encara que el punt exacte de començar-la pogués variar depenent de l'època històrica, del sonador o de les preferències del capellà que oficiés la missa, queda clar que aquesta sonada sempre s'ubicava i se segueix ubicant encara entorn de la consagració. I aquest fet és del tot conegut per qualsevol sonador: tothom qui interpreta aquesta peça durant la celebració d'una missa la fa coincidir amb el moment en què l'oficiant eleva el pa i el vi per consagrar-los i l'executa, així, mentre mossènyer prosegueix amb les oracions pròpies del ritual.

⁶¹ Mtc. AS.07, pista 6.

De tot això se'n deriva un fet molt important: la sonada d'Alçar Déu es troba notablement condicionada, quant a durada, pel moment exacte en què s'ha d'interpretar. En el cas dels sonadors que prenen les dues referències mencionades a l'inici, la seua interpretació s'ajusta al temps que transcorre entre els esmentats punts de començament i d'acabament. D'aquesta manera, si el capellà és més ràpid o més lent, fa que els sonadors tinguin més o menys temps per executar la peça.

Contràriament al que succeïa amb el Kyries i el Credo, L'Alçar Déu és de tipologia única. Tots els sonadors interpreten la mateixa modalitat, amb les petites transformacions que implica el procés de transmissió oral. A més, es tracta d'una peça ben coneguda i valorada pels sonadors, així com una de les més complexes de tot el repertori.

Per a l'anàlisi disposem d'una mostra formada per sis versions de l'Alçar Déu: tots els sonadors triats per a aquest estudi la tenen dins el seu repertori, i d'algun d'ells, a més, en tenim més d'un enregistrament. Oferim les notacions completes de les interpretacions de Toni Manonelles, Pere "Planes", Joan "Taronges", Toni "Petit", Toni "Parrí" i Pep "Mossènys" a les Figures 61, 62, 63, 64, 65 i 66 respectivament.

Figura 61. *Alçar Déu*. Toni Manonelles⁶² (Selecció, 23)

The image shows a musical score for the piece 'Alçar Déu' by Toni Manonelles. It is arranged for flute and tambor. The score is divided into four systems. The first system includes a tempo marking '♩ = 220 Sempre' and a 'flauta' part. The second system continues the flute part. The third system includes a 'tambor' part and an 'accit' marking. The fourth system includes a 'tambor' part and an 'Acaball' marking. Various performance instructions like 'a tempo' and 'accit' are present throughout the score.

⁶² Mtc. AS.09, pista 16.

Figura 62. *Alçar Déu*. Pere “Planes”⁶³ (Selecció, 24)

Musical score for 'Alçar Déu' by Pere "Planes". The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 72. It features four staves: Flauta (flute), tambor (drum), and two piano staves. The flute part includes several trills marked with circled 'tr' and repeat signs with 'x3' or 'x4'. The drum part provides a steady rhythmic accompaniment. The piano accompaniment includes a section marked '[Acrobatic]' and a 'D.C. al fine' instruction.

Figura 63. *Alçar Déu*. Joan “Taronges”⁶⁴ (Selecció, 25)

Musical score for 'Alçar Déu' by Joan "Taronges". The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 200. It features four staves: Flauta (flute), tambor (drum), and two piano staves. The flute part includes trills marked with circled 'tr' and repeat signs with 'x2' or 'x3'. The drum part is more complex, with various rhythmic patterns. The piano accompaniment includes markings for 'accol.' (accidental), 'a tempo', and 'a = 2 + 4'. It also features a section marked '[Acrobatic]' and a 'D.C. al fine' instruction.

⁶³ Mtc. AS.19, pista 23.

⁶⁴ *Sonades i sonadors*. Joan “Taronges”, pista 7.

Figura 64. *Alçar Déu*. Toni “Petit”⁶⁵ (Selecció, 26)

♩ = 280 Sempre ♩ = ♩

flauta

tambor

a = 5-7 a a = 3-5 x2 x3

(Només en el 1r cicle)

a = 12-14 x3 a = 7-9 x2

D.C. ad lib

Figura 65. *Alçar Déu*. Toni “Parrí”⁶⁶ (Selecció, 27)

♩ = 280 Sempre ♩ = ♩

flauta

tambor

1r Cicle x1

x2 x2 x2 x2

2n Cicle x2

x2 x2 x2 x2

Acaball

⁶⁵ Mtc. AS.10, pista 7.

⁶⁶ Mtc. AS.14, pista 6.

Figura 66. *Alçar Déu*. Pep “Mossènys”⁶⁷ (Selecció, 28)

♩ = 76 (♩ = ♩)

1r cicle

flauta

tambor

2n cicle

3r cicle

The image shows a musical score for the piece 'Alçar Déu' by Pep Mossènys. It is divided into three cycles, each with a flute part and a drum part. The tempo is marked as ♩ = 76 (♩ = ♩). The score includes various rhythmic notations and dynamic markings. The first cycle is labeled '1r cicle', the second '2n cicle', and the third '3r cicle'. The flute part is written in treble clef, and the drum part is written in bass clef. The score includes various rhythmic notations and dynamic markings.

4.1. Estructura general de la sonada

En les notacions de l’*Alçar Déu*, l’escriptura sense compassos, indicant només la pulsació, és de gran utilitat. D’entrada, la pulsació canvia al llarg de la sonada, de manera que en alguns moments és de negra i en altres de negra amb punt, tot i que sempre amb l’equivalència rítmica de corxera igual a corxera. S’estableix, doncs, una proporció numèrica d’1/1,5 entre els valors de les dues possibles pulsacions, just de la mateixa manera com succeeix amb els ritmes aksak. Tot i això, en aquesta sonada no apareix una alternança constant i periòdica entre ambdues pulsacions –fet que sí permetria parlar d’un ritme

⁶⁷ Mtc. AS.23, fonograma 78.09.91.

aksak–, sinó que unes àrees funcionen amb pulsació de negra i altres amb pulsació de negra amb punt.

Pel que fa a la velocitat, les sis versions funcionen amb un valor de corxera que es troba entre els 196 i els 240 batecs per minut. Tenint en compte l'equivalència de corxera igual a corxera que acabem d'explicar, la pulsació de negra se situa entre les 98 i les 120 pulsacions per minut, mentre que la de negra amb punt oscil·la entre les 65 i les 80.

Altrament, a la part del tambor apareixen diferents dissenys rítmics que poden omplir la pulsació, contràriament al que succeïa en la majoria de les sonades analitzades, on la cèl·lula o cèl·lules rítmiques de la percussió es reiteren constantment al llarg de la sonada.

Com a particularitat rítmica cal explicar que, en la pulsació de negra amb punt, el disseny rítmic de corxera, dues semicorxeres i corxera té accentuada aquesta última, de manera que quan s'enllacen queden accentuades de manera consecutiva la tercera corxera d'una pulsació i la primera de la següent. El mateix succeeix amb el disseny de negra seguida de corxera: tots dos valors apareixen recolzats.

És important observar com el tambor s'adapta a les figuracions rítmiques de la flaüta. En la major part de les sonades anteriors el tambor funcionava com a *ostinato* rítmic constant o amb petites interrupcions que reforçaven la segmentació de la línia melòdica de la flaüta. En l'Alçar Déu, les variacions que experimenta el tambor semblen respondre a l'objectiu de reforçar el ritme de la melodia, conclusió que deduïm a partir dels fets següents:

- a. Els canvis de pulsació del tambor coincideixen amb els de la melodia de la flaüta.
- b. Dins d'un mateix tipus de pulsació el tambor canvia la figuració per ajustar-se a la melodia, com es pot veure, per exemple, en la pulsació 11 de la Figura 61, o en la 5 de la Figura 64.
- c. Els petits allargaments de punts concrets de la melodia, assenyalats amb calderons sobre els quals s'han especificat els marges de valor que poden adquirir (Figura 61, pulsacions 1, 5, 6, 26, 36 i 56, i punts homòlegs en les altres notacions) tenen sempre el seu reflex en la part del tambor, ja que aquest també s'atura i la represa, quan no es tracta del final, es produeix de manera simultània amb la flaüta.

- d. De les sis versions, en cinc d'elles el tambor comença al mateix temps que la flaüta, en contra de la tònica general observada en el Kyries i el Credo, on prevalia el començament amb introducció rítmica del tambor tot sol.

Una vegada més es pot afirmar que la percussió tampoc és vinculant a l'hora d'aclarir el funcionament de la sonada, ja que en l'Alçar Déu el tambor ofereix un simple reflex de les figuracions rítmiques del que executa la flaüta.

En relació a la part melòdica, el primer que cal fer notar és que, en cinc de les sis versions presentades, el cicle de repetició coincideix amb tota la sonada. Només en la interpretació de Toni "Parri" (Figura 65) en queda exclòs l'acaball, mentre que en les altres aquest segment apareix també al final de cada exposició. En qualsevol cas, no apareixen cicles restringits per un segment inicial que no en forma part, com sí s'observava el Kyries A i el Credo A. Pel que fa a nombre d'exposicions, en les versions de les Figures 61, 62, 63, 64, 65 i 66 el cicle s'exposa 1, 2, 2, 3, 2 i 3 vegades respectivament. Aquest paràmetre segueix essent variable, però es mou dins els marges que hem observat com a habituals ja des de l'inici de l'estudi.

No s'ha d'oblidar, però, que el nombre de vegades que s'executa la sonada es troba totalment condicionat per la durada del moment de la missa en què correspon ser interpretada aquesta peça. Així, el sonador ha d'ajustar la seua interpretació per adaptar-la al desenvolupament de la litúrgia, a fi de fer-hi encabir els cicles sencers que desitgi: el més habitual és un o dos. Els enregistraments que utilitzem per a la nostra anàlisi han estat fets tots fora de la situació litúrgica i, per tant, no són prou reveladors pel que fa a aquest aspecte. El sonador Toni Manonelles, per exemple, considera idònia una interpretació d'un sol cicle:

R.: Perquè lo ideal és fer, per exemple, s'Alçar Déu, que des de que ho comença es capellà fins que acaba allò, diguem, tu facis es començament i s'acabada d'una passada. [Toni Manonelles]⁶⁸

⁶⁸ Mtc. AS.03, pista 27.

Una comparació ràpida de la melodia de les sis interpretacions és suficient per comprovar que no n'hi ha dues d'absolutament iguals. Ans al contrari, les diferències entre elles són nombroses, però sempre dins uns marges de semblança que ens permeten afirmar sense cap dubte que es tracta d'una mateixa sonada.

L'inici de la notació de la Figura 61 –versió de Toni Manonelles– no concorda plenament amb l'enregistrament que adjuntem (Selecció, 16), sinó que s'ha grafiat la forma que aquest sonador considera més idònia.

En els sis casos, els elements homòlegs es troben disposats en un mateix i rigorós ordre d'aparició, però morfològicament ofereixen un major grau de variabilitat del que havíem observat fins ara en les altres sonades. A més, molts d'aquests elements es repeteixen un número diferent de vegades, tant entre versions diferents com entre les repeticions del cicle dins una mateixa versió, fet que en alguns moments pot contribuir a dificultar encara més la comprensió de l'estructura d'aquesta peça.

Degut a aquesta notable flexibilitat, que després tractarem més a fons, en les versions de Toni "Parrí" i Pep "Mossènysers" (Figures 65 i 66 respectivament) s'ha desplegat la notació íntegra dels cicles que les conformen, ja que el nombre diferent de vegades que s'exposen els bocins al llarg dels cicles, sumat a les transformacions melòdiques que sofreixen, no permet emprar signes de repetició. En les versions en què només apareix flexibilitat d'extensió però sense modificacions melòdiques, s'ha optat per indicar el nombre de les repeticions del segment o partícula amb la lletra *n* afegint-hi els marges del nombre de repeticions (Figures 63 i 64).

Destaca la versió de Toni "Petit" (Figura 64) per ser la que presenta un cicle més reduït en comparació amb les altres. Aquest fet el reconeixen els mateixos sonadors, i així explicava Toni Manonelles quan puntualitzava les particularitats de la seua versió (Figura 61) a l'inici del treball de camp:

R.: (Aquest Alçar Déu) és una acoplació de dos Alçar Déus: he agafat s'Alçar *Déu* que em va ensenyar en Pep "Mossènysers", que és, des que he sentit, es més complet de tots; però hi ha alguns passatges que els he agafat de sa manera en què el feia en Toni "Petit", que tenia un Alçar

Déu que per jo és preciós, espectacular i que m'arriba molt més, encara que li manquin trossos, diguem. [Toni Manonelles]⁶⁹

El darrer segment de les sis versions és l'únic que rep un nom específic, l'*acaball* o *acaboll*, i correspon a les pulsacions 54-55 de la Figura 61, 44-55 de la Figura 62, 46-47 de la Figura 63, 24-25 de la Figura 64, 85-87 de la Figura 65 i 51-52, 104-105 i 146-147 de la Figura 66. Morfològicament és igual i té la mateixa mecànica que el segment homòleg que apareixia en les altres sonades que fins ara s'han analitzat, de manera que respon al mateix principi elàstic representat per la fórmula $n \cdot a + a_t$. En la versió de Toni "Petit" (Figura 64), tot i que conserva el mateix model de les altres dues versions, es desenvolupa sobre graus diferents de la flaüta.

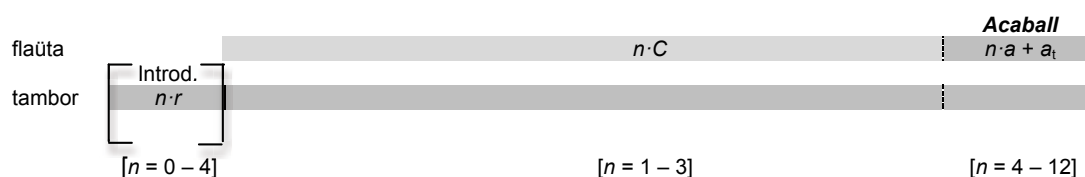
El funcionament global de l'Alçar Déu s'ajusta a l'esquema de la Figura 67. La sonada s'inicia preferentment de manera simultània amb el tambor, el qual marca patrons rítmics variats, sempre amb la mateixa metrificació que la flaüta i en determinats moments fins i tot reforça les figuracions rítmiques de la part melòdica. En aquesta peça, per tant, el tambor no es limita a executar un *ostinato* fix i invariable, sinó que té una intervenció més rica i encaminada a remarcar el desenvolupament rítmic de la flaüta.

El cicle de repetició gairebé sempre coincideix amb el total de la sonada, tot i que pot succeir que el segment final, l'*acaball*, en quedi fora i només s'executi per indicar la finalització de la interpretació. El cicle s'exposa un mínim d'una vegada i un màxim de tres, sempre parlant de repeticions senceres. El més freqüent és una o dues execucions, depenent de l'extensió del cicle i de l'habilitat i preferències del sonador a l'hora de fer cabre la interpretació en el moment precís de la missa.

En finalitzar la sonada –i també els cicles, en la major part dels casos–, l'últim element és l'*acaball*, el trèmolo que també servia de clàusula final en algunes de les versions de les altres sonades analitzades anteriorment. Com en aquells casos, segueix la mateixa lògica de flexibilitat determinada per la repetició n vegades d'un petit nucli (mesurat en pulsacions). El valor que pot prendre n oscil·la entre 4 i 12.

⁶⁹ Mtc. AS.03, pista 10.

Figura 67. Esquema de funcionament de l'Alçar Déu



4.2. Organització dels bocins

Una vegada explicat el funcionament a nivell global, passarem al segon nivell per aclarir la mecànica del cicle. En aquesta sonada, el treball de segmentació èmica també es va dur a terme amb el sonador Toni Manonelles. Com en els altres casos, se li va proposar que dividís la sonada en segments que des del seu punt de vista guardessin sentit musical, d'igual manera com si hagués d'ensenyar la peça a algú. Els resultats obtinguts es recullen a la Figura 68, prenent per base el mateix Alçar Déu de Toni Manonelles notat a la Figura 61. Per facilitar la lectura s'han suprimit els calderons i els seus marges de valor, com també l'ornamentació, doncs entenem que aquests aspectes ja queden especificats en la Figura 61.

Els materials utilitzats han estat el resultat de quatre sessions durant el treball de camp on el propi sonador, Toni Manonelles va reiterar el procés de segmentació. Totes les sessions es realitzaren en dates diferents, separades temporalment de setmanes i fins de sis mesos.⁷⁰ La concordança entre les diferents segmentacions efectuades és ben elevada. Tot i això, existeixen àrees no tan clares, en les quals l'interpret arriba a delimitacions diferents. Per aquest motiu, tot seguit s'expliquen els passos seguits per confeccionar la segmentació èmica de la Figura 68.

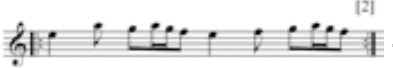
Per ordre decreixent de coincidència, primerament tenim aquells bocins que sempre apareixen delimitats de la mateixa manera. Són I, II, IV, VII, VIII, XI i XII. Les seues delimitacions són idèntiques en els quatre casos i no ofereixen cap dubte.

⁷⁰ Mtc. AS.03, pista 10 (5 de gener de 2007); AS.05, pista 11 (28 de gener de 2007); AS.06, pista 14 (2 de març de 2007) i AS.09, pistes 11-13 (12 de setembre de 2007).

El bocí IX, en una de les segmentacions apareix unit al X. Tenint en compte la proporció d'una vegada que els proposa units contra tres en què els proposa separats, en la Figura 68 s'ha deixat la forma que més es reitera.

En el bocí X també apareixen divergències: dues segmentacions el delimiten així com s'ha deixat a la Figura 68, mentre que les altres dues el separen en dos bocins: el **mi**, **re** i **do** negres per una banda, i la resta per altra.

Pel que fa als bocins V i VI, en dues segmentacions els omet i passa directament al VII, possiblement a manera de simplificació, ja que el VI es correspon amb el IV. En saltar-se aquest fragment també passa per alt el bocí V. Cal remarcar que el fet de sonar els bocins aïllats ben sovint fa perdre el fil al sonador, ja que la pràctica comuna és interpretar la sonada seguida. En les altres dues segmentacions, els bocins IV, V i VI queden delimitats com en la Figura 68.

L'àrea més conflictiva es troba en el bocí III. En dues de les segmentacions el bocí pren aquesta forma . En canvi, a l'hora d'interpretar la sonada seguida, en cap dels també quatre enregistraments sencers de l'Alçar Déu sonats per Toni Manonelles figura aquesta segona meitat del bocí, sinó que apareix com en la Figura 68. Els parèntesis en línia discontinua indiquen que el fragment acotat figura en la sonada quan s'interpreta seguida, però no quan la fa segmentada.

En totes les versions segmentades queda clar el punt d'inici del bocí III; els dubtes apareixen en el final, degut a les versions en què s'afegeixen més elements. Però per altra banda, l'inici del IV també és clar. Per tant, s'ha optat per considerar bocí III el segment que en els enregistraments de la sonada sencera queda delimitat entre el final del bocí II i l'inici del IV.

Una vegada aclarida i justificada la segmentació èmica de la Figura 68, passem tot seguit a veure el seu funcionament. I si per aclarir-la ens hem basat en les quatre segmentacions que va fer el sonador Toni Manonelles, per explicar la lògica de funcionament del cicle i els seus bocins ens basem en els enregistraments de les interpretacions senceres de l'Alçar Déu, que també coincideixen, pel que fa a dates d'enregistrament, amb les quatre versions segmentades. De les quatre interpretacions senceres, en una interpreta el cicle dues vegades, mentre que en les altres, només una.

Figura 68. Segmentació èmica del *Aïçar Déu*. Toni Manonelles

The image displays a musical score for the piece "Aïçar Déu" by Toni Manonelles. The score is organized into 12 horizontal staves. The notation is primarily rhythmic, consisting of vertical stems and beams, with some notes indicated by small circles. Chord symbols, including "C", "F", and "B", are placed above the staves to indicate harmonic structure. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific rhythmic notation used in the manuscript. The staves are numbered 1 through 12 from top to bottom.

La sonada queda partida en dotze segments. D'aquests, el VI i el IX són repeticions del IV i del II respectivament. Quasi tots els bocins tenen una part que es repeteix una o més vegades, mecànica que ja hem detectat en la resta de repertori analitzat. La característica de l'Alçar Déu és que gran part d'aquestes partícules s'executen un nombre diferent de vegades dins cada bocí en comparar interpretacions diferents. Es tracta, per tant, del que anteriorment hem descrit com a procediment elàstic per proliferació de nuclis: una de les singularitats més destacades de les sonades de flaüta.

La Figura 69 resumeix aquest comportament flexible en les quatre sonades enregistrades a Toni Manonelles (la primera d'elles, formada per dos cicles). Els nombres que figuren en cada casella corresponen a les vegades que s'executa cada nucli susceptible de repetició dins el seu bocí corresponent (els que en la Figura 68 apareixen acotats entre barres de repetició). El bocí XI, degut que té dues àrees de repetició, té dues caselles en cada cicle; la de l'esquerra representa el primer element repetible, i el de la dreta, el segon. Ombrejats en gris s'indiquen aquells bocins d'extensió sempre igual.

Figura 69. Repetició de nuclis en l'Alçar Déu. Toni Manonelles.

Bocí	AS.03		AS.05	AS.06	AS.09	Àmbit de variació
	1r C	2n C	1r C	1r C	1r C	
I	3	5	3	5	4	3 – 5
II	3	5	2	4	3	2 – 5
III	2	2	2	2	2	2
IV	2	2	2	2	2	2
V	[No repetició]					
VI	2	2	3	2	2	2 – 3
VII	2	2	2	3	3	2 – 3
VIII	[No repetició]					
IX	4	5	4	5	5	4 – 5
X	6	8	8	6	6	6 – 8
XI	1 3	1 3	1 3	1 3	2 3	1 - 2 3
XII	4	5	4	4	4	4 - 5

Ens trobem, per tant, davant una sonada caracteritzada per l'elasticitat de la majoria dels bocins que la conformen. Tret del III i el IV, on la partícula repetida s'executa sempre dues vegades, i els bocins V i VIII, on no es repeteix cap element, la resta de bocins (I, II, VI, VII, IX, X, XI i XII) són d'extensió variable, segueixen el principi d'elasticitat ja mencionat que es basa en la reiteració, un nombre variable de vegades, d'alguna de les partícules que el formen.

Per confirmar aquest comportament, a la Figura 70 s'ofereix un quadre homòleg que analitza la interpretació de l'Alçar Déu de Toni "Petit". Es correspon amb la notació de la Figura 64 i consta de tres cicles, representats per les columnes 1r C, 2n C i 3r C. Se li ha aplicat la mateixa segmentació èmica de l'Alçar Déu de Toni Manonelles (Figura 68), de manera que s'ha cercat la delimitació dels mateixos dotze bocins, tenint en compte els punts de començament i/o final de cadascun. A la Figura 70, per tant, aquests dotze segments estan indicats amb la columna de més a l'esquerra, i s'ha d'entendre que equivalen als mateixos de la Figura 68. Tot i això, alguns d'aquests bocins no existeixen en versió de Toni "Petit". Aquests s'han indicat amb files buides a la Figura 70. Ombrejats en gris, una vegada més, indiquem aquells segments que sempre presenten la mateixa extensió.

Figura 70. Repetició de nuclis en l'Alçar Déu. Toni Planells "Petit"

Correspondència amb bocins de la Figura 68	AS.10			Àmbit de variació
	1r C	2n C	3r C	
I	7	6	5	5 – 7
II	5	4	3	3 – 5
III	2	2	2	2
IV	2	2	2	2
V				
VI				
VII	2	2	2	2
VIII	[No repetició]			
IX				
X	14 + 3	14	12	12 – 17
XI				
XII	9	7	7	7 – 9

En el primer cicle, la repetició que es correspon amb el bocí X s'indica en forma de 14+3, pel fet que el nucli apareix catorze vegades i després d'una pausa es reprèn, amb tres execucions més. Aquest fet, però, no ocorre en els altres dos cicles, com ja s'especifica en la Figura 64.

En comparar les Figures 69 i 70 s'observa que Toni "Petit" tendeix a repetir els nuclis un major nombre de vegades que Toni Manonelles. Aquest fet es veu molt clarament en els bocins I, II i X.⁷¹

⁷¹ En l'I i el II, els nuclis que es repeteixen en ambdues versions són morfològicament idèntics (vegeu notacions de les Figures 68 i 64). Pel que fa al bocí X, el nucli funciona com a terminació del VIII, ja que aquesta versió no conté el IX; tot i que morfològicament també es

El que és més important, però, és que aquesta mecànica elàstica queda reconeguda èmicament per part dels sonadors: ells són conscients que en determinats fragments hi ha una part que es repeteix diverses vegades, i és igualment vàlid si aquesta es repeteix més o menys cops:

P.: En algunes sonades, per exemple en aqueixa que us deia de s'Alçar Déu; per exemple, es començall: (i li canto el començament)

R.: Sí.

P.: Aquest bocinet, per posar un exemple, a lo millor un sonador, en una sonada el fa tres vegades, posem per cas.

R.: Sí, i un altre el fa dos.

P.: I un altre el fa dos, o un altre cinc.

R.: Sí!

P.: O un mateix sonador una vegada el fa tres, una altra dos i una altra cinc.

R.: També pot ser, també pot ser! [Pep "Mossènys"]⁷²

P.: Per exemple, es començall (de l'Alçar Déu): (i li canto el començament); aquest tros diguem que és un petit bocinet que es repeteix un nombre x de vegades. Un mateix sonador, de les dos o tres vegades que passa la sonada, una vegada el repeteix set vegades, s'altra sis i s'altre dotze, per exemple.

R.: Sí.

P.: Això supòs que era del tot correcte.

R.: De sa manera que ho facis és igual. Si jo en sa meua gravació la faig tres vegades sempre, o sempre ho faig un número molt paregut i sempre és igual, és per una raó de pràctica. I és perquè jo sonava amb companyers allí, dins missa; vull dir, aquesta sonada, normalment, la faràs tu tot sol, però a lo primer la feia amb altra gent. Què passa? Que

podria considerar terminació de XI, s'ha considerat com a element del bocí X per la mecànica repetitiva que presenta. Finalment, cal explicitar que si bé en la Figura 70 l'àmbit de variació del nucli del bocí XII és, numèricament parlant, el doble que en la Figura 69, en la pràctica l'extensió real és gairebé la mateixa. Tot i que el disseny melòdic del nucli en qüestió es pot representar en una sola pulsació, com s'ha fet en la Figura 70, a la Figura 69 s'ha pres doble per respectar el disseny rítmic que fa el tambor –com es pot veure a les Figura 61–, i per aquest motiu les repeticions són la meitat que en la versió de Toni Manonelles.

⁷² Mtc. AS.07, pista 19.

t'has de posar d'acord amb l'altre sonador. De fet, no pots estar mirant sa cara de s'altre i diguent "ara" (per canviar de bocí). És a dir, es fa tres, tres, i duim una estructura determinada per fer-la.

P.: I si, per exemple, la sones tu tot sol, tu tens sa llibertat per dir aquí ho allarg una mica?

R.: Si la sones tot sol la pots fer de tres, o de cinc o de ses vegades que vulguis. [Joan "Taronges"]⁷³

D'aquest procediment elàstic per proliferació de nuclis present en gran part dels bocins, encara se'n pot dir alguna cosa més. N'observem dos models bàsics:

- Bocins de dues parts que responen a la fórmula $n \cdot a + a_t$
- Bocins de tres parts que s'ajusten a l'esquema $a_i + n \cdot a + a_t$

Els bocins de dues parts són els més simples. Estan formats per un nucli que es repeteix n vegades i que després conclou amb un altre element invariable, que només s'executa una vegada, a manera de nucli de terminació. En la Figura 68, els elements repetits sempre són les àrees acotades pels signes de repetició, mentre que els nuclis o elements de terminació (a_t) són els que apareixen just després i que conclouen el bocí. Segueixen aquest model els bocins VII i XII. El III segueix també aquest patró, encara que n té sempre el mateix valor (2). En aquest sentit, es podria considerar com una fossilització de la fórmula elàstica en un nombre fix de repeticions.

Els bocins de tres àrees són els més abundants en aquesta sonada. Estructuralment són una ampliació dels anteriors amb un element d'inici (a_i) previ al nucli repetit. En la Figura 68, aquests elements inicials són els que es troben abans de les àrees acotades pels signes de repetició. Segueixen aquest model els bocins I, II, VI, IX i X. El IV s'avé al model de bocí de tres parts, però n tendeix a adquirir un valor constant.

El bocí XI mereix una atenció especial ja que, a priori, és més difícil de classificar. No consta d'element d'inici, ja que la corxera inicial s'hagués pogut incloure dins l'àrea repetida si totes les barres de repetició s'avancesin una

⁷³ Mtc. AS.04, pista 6.

corxera. Però sí que té terminació, ja que el **do** final, en tot cas, sempre queda fora de la darrera barra de repetició. Per tant, aparentment s'ajustaria al model de bocí de dues parts, tot i que amb la particularitat de tenir dues àrees repetides, de les quals la segona és una ornamentació de la primera. I mentre que la segona s'executa sempre tres vegades, la primera en pot aparèixer una o dues. Però si es revisa la Figura 69 es pot veure que només en un dels cinc cicles analitzats el primer element repetit del bocí XI s'executa dues vegades: en totes les altres, no es repeteix. Si es pren aquesta forma no repetida com a model, el bocí XI encaixa perfectament com a bocí de tres parts, ja que el primer segment acotat entre barres de repetició de la Figura 68, no existiria, i tota aquesta part, per tant, es podria considerar a_i . El nucli repetit seria exclusivament la segona àrea acotada per les repeticions, i sempre s'executaria tres vegades (de nou, n fixada en un valor exacte), i a_t o element de terminació, seguiria corresponent al **do** final.

Finalment, pel que fa als bocins V i VIII, no entren dins cap dels dos grups esmentats abans, ja que no presenten repeticions.

4.3. Mecanismes interns dels bocins

El darrer nivell d'anàlisi, centrat en el funcionament dels bocins, s'abordarà des d'una perspectiva ètica, com hem anat fent fins ara. Partint de la segmentació èmica de l'Alçar Déu del sonador Toni Manonelles, recollida en la Figura 68, posarem esment en tres aspectes bàsics: els patrons d'inici i de terminació, el comportament melòdic, i la variabilitat morfològica dels elements que integren els bocins.

Comencem per observar les delimitacions dels bocins de la Figura 68. Tot i que no succeeix d'una manera tan clara i evident com en les sonades anteriors, sí que es perceben fórmules comunes de principi i de final dels bocins. Les més clares són les terminacions, de les quals s'en poden destriar dos patrons. Els bocins II, III, IV, V, VI, IX i XII responen a un mateix comportament de conclusió sobre **fa** precedit de **sol**; l'anomenem T1. Per altra banda, els bocins VIII, X i XI tenen l'acabament sobre **do** precedit de **re** o **si** (T2).

Però queden dues terminacions fora d'aquests dos patrons. En primer lloc, el bocí VII, acabat en **sol**, un final que no apareix en cap altre bocí. En tot cas, però, sí que es pot justificar com una T2 pel fet que el **sol** final s'executa amb la mateixa digitació que el **do** amb què acaben els bocins VIII, X i XI. En segon lloc, el bocí I, també acabat en **sol**. Tot i que Toni Manonelles el separa del II a l'hora d'ensenyar la sonada, en la conversa explícita que ell entén aquests dos bocins com una mateixa àrea temàtica, ja que es tracta d'un mateix disseny que es trasllada a una segona inferior, de manera que queda justificat parlar d'I+II com una unitat. Així, no parlarem de la terminació d'I, sinó de la d'I+II, que correspon a la tipologia T1. Tot i això, pot aparèixer de manera fragmentada: el bocí IX, per exemple, és la reaparició de II. Fins i tot, en la versió de Toni "Parrí" (Figura 65) només apareix una de les dues parts –el segment II– a la part inicial de la sonada.

Figura 71. Patrons d'inici i de terminació dels bocins. *Alçar Déu*. Toni Manonelles

The image displays a musical score for seven horns, organized into two columns: 'PATRONS D'INICI' (Starting Patterns) and 'PATRONS DE TERMINACIÓ' (Ending Patterns). The horns are numbered I through VII. Horn I and II are grouped under a single 'II' label, indicating they share a common starting pattern. Horns III through VII are grouped under 'T1' and 'T2' labels, indicating different ending patterns. The score shows various rhythmic and melodic motifs for each horn, with some patterns being identical across different horns (e.g., Horns I and II share the same starting pattern).

Pel que fa als patrons d'inici, exceptuant el bocí IX –fragmentació d'I+II– i VIII –l'únic que comença amb el grau **fa**–, la resta es poden agrupar dins una mateixa tipologia, caracteritzada per l'inici amb **mi** o **la**. El fet d'agrupar aquests dos graus prové de l'equivalència digital a l'hora d'executar-los amb l'instrument. Tot i proposar l'agrupament de gairebé tots els bocins dins aquest

tipus d'inici, alguns presenten una major semblança entre ells: és el cas de les formes que adopten els començaments dels bocins III, IV, V i VI (Figura 71).

El fet d'analitzar els bocins de la sonada d'Alçar Déu tenint en compte unes constants de terminació i d'inici condueix directament a l'anàlisi del comportament melòdic de cada bocí, de la mateixa manera com s'ha fet amb les altres sonades. Tornem a establir, per tant, els mateixos criteris utilitzats en aquells casos: el perfil melòdic i els graus utilitzats.

D'aquesta manera, primerament vam demanar al sonador Toni Manonelles si era possible fer una simplificació dels bocins. Ho va intentar xiulant, tot i que així com anava avançant en la sonada es mostrava més dubtós. Al final va manifestar que no estava segur del que feia, ja que, com s'ha explicat anteriorment, es tracta d'un procediment, el de la simplificació, que a l'hora d'ensenyar els sonadorso no contemplen. Els primers bocins, però, els va executar amb prou seguretat i solidesa com per considerar-los vàlids, i són els que s'han tingut en compte a l'hora d'extreure el perfil melòdic i els graus emprats.

Figura 72. Bocins I+II simplificats. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



És important remarcar, però, que des del punt de vista del sonador, aquestes simplificacions són formes empobrides, exemptes d'ornamentació i de gràcia, més pròpies d'algun músic poc destre que d'algú que es pugui considerar sonador.⁷⁴

R.: (Xiula els bocins I+II de manera simplificada)

P.: Seria com sa forma més esquelètica que es pogués fer. És a dir, es reconeixeria com un Alçar Déu, però un poc flac?

⁷⁴ Aquí trobem una argumentació que correspon significativament amb el que detectava Simha Arom en les recerques a l'Àfrica central quan ell proposava el model mínim d'una peça a uns nous interlocutors, dins del seu procediment de "validació cultural" (Arom, 1991).

R.: Bastant, bastant.

(...)

R.: (Acaba de xiular tota la sonada de manera simplificada) Però vejam, jo ja no sé si m'hoestic inventant, això! Si tengués algun sonador que li faltàs un dit o cosa per l'estil... [Toni Manonelles]⁷⁵

Aquest procés de simplificació aporta informació valuosa sobre el que realment succeeix al llarg de la sonada. Els bocins simplificats presenten menys notes i més valors llargs que els no simplificats: se'ls ha despul·lat d'ornamentació i ha emergit una estructura molt més bàsica. Si en la notació de la Figura 72 es comparen ambdós bocins, fins i tot s'observa que deriven d'un mateix esquelet melòdic **mi-la-sol-fa**, de manera que l'I+II equival al III –el qual esdevé per duplicació de la seua primera meitat, tot canviant un **la** per un **fa**–, però amb una articulació rítmica concreta i amb una sèrie de repeticions parcials. Per tant, estaríem davant una mecànica basada en elaborar diferents formulacions d'una mateixa seqüència melòdica.

Tot i les reticències del mateix Toni Manonelles a aquestes simplificacions, bona prova de la seua validesa és el fet que dites formes simplificades apareixen de manera exacta en les versions d'altres sonadors, com en la de Joan “Taronges” (Figura 63). I res fa sospitar que sigui un simple atràs.

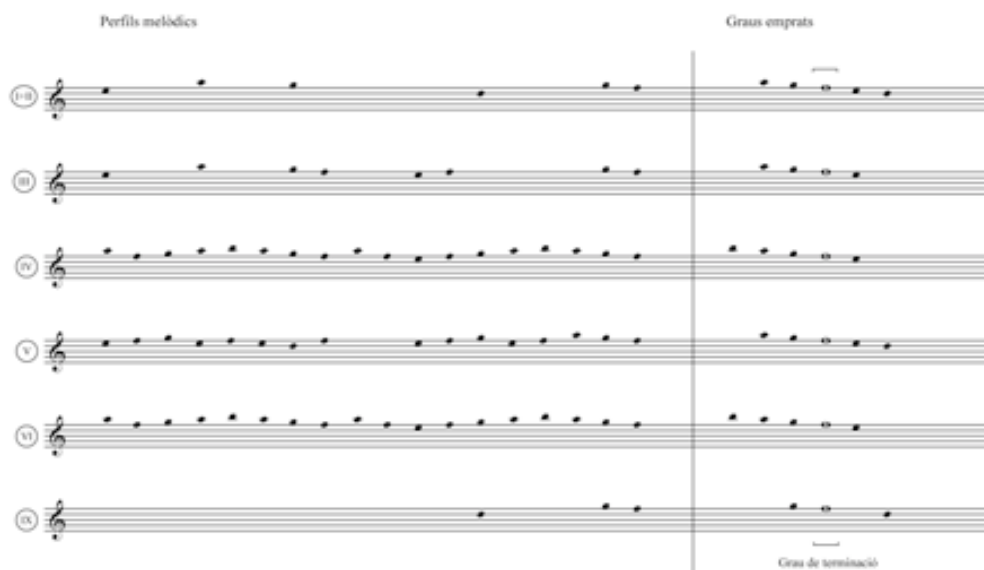
Aclarit aquest aspecte melòdic, i atenent als criteris abans citats de perfil melòdic i graus emprats, s'observa que cadascun dels dotze bocins de la sonada d'Alçar Déu es pot adscriure als grups Fa i Do descrits en les anteriors sonades, encara que aquí presenten alguna particularitat que tot seguit exposem.

En primer lloc tenim els que pertanyen al grup Fa, que hem tractat i representat com en les anàlisis precedents.⁷⁶

⁷⁵ Mtc. AS.06, pista 11.

⁷⁶ En la Figura 73 es presenten les seqüències melòdiques dels bocins que formen part d'aquest grup i els graus usats en cada cas, ordenats descendentment i alineats a partir del **fa**, ja que és el grau de repòs. En els perfils melòdics cal tenir en compte que l'element rítmic s'ha desestimat per complet, de manera que els alineaments de notes iguals o equivalents no responen a cap criteri rítmic ni mètric. En els casos de moviments repetitius, com pugui ser la reiteració de l'interval **mi-la** del bocí I a la Figura 68, a efectes de corba melòdica s'ha simplificat en una sola vegada. De la mateixa manera, les notes repetides s'han fusionat en una sola. Les superposicions verticals de graus dins un mateix pentagrama indiquen graus generats

Figura 73. Perfils melòdics i graus dels bocins corresponents al grup Fa. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



Per tant, les característiques del grup Fa en la sonada d'*Alçar Déu* (en la versió de Toni Manonelles) són les següents:

- Ús dels graus **(si)-la-sol-fa-mi-(re)**. El **si** i el **re** no apareixen sempre. Aquest últim apareix en part forta, de manera que és un grau recolzat rítmicament. Just al contrari del que succeeix amb el **si**: les vegades que apareix ho fa com a brodadura superior del **la** i, per tant, en part dèbil i obvia .
- El **mi** té una presència important i es troba recolzat rítmicament (bocí I+II, III i IV), de manera que no es pot considerar una brodadura inferior de la nota final, fa, sinó que es tracta d'un grau important.
- Els dos únics graus de començament dels bocins són el **la** i el **mi**. Cal recordar que tots dos comparteixen la mateixa digitació, de manera que es poden considerar equivalents.
- Pel que fa al final, tots els bocins conclouen sobre **fa**, indicat com a grau de repòs en la Figura 73, precedit de **sol**.
- El model melòdic resultant, recollit a la Figura 74, és molt més lliure que en les altres sonades. De fet, és més convenient parlar d'un inici i d'un final fixos entre els quals es produeix un joc més complex amb els

a partir d'una mateixa digitació. Pel que fa al bocí XII, no s'ha considerat un grup pròpiament dit, sinó solament una terminació del grup Fa.

diferents graus que formen part del grup. Els bocins I+II i III, en aquest ordre, semblen les formes més esquemàtiques, mentre que els bocins IV, V i VI es poden entendre com a desenvolupaments molt més ornamentats. Sembla, per tant, que comença amb menys elements per anar reprenent, fins a sis vegades, el mateix model amb un increment constant d'ornamentació. Això fa entendre encara millor versions com la de Toni "Petit" (Figura 64), que d'aquesta repetició del grup Fa amb increment d'ornamentació i de complexitat només en desplega una part: I+II, III i IV, però no V i VI.

Figura 74. Model melòdic del grup Fa. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



Pel que fa als bocins que pertanyen al grup Do, els seus perfils melòdics i els graus emprats es recullen en la Figura 75, que segueix els mateixos criteris que l'anterior.

Figura 75. Perfils melòdics i graus dels bocins del grup Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



Així, les característiques dels segments del grup Do en l'*Alçar Déu* (versió de Toni Manonelles) són aquestes:

- Ús dels graus **fa-mi-re-do-si-la**.. Tant el **la** com el **fa** apareixen en posicions rítmiques recolzades, tot i que aquest últim sempre presenta

un valor molt breu. El grau final és el **do**, precedit de **re** o de **si**. En aquest sentit cal remarcar el bocí VII, acabat en **sol**, però que a efectes de digitació és equivalent a **do**.

- No es pot establir un patró fix de comportament melòdic, encara que es puguin observar girs melòdics semblants, especialment entre els bocins VII i XI, i VIII i X. Només el final es pot considerar sempre igual. Així, l'esquematització del model melòdic és la que es mostra en la Figura 76.

Figura 76. Model melòdic del grup Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



En la sonada d'Alçar Déu queden definits, de nou, els grups Fa i Do de manera semblant als de les sonades anteriors. Una de les principals diferències es troba en el perfil melòdic: mentre que en la resta de repertori analitzat es pot extreure una corba melòdica clara per a cada grup, en l'Alçar Déu aquesta línia es fa molt més difícil d'establir, degut a la major variabilitat i ornamentació dels diferents bocins. Però de totes maneres, els grups Fa i Do queden ben definits pel grau final o de terminació. Alineant els graus comuns dels dos grups es torna a obtenir una distribució de les dues àrees melòdiques, tal i com es recull en la Figura 77.

Figura 77. Sectors melòdics dels grups Fa i Do. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



La combinació dels diferents segments Fa i Do en l'Alçar Déu de Toni Manonelles origina la seqüència FA – FA – FA – FA – FA – DO – DO – FA – DO – DO – fa. S'observa que gairebé la primera meitat de la sonada està

formada per diferents formulacions del segment Fa en una mena de repetició i increment d'ornamentacions del mateix esquema, i és a la segona meitat quan es produeix l'alternança contrastant entre Do i Fa, com ja havíem trobat en el Credo i en el Kyries. Al final es retorna a Fa mitjançant l'acaball, que solament és una terminació i per això s'ha simbolitzat en minúscules.

En la Figura 77 es pot comprovar com el principi de contrast detectat entre el grup Fa i Do del Kyries A i del Credo A es manté també en l'Alçar Déu, tot i que de manera parcial. En aquesta sonada, el **fa**, apareix en el grup Do; però no a l'inrevés, ja que el grup Fa evita totalment el **do**, que és la nota final del grup Do.

Finalment arribem al darrer aspecte per tractar en aquesta anàlisi microestructural. Es tracta de la variabilitat morfològica dels elements que conformen cada bocí de la sonada. En el repertori analitzat anteriorment hem observat que habitualment els diferents nuclis s'executen sempre de la mateixa manera, exceptuant el cas del Credo B de Pep "Mossènysers" (Figures 42 i 58), on un mateix bocí apareix reformulat melòdicament de diferents maneres. En el cas de l'Alçar Déu, en canvi, aquest procediment és molt més habitual i no se circumscriu només a un únic sonador: tots el fan servir. El mecanisme s'aprecia més clarament en la Figura 78, en la qual s'han seleccionat els bocins que poden presentar aquesta variabilitat de forma. A sota d'ells, i alineats amb els elements variables en qüestió, s'han disposat les diferents formes d'execució que apareixen dins el conjunt dels enregistraments d'aquesta sonada efectuats a Toni Manonelles al llarg del treball de camp.

Els bocins I, II –i per extensió el IX–, el IV, el V i el VI són els que presenten nuclis variats al llarg de les diferents execucions de l'Alçar Déu. En la Figura 78, el primer pentagrama de cada bocí recull la forma que el sonador considera idònia, mentre que les possibilitats de sota s'han d'entendre com a variants més accidentades que poden sorgir per qüestions tècniques a l'hora d'intentar reproduir la forma ideal, però sense que es considerin incorrectes per aquest fet.⁷⁷

⁷⁷ Després de comprovar les variacions que experimentaven alguns bocins de l'Alçar Déu al llarg de les diferents interpretacions, vam plantejar directament al sonador Toni Manonelles la següent qüestió: totes aquestes variants d'un bocí són igualment vàlides i intercanviables, o n'hi ha de preferibles unes per sobre d'altres? Va explicar que en tots aquests bocins ell intenta aconseguir una realització determinada, el que per seria la forma "més correcta" (les que

Si s'analitza amb deteniment quins són els tipus de variacions que apareixen, s'observen dues dades importants. En primer lloc, pel que fa a l'aspecte rítmic, un valor es pot desdoblar en figures més curtes, o a l'inrevés: diversos valors curts fusionar-se en un de més llarg. En tots dos casos, però, la durada total és equivalent. Aquest fet s'observa especialment en els bocins I i II, i el procediment concorda plenament amb el que succeeix en la simplificació de la Figura 72.

Figura 78. Variabilitat morfològica dels nuclis. *Alçar Déu*. Toni Manonelles



En segon lloc, pel que fa a l'aspecte melòdic, s'aprecia que totes les variacions de notes que presenten els nuclis són sempre equivalents pel que fa a digitació. Es tracta de les ja esmentades parelles **re-sol**, **mi-la** i **fa-si**, dins cadascuna de les quals es pot passar d'un grau a l'altre variant només la pressió d'aire aplicada a l'instrument. A partir d'aquí es pot deduir, per tant, que les variacions melòdiques responen a qüestions de domini tècnic de la flaüta. En passatges en què hi ha un pas ràpid i constant entre dos harmònics consecutius amb una mateixa posició de dits –com és el cas dels bocins I i II–, molts cops no s'aconsegueix o bé se sobrepassa la pressió d'aire necessària per emetre el grau desitjat, i és així com apareix l'harmònic inferior o superior respectivament. En altres casos succeeix a l'inrevés: s'aprofita el domini tècnic del buf per proposar variacions a la manera d'una ornamentació. Aquesta dificultat tècnica que es planteja és ben coneguda dins el món dels sonadors, ja

apareixen recollides a les línies superiors en cadascun dels quatre blocs de la Figura 78). Aquestes formes ens les va exposar diverses vegades sonant amb la flaüta i després amb la veu, de manera que representen la manera com realment ell pensa i entén aquests fragments (Mtc. AS.06, pistes 5-10).

que per a ells l'Alçar Déu és una de les sonades més difícils del repertori i, en conseqüència, una de les últimes que reserven per ensenyar a qualsevol aprenent.

Una vegada realitzada l'anàlisi detallada de l'Alçar Déu en base a les interpretacions de Toni Manonelles, comprovarem breument com s'ajusten aquests resultats a algunes de les altres versions. Escollirem les dels sonadors més antics: Toni "Parrí" i Pep "Mossènys".

Començant per la interpretació de Toni "Parrí", en la Figura 79 s'exposa una notació sinòptica del primer cicle de la sonada que es recollia en la Figura 65. Es tracta d'una representació en la qual s'alineen verticalment els elements equivalents i es separen els segments del grup Fa i els del grup Do a l'esquerra i a la dreta respectivament. Queden alineats, també a l'extrem esquerre i al dret, els segments elàstics, mentre que en el centre s'ubiquen els d'extensió fixa. Com en les altres notacions d'aquest tipus, s'ha de llegir de dalt cap avall i d'esquerra a dreta.

Figura 79. Disposició sinòptica de l'Alçar Déu (1r cicle). Toni "Parrí"

La delimitació dels segments de la Figura 79 s'ha fet aplicant els models de comportament melòdic dels grups Fa i Do, i que al mateix temps coincideix

amb la segmentació èmica en bocins efectuada per Toni Manonelles (Figura 68). Així, els números romans de la Figura 79 indiquen els punts d'inici dels segments d'aquesta versió, que s'han d'entendre com a homòlegs dels bocins numerats igual en la Figura 68. És justament aquesta correspondència numèrica entre les Figures 68 i 79 la que implica que manquin alguns números en aquesta última: els bocins I i VI de la Figura 68 no tenen el seu respectiu segment en la interpretació de Toni "Parrí" (Figura 79).

Cal destacar diversos aspectes en aquesta versió. En primer lloc, tot i que en la Figura 79 manquen alguns segments en relació a la Figura 68, es pot comprovar com els elements existents se succeeixen en el mateix ordre en totes dues versions. En realitat, els que manquen formarien part de la repetició del model inicial de Fa: hi manca la formulació inicial a una segona superior, i també la darrera elaboració ornamentada.

En segon lloc, s'observa com entre els bocins de la Figura 68 i els seus segments corresponents de la Figura 79 apareixen gairebé sempre diferències morfològiques, excepte en les terminacions. Cal recordar que la forma d'acabament dels bocins era el criteri principal a l'hora de determinar la pertinença al grup Fa o al grup Do.

En la versió de Toni "Parrí" l'esquema inicial **re-sol-fa** apareix ornamentat algunes vegades amb un **si** superior, per al qual es requereix un canvi de digitació. El bocí IX s'ha alineat amb el III, i així es veu molt més clara la semblança entre els dos: ocupen el mateix espai de pulsacions (sis) i tenen terminació idèntica.

El segment IX d'aquest Alçar Déu és una reaparició del II, just de la mateixa manera com succeïa en la Figura 68. Cal apreciar que en el segment IX sí que apareix sencer l'esquelet **re-sol-fa**. Pel que fa als segments X, XI i XII, morfològicament concorden, en un grau molt alt, amb la versió de Toni Manonelles.

La presència, en l'Alçar Déu de Toni "Parrí", d'una sèrie de segments elàstics enfront d'altres de durada fixa mostra el mateix funcionament microestructural explicat en la versió de Toni Manonelles. En la Figura 79 els segments elàstics són els II, IX, XI i el XII. Així queda reflectit en la Figura 80, en la qual es recull la forma que adopta cada segment en els dos cicles de què consta la interpretació. L'alineament dels dos cicles en cada segment s'ha fet

respectant el començament i la terminació, ja que són les parts que es mantenen estables. No s'hi ha inclòs el XII degut que dins aquesta sonada només apareix una sola vegada, tot i que ja s'ha explicat abans que també té un comportament flexible si es compara amb l'acaball d'altres sonades com, per exemple, el Credo (Figura 41).

Figura 80. Elasticitat dels segments de l'Alçar Déu. Toni "Parrí"



Els segments II, IX, XI i XII de la Figura 79, per tant, són de longitud variable; però el més important és que juts aquests mateixos ja ho són en la Figura 68, és a dir, que les àrees elàstiques de l'Alçar Déu de Toni "Parrí" concorden amb les de la modelització efectuada anteriorment a la versió de Toni Manonelles.

També cal apreciar com aquest comportament flexible, a priori és més difícil d'expressar en aquesta versió de la sonada degut als canvis mètrics del segment II. Ja hem explicat que aquests bocins estan regits per la fórmula $a_i + n \cdot a + a_t$ o per $n \cdot a + a_t$, on a és sempre una partícula estable. En la versió que s'analitza ara, en canvi, tot i que segueixen tenint validesa aquestes mateixes fórmules, a no sempre és estable, sinó que també pot variar pel que fa a la durada i a la morfologia (segment II), o només quant a morfologia (segment XI). D'aquesta manera, el segment II segueix l'esquema $3a_i + n \cdot a + a_t$, i a pot adoptar les formes que s'exposen a la Figura 81.

Figura 81. Segments II i IX de l'Alçar Déu. Toni "Parrí"



En el segment IX, l'element repetit és sempre constant, com succeïa en la Figura 68, tot i que també es podria considerar a_i com la formulació mínima d' a .

I pel que fa al segment XI, l'element de repetició a correspon a cadascun dels grups de quatre semicorxeres. En aquest cas, la variabilitat és morfològica, ja que s'aprecien tres combinacions possibles (vegeu-ho a la Figura 80). L'element inicial és el **re** corxera, mentre que el de terminació és el **do** amb valor de corxera o negra.

Els segments III, IV, V, VII i VIII, d'igual manera que en la Figura 68, tenen sempre la mateixa extensió, o bé perquè s'executen sempre el mateix nombre de vegades, o bé perquè són segments que no tenen repetició, sinó que s'exposen una sola vegada.

Els únics segments que no s'ajusten a la versió de Toni Manonelles són el VII i el X. Tot i que morfològicament són gairebé iguals en les Figures 68 i 80, en la primera segueixen un comportament elàstic, mentre que en la versió de Toni Escandell "Parrí" tenen una extensió estable.

D'aquesta versió només queda corroborar que els models melòdics del grup Fa i del grup Do exposats a les Figures 74 i 76 segueixen tenint plena vigència en aquesta versió de l'Alçar Déu. Només cal comentar la presència del primer element de la sonada, l' a_i del segment II, que en un principi s'ha assignat a aquest segment. Però tenint en compte la seua morfologia –un seguit ascendent de semicorxeres–, el fet que en totes les altres versions aquest nucli no apareix mai i que tampoc apareix en el segment IX –que és una reaparició del II–, podríem considerar-lo un ornament per accedir al **sol** inicial, de manera que no es té en compte de cara al comportament melòdic de II.

Pel que fa a la interpretació de Pep “Mossènys” (Figura 66), constitueix el paradigma de dos aspectes que són els que destacarem: l’elasticitat per proliferació d’un element –en aquest cas, d’un bocí sencer– i la reformulació melòdica. Cal dir que es tracta dels mateixos procediments que ja caracteritzaven la versió del Credo d’aquest mateix sonador (Figures 42 i 58).

A la Figura 82 despleguem, en disposició sinòptica, l’Alçar Déu de Pep “Mossènys” de la Figura 66. La distribució també s’ha fet de manera que a l’esquerra s’ubiquen els segments corresponents al grup Fa i a la dreta els del grup Do. El nombre de repeticions dels bocins i nuclis, així com la seua delimitació, s’indica a sobre, amb números entre claudàtors, mentre que la correspondència dels segments amb els bocins de la segmentació èmica de la Figura 68 es manté indicada amb numeració romana.

Figura 82. Disposició sinòptica de l’Alçar Déu. Pep “Mossènys”

The image displays a musical score for 'Alçar Déu' by Pep Mossènys, presented in a synoptic arrangement. The score is organized into two main sections: 'SEGMENTS GRUP FA' on the left and 'SEGMENTS GRUP DO' on the right. The notation consists of multiple staves, each containing musical notes, rests, and various markings. Circled numbers (1-12) are placed above the notes to indicate repetitions of specific elements. Roman numerals (I-IV) are also present, likely indicating segment boundaries or specific melodic nuclei. The first staff is labeled 'In còcle'. The overall layout is designed to show the relationship between the segments and the groups Fa and Do.

The image displays two systems of musical notation for a group piece. The first system, labeled '3a cicle', consists of 12 staves. The first staff has a circled '1' above it. The second system, labeled '2a cicle', also consists of 12 staves. The first staff of the second system has circled '1' and '2' above it. Various other circled numbers (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) are scattered throughout the score, indicating specific measures or phrases. The notation includes complex rhythmic patterns, often with multiple beams and flags, and some rests.

A diferència del que succeïa en la Figura 80, en aquest cas els segments flexibles no queden distribuïts només als extrems dret i esquerre de la disposició, sinó que apareixen repartits al llarg de tota la notació. El motiu és clar: en aquest Alçar Déu de Pep “Mossènys”, tots els segments que presenten repeticions parcials o totals són flexibles pel que fa a l’extensió, ja que el nombre d’exposicions d’aquestes parts varia al llarg dels tres cicles de què consta la interpretació.

L’aspecte probablement més interessant d’aquesta versió és el que succeeix en els segments III-VI. En la versió de Toni Manonelles aquestes

parts quedaven delimitades èmicament com a quatre bocins independents, tot i que amb recurrència d'elements que els atorgaven gran semblança (Figura 68). El mateix es pot dir de les versions de Pere "Planes", Joan "Taronges" i Toni "Petit" (Figures 62, 63 i 64 respectivament): tot i que morfològicament aquests segments no coincideixen plenament amb la versió de Toni Manonelles, els elements que els conformen apareixen sempre en el mateix ordre i s'exposen un mateix nombre de vegades en els diferents cicles de cadascuna de les versions. En la Figura 82, en canvi, succeeix tot el contrari: els nuclis que en la versió de Toni Manonelles apareixien en un ordre estricte per conformar els bocins III, IV, V i VI, en la versió de Pep "Mossènys" figuren en nombre distint i combinats de manera diferent al llarg de les tres exposicions que conformen la sonada. Aquest fet ha impossibilitat la delimitació dels quatre bocins, tot i que s'evidencia que empren el mateix material, i per això s'ha considerat una sola unitat indicada amb la numeració III-VI en la Figura 82.

Per tant, en aquest punt de la sonada conflueixen dos procediments que li confereixen un alt grau de llibertat. Per una banda, la reformulació melòdica del bocí respectant la seua durada de dues pulsacions. I per altra, la flexibilitat d'extensió total de l'àrea, conseqüència de la proliferació del bocí un nombre variable de vegades.

La reformulació melòdica es desenvolupa en base a dues tècniques principals: el canvi a un harmònic consecutiu a partir de la mateixa digitació i l'increment o disminució d'ornamentació. En el primer cas, cal tornar a recordar les equivalències digitals de les parelles de graus **re-sol**, **mi-la** i **fa-si**, fet que explica que una seqüència **la-fa-sol-mi** sigui totalment equivalent a una **mi-fa-sol-la**, per exemple. L'increment d'ornamentació, per la seua banda, implica l'afegiment de notes de pas, appoggiatures i brodadures a partir de les formes més simples.

En la Figura 83 es classifiquen els diferents nuclis que apareixen en el segment III-VI, ordenats segons si ocupen posició inicial o final i tenint en compte, també, el seu grau d'ornamentació. D'entrada, qualsevol nucli d'inici pot combinar-se amb un altre de final, tot i que observem algunes constants de comportament:

- a. Les formes *i6*, *i7* i *i8* sempre van precedides del nucli *f5*.

- b. El grau d'inici dels nuclis en posició final sempre concorda amb el grau final del nucli precedent.
- c. Les formes més ornamentades no apareixen mai a l'inici de l'àrea III-VI, sinó després d'algunes exposicions de les formes més simples.
- d. Una vegada aparegudes les formes més ornamentades poden reaparèixer formes més simples.
- e. El nucli *f1* sempre apareix com a terminació de la darrera exposició.

Figura 83. Nuclis del segment III-VI. *Alçar Déu*. Pep "Mossènysers"

The figure displays musical notation for the segment III-VI of the piece "Alçar Déu" by Pep Mossènysers. It is organized into two main sections: "Formes simples" (Simple forms) and "Formes ornamentades" (Ornamented forms). Above the notation, a circled "III-VI" indicates the segment, and the terms "Posició inicial" (Initial position) and "Posició final" (Final position) are used to label the different variants.

The "Formes simples" section includes measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

En aquesta àrea de la sonada, per tant, el músic opera amb una paleta àmplia però finita de variants dels nuclis inicials i finals del bocí, els quals combina de manera que es respectin les pautes mínimes abans exposades.

Però a més de les reformulacions que desplega aquest bocí de dues pulsacions de durada, cal afegir la variabilitat pel que fa al nombre total d'exposicions en cada cicle: 12, 13 i 7 vegades en els cicles 1r, 2n i 3r,

respectivament. Això condiona unes diferències importants pel que fa a extensió total d'aquesta àrea basada en la repetició del bocí.

Aquests dos procediments que es combinen en el bocí III-VI, sumats a l'elasticitat basada en la proliferació de nuclis existent en els altres bocins, ens condueix a afirmar que el concepte de forma que té aquest sonador dista notablement de l'ideal d'estructura tancada, fixa i inamovible, propi de la visió més acadèmica i de la tradició musical escrita.

4.4. Síntesi

La sonada d'Alçar Déu, que presenta tipologia única, forma part del repertori de tots els sonadors de la mostra que hem seleccionat per a aquest estudi. S'organitza en un seguit de bocins que s'ajusten als grups melòdics Fa i Do d'acord amb aquesta seqüència:

GRUPS FA	GRUPS Do
I	
II	
III – VI	
	VII
	VIII
IX	
	X
	XI
<i>acaball</i>	

Es pot afirmar que es tracta de la sonada que manté més actius els mecanismes d'elasticitat en el nivell microestructural. El resum d'aquests comportaments flexibles, en els diferents nivells, és el que oferim a continuació:

- Com en la resta de repertori estudiat, la flexibilitat a nivell global de la sonada es troba activada, tant entre interpretacions de sonadors distints com entre diferents execucions d'un sol músic. Així, el cicle se sol exposar una, dues o tres vegades.
- Dins cada cicle trobem també la possibilitat de repetir un bocí abans de passar al següent. En aquest sentit s'observen diferències entre el nombre de repeticions, de manera que la flexibilitat en aquest nivell

també es troba activada, tant entre sonadors distints com entre diferents interpretacions d'un individu.

- c. En el nivell més petit, un mateix bocí també pot experimentar creixement o encolliment mitjançant el recurs de proliferació de nuclis, tant entre sonadors diferents com entre interpretacions d'un únic músic.
- d. S'aprecien rastres de flexibilitat en l'extensió generats per la reformulació dins un mateix bocí: és el cas del bocí VIII, que en la Figura 65 adopta diferent figuració rítmica en relació a les altres versions. Per tant, l'elasticitat generada per aquest procediment la trobem només entre interpretacions d'individus distints.

5. Les sonades de missa (IV): el *Pas de Maria*

Del conjunt de sonades que els sonadors solen considerar de missa només ens queda analitzar el Pas de Maria que, com ja hem dit, s'interpreta en el moment de la comunió. En cas que sigui l'única peça que s'interpreta en aquest moment, es pot arribar a allargar notablement, sempre en funció del volum de fidels que esperen per rebre el sacrament. Alguns músics, però, opten per afegir-hi altres peces de temàtica també sacra com O Maria i Al Cel, tot i que la majoria tenen clar que es tracta d'adaptacions més modernes de melodies que originalment es cantaven i que en un determinat moment han passat a formar part del repertori per a flaüta i tambor. És per això que alguns sonadors no les contempen com a part del corpus de sonades de missa pròpiament dites.

El Pas de Maria és també una sonada de tipologia única, ja que totes les versions que trobem dins la nostra mostra es basen en unes mateixes fórmules musicals. Tot i això, i com ja hem vist en la resta de repertori estudiat, cada sonador particularitza aquest material bàsic i modela, així, la seua versió.

Comptem amb interpretacions de cinc sonadors: Toni Manonelles, Pere "Planes", Joan "Taronges", Toni "Petit" i Toni "Parrí". Les notacions senceres d'aquestes interpretacions són les que es mostren a les Figures 84, 85, 86, 87 i 88 respectivament.

Figura 84. *Pas de Maria*. Toni Manonelles⁷⁸ (Selecció, 29)

The image shows a musical score for the piece 'Pas de Maria' by Toni Manonelles. It is arranged for flute and drum. The score is in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 66. The flute part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The drum part is indicated by a bass clef and a '1' in a circle. The score consists of two systems. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system starts with a measure marked '21' and includes two boxed 'x2' markings. The piece concludes with a double bar line, a 'D.S. (c2)' marking, and a 'f' dynamic marking with the instruction '(per acabar)'.

⁷⁸ Mtc. AS.20, pista 10.

Figura 85. *Pas de Maria*. Pere “Planes”⁷⁹ (Selecció, 30)

Musical score for 'Pas de Maria' by Pere "Planes". The score is for flute and drum. It starts with a tempo marking of quarter note = 60. The flute part begins with a first ending bracket labeled 'x2'. The drum part features a steady rhythmic pattern. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-21. The second system covers measures 22-41. The third system covers measures 42-51, ending with a double bar line, a 'D.S. (x2)' instruction, and a second ending bracket labeled '(per acabar)'. The drum part continues throughout the piece.

Figura 86. *Pas de Maria*. Joan “Taronges”⁸⁰ (Selecció, 31)

Musical score for 'Pas de Maria' by Joan "Taronges". The score is for flute and drum. It starts with a tempo marking of quarter note = 72. The flute part begins with a first ending bracket labeled 'x2'. The drum part features a steady rhythmic pattern. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-21. The second system covers measures 22-41. The third system covers measures 42-51, ending with a double bar line, a 'D.S. (x2)' instruction, and a second ending bracket labeled '(per acabar)'. The drum part continues throughout the piece.

Figura 87. *Pas de Maria*. Toni “Petit”⁸¹ (Selecció, 32)

Musical score for 'Pas de Maria' by Toni "Petit". The score is for flute and drum. It starts with a tempo marking of quarter note = 72. The flute part begins with a first ending bracket labeled 'x2, 3, 3, 3'. The drum part features a steady rhythmic pattern. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-16. The second system covers measures 17-32, ending with a double bar line, a 'D.S. (x4)' instruction, and a second ending bracket labeled '(per acabar)'. The drum part continues throughout the piece.

⁷⁹ Mtc. AS.19, pista 24.

⁸⁰ *Sonades i sonadors*. Joan “Taronges”, pista 8.

⁸¹ Mtc. AS.10, pista 8.

Figura 88. *Pas de Maria*. Toni “Parri”⁸² (Selecció, 33)

5.1. Estructura general de la sonada

La part rítmica del tambor mostra un comportament ben variat en aquesta sonada, ja que gairebé apareixen totes les opcions observades fins ara. Així, en la Figura 84 es crea un *ostinato* rítmic constant generat a partir d'una cèl·lula d'una pulsació de durada que es reitera constantment i de manera invariable. En la Figura 85 apareix un altre *ostinato* però aquí s'interromp periòdicament amb una figura més llarga i silencis que remarquen la segmentació de la línia melòdica de la flaüta, de manera molt semblant al que succeeix en la versió de la Figura 88. En aquests casos, cada frase rítmica ocupa una regularitat estricta de vuit pulsacions, com fan totes les frases melòdiques. Per la seua banda, en les Figures 86 i 87 el tambor bàsicament duplica el ritme de la línia melòdica, tret d'alguns moments en què ambdues parts interpreten figuracions distintes. Aquest comportament és especialment evident en la Figura 86.

En relació al començament de la sonada també s'observa que coexisteixen les dues formes ja explicades. Les versions de les Figures 84, 85 i 88 s'inicien amb una introducció rítmica del tambor tot sol que respon al funcionament flexible determinat per l'expressió $n \cdot r$, on r és la cèl·lula rítmica

⁸² Mtc. AS.14, pista 8.

que es reitera i *n* un nombre variable que en aquestes versions del Pas de Maria oscil·la entre 2 i 4. Les altres dues versions (Figures 86 i 87) presenten començament simultani del tambor i la flaüta.

Del funcionament de la part melòdica hem de dir que en tres de les cinc versions (Figures 85, 86 i 88) el cicle de repetició coincideix amb tota la sonada pròpiament dita, desplegada en les notacions respectives. En aquest casos, el recorregut total equival a l'exposició del cicle dues o tres vegades senceres, com és habitual en gran part del repertori. Tot i això, cal remarcar les puntualitzacions que fan els mateixos sonadors en relació a aquesta sonada:

P.: (en referència al Pas de Maria) Podeu fer-la tres passades, per exemple?

R.: No, normalment es fa molt més.

P.: Es Pas de Maria es fa més?

R.: La pots repertir mentre es dóna la comunió.

P.: Es pot arribar a repetir cinc i sis vegades, per exemple?

R.: I vint! La pots fer ses vegades que vulguis. [Pere "Planes"]⁸³

El recorregut de la Figura 84 mereix explicació, ja que la primera exposició de la sonada no és completa, sinó que es limita a tres dels set segments que la componen. En finalitzar el tercer segment, es retorna a l'inici, i des d'allí sí s'exposa sencera dues vegades. Tenint en compte que l'exposició incompleta és la primera, justament quan el sonador pren contacte amb l'instrument i amb la peça, hem descartat aquesta part i hem considerat que el cicle equivaldria realment a tota la sonada, tal i com ho hem indicat en la notació de la Figura 84.

En la interpretació de Toni "Petit" (Figura 87), en canvi, trobem una organització distinta de les altres quatre versions. En aquesta, el cicle de repetició, que s'exposa quatre vegades, no equival a tota la sonada, sinó que se circumscriu només a una part: de la pulsació 17 a la 32 de la Figura 87. Això implica que el segment inicial de la sonada, el que va de la pulsació 1 a la 16, només s'executa una vegada, de manera que funciona com a introducció. En

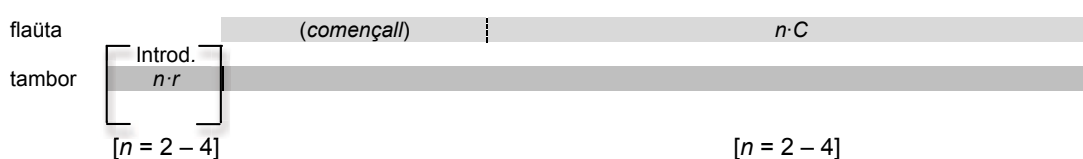
⁸³ Mtc. AS.17, pista 6.

aquest cas, per tant, s'observa un funcionament anàleg al que succeïa en el Kyries A i en el Credo A.

En qualsevol cas, s'ha de destacar amb especial èmfasi el fet que cap de les cinc versions del Pas de Maria presenta acaball o clàusula final de tipus flexible, a diferència del que succeïx en les altres sonades analitzades, dins les quals sempre apareix alguna versió que sí en presenta. Tenint en compte tot això, el funcionament del Pas de Maria es pot resumir amb en l'esquema de la Figura 89.

D'aquesta manera, la sonada es pot iniciar amb introducció prèvia del tambor tot sol o bé començar la part melòdica simultàniament amb el tambor. Sobre la part rítmica es desplega la part melòdica, que segueix un recorregut equivalent a l'exposició del cicle. Cal deixar clar que és una sonada susceptible d'allargar-se en funció del moment litúrgic al qual serveix –la comunió–, de manera que perfectament podria presentar un nombre més elevat d'exposicions. Encara que en la majoria dels casos el cicle equival a tota la sonada pròpiament dita, el Pas de Maria també pot presentar un cicle de repetició més petit i restringit a una àrea determinada, fet que implica la delimitació d'un segment inicial que funciona com a començall. Contràriament, aquesta sonada mai presenta acaball.

Figura 89. Esquema de funcionament del *Pas de Maria*



5.2. Organització dels bocins

En el segon nivell d'anàlisi, corresponent al funcionament d'una sola exposició de la sonada, és on emergeixen els aspectes que més diferencien aquesta peça de la resta de repertori analitzat fins ara. D'entrada hem de dir que, des d'un punt de vista ètic, en les cinc versions del Pas de Maria la sonada es compartimenta en una sèrie de segments tots de la mateixa

extensió: vuit pulsacions. La delimitació d'aquests segments és ben clara pel que fa a la línia melòdica i en molts casos, a més, es troba reforçada per la puntuació rítmica que marca el tambor (és el cas de les Figures 85 i 88).

Al mateix temps, totes aquestes porcions de vuit pulsacions responen a una construcció del tot simètrica, ja que són divisibles en dues meitats de quatre pulsacions cadascuna. En la majoria dels casos, aquestes dues parts es basen en la mateixa idea musical finalitzada de manera distinta (a tall d'exemple, pulsacions 3-9, 10-17 o 27-34 de la Figura 84). Per tant, es tracta d'una compartimentació del discurs musical completament regular i estricta, que concorda plenament amb els patrons de fraseig més acadèmics: una manera d'organitzar la línia melòdica ben poc habitual dins el repertori per a flaüta i tambor –especialment dins les sonades de missa–, tenint en compte les sonades que hem analitzat anteriorment.

Aquestes conclusions extretes directament a partir de l'anàlisi de les notacions queden validades èmicament amb la segmentació realitzada pel sonador Toni Manonelles, els resultats de la qual queden recollits a la Figura 90.

Figura 90. Segmentació èmica del *Pas de Maria*. Toni Manonelles



Cada canvi de línia representa un bocí de vuit pulsacions de durada, al final del qual el sonador sempre ha indicat delimitació. A més a més, en els bocins I, II i IV també ha marcat la partió interna en dues meitats iguals –indicada mitjançant una creu petita–, fet que representa un nivell més detallat de segmentació que se superposa a l'anterior. Els bocins I i II s'han alineat

verticalment tenint en compte la seua equivalència, tot i que s'han numerat distintament pel fet que el II és una reformulació melòdica de l'I.

El fet que tots els bocins o segments presentin sempre la mateixa extensió en les cinc versions, sumat a una important concordança pel que fa al nombre de segments que componen els cicles de les distintes interpretacions, mostra una gran regularitat pel que fa a extensió dels cicles, ben al contrari de la resta de repertori analitzat fins aquí.

La versió de Toni Manonelles (Figures 84 i 90) es conforma a partir de cinc bocins. Tenint en compte que el IV i el V s'exposen dues vegades cadascun, s'obté un total de set segments de vuit pulsacions. Per tant, el cicle té una extensió total de cinquanta-sis pulsacions. El mateix resulta en les Figures 85, 86 i 88, on els cicles també contenen sempre set segments si es tenen en compte les repeticions, de manera que l'extensió del cicle és també de cinquanta-sis pulsacions. La interpretació de Toni "Petit" (Figura 87) és un cas diferent, ja que el cicle de repetició es limita als dos bocins finals, l'últim dels quals s'executa 2, 3, 3 i 3 vegades respectivament en les quatre exposicions del cicle. D'aquesta manera, la primera execució ocupa quaranta pulsacions, comptant els dos segments inicials a manera d'introducció i l'últim segment del cicle exposat dues vegades. Les tres exposicions restants, circumscrites al cicle de repetició i amb el segment final executat tres vegades, tenen una extensió de trenta-dues pulsacions.

Però tot i que en les cinc versions del Pas de Maria la sonada es compon de segments d'igual durada, l'ordre de successió i la morfologia d'aquestes porcions varia d'una versió a una altra. Únicament coincideixen en el primer bocí i en les quatre últimes pulsacions del darrer.

Un altre fet que cal destacar és que tots aquests segments de vuit pulsacions de durada obeeixen a terminacions sobre els graus **fa** o **do**, de manera que tornen a emergir grups melòdics Fa i Do com en la resta de repertori vist fins al moment.

5.3. Mecanismes interns dels bocins

Això ens condueix directament al tercer nivell d'anàlisi d'aquesta peça, centrat en el funcionament dels bocins que conformen la sonada. Si plantegem

una visió global de les cinc versions i establím una comparació dels segments que presenten, obtenim la Figura 91. Es tracta d'una proposta de classificació dels segments melòdics o bocins que apareixen al llarg de les cinc interpretacions que conformen la mostra, i que s'ha realitzat tenint en compte els aspectes següents: el grau de semblança de la línia melòdica, les equivalències de graus pel que fa a digitacions i les terminacions dels bocins. D'aquesta manera, els segments s'han agrupat en quatre columnes d'acord amb quatre tipologies bàsiques. A l'esquerra figura el sonador que interpreta cada versió, i la xifra que apareix sobre els bocins indica el número d'ordre del segment dins la interpretació de cada sonador. Aquesta numeració permet apreciar millor l'ordre diferent dels bocins en cadascuna de les versions, exceptuant el bocí 1 –que sempre ocupa la primera posició– i la segona meitat del 7 –o del 6 en la versió de Toni “Petit”–, que en tots els casos ocupen la mateixa posició.

De la distribució de la Figura 91 en podem extreure una sèrie de conclusions. En primer lloc, veiem que tots els bocins que conformen les cinc versions es poden classificar en quatre categories bàsiques que hem denominat **a**, **b**, **c** i **d**. Alguns presenten molta més homogeneïtat, com és el cas del **c**. Altres, com el **b**, presenten més diversitat de possibilitats. Només l'**a** es pot considerar grup Fa, atenent la seua terminació, de manera que les categories **b**, **c** i **d** constitueixen grups Do. Cal remarcar, però, una excepció: el segment Taronges 5, que pel perfil melòdic s'ajusta clarament a la categoria **c**, finalitza sobre el grau **fa** en comptes de fer-ho sobre **do**, com en els altres casos. Per tant, aquest cas concret s'ha de considerar un segment Fa.

En la Figura 91 manca el segment 2 de la versió de Toni “Petit”, que constitueix una forma combinada d'**a** i **d**. De fet, les quatre primeres pulsacions concorden amb Parrí 4, mentre que les quatre últimes ho fan amb Petit 4, 5 i 6.

Figura 91. Classificació dels segments melòdics del *Pas de Maria*

The image displays a musical score for the piece "Pas de Maria", divided into four sections labeled a, b, c, and d. The score is arranged in a grid format with four columns corresponding to these sections and multiple rows for different instruments. The instruments listed on the left are: Mandoles, Piano, Tambor, and Clarinet. Each instrument part is written on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers are indicated at the beginning of each section: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 for section a; 205, 217, 229 for section b; 415, 427 for section c; and 439, 451 for section d. The score shows complex melodic lines with many beamed notes and rests, typical of a traditional dance piece.

Per altra banda, la Figura 92 recull els perfils melòdics dels segments que conformen les cinc versions del Pas de Maria, mantenint la mateixa distribució en les mateixes categories de la Figura 91. Els perfils reflecteixen de manera estricta les seqüències de graus que es poden trobar dins cadascuna de les quatre categories, tot i tenint en compte que els graus i els intervals melòdics repetits consecutivament s'han grafiat una sola vegada. En el pentagrama superior figuren les versions més ornamentades dels tipus **a**, **b**, **c** i **d**, mentre que en els inferior apareixen les més simplificades.

L'alineament vertical dels perfils respon a una correspondència mètrica i rítmica, fet que es corrobora en comparar la Figura 92 amb la 91. En aquest sentit cal remarcar que en molts casos queden alineats graus que no són equivalents des del punt de vista de les digitacions. En canvi, la seua ubicació dins el segment justifica la seua equivalència, de manera que s'han d'entendre com a ornamentacions distintes en punts determinats del transcurs del bocí. Un exemple d'aquest fet s'observa en comparar les tres primeres pulsacions del segment Manonelles 6 i 7 amb les tres primeres de Planes 7 de la Figura 91. Aquest comportament discrepa altra vegada de les anàlisis de les sonades precedents.

Figura 92. Perfils melòdics i graus emprats. *Pas de Maria*.



Els perfils melòdics de la Figura 92 ens porten a valorar el comportament melòdic dels bocins del Pas de Maria des de la perspectiva dels grups melòdics Fa i Do. En relació a les característiques del grup melòdic Fa, podem dir el següent:

- Ús dels graus **la-sol-fa-mi-re-do-si**, amb el **fa** com a terminació precedit sempre de **re**.
- El **si** no apareix en tots el casos, i quan ho fa actua com a escapada per resoldre sobre **re** (segments Manonelles 1 i 2, Taronges 1 i 2 de la Figura 91).
- Els començaments d'aquests segment pot ser sobre els graus **la** i **mi** (equivalents des del punt de vista digital), o bé també **do**.
- Els models melòdics que pot adoptar el grup Fa en aquesta sonada són els de la categoria **a** de la Figura 92. El que es troba en posició inferior correspon a la versió més bàsica –tot i que rítmicament es desplega en forma de notes repetides–, mentre que les dues possibilitats recollides en el pentagrama superior constitueix versions més riques des del punt de vista melòdic.

Pel que fa al grup melòdic Do, hi pertanyen els segments de les categories **b**, **c** i **d** de la Figura 92, amb les següents característiques:

- Ús dels graus **la-sol-fa-mi-re-do-si**, amb el **do** com a terminació.
- Com succeïa en el grup Fa, el **si** apareix només esporàdicament i com a escapada per anar a **re**.
- Els models melòdics són múltiples, com es pot apreciar en la Figura 92 si es tenen en compte totes les possibilitats de les categories **b**, **c** i **d**. Per tant, el més pertinent és parlar d'una àrea melòdica relativament lliure, basada en els graus abans citats, però que sempre finalitza en **do**.

La representació de la Figura 91 deixa veure, a més, la importància del procediment de reformulació melòdica en aquesta sonada, tot i que respectant sempre l'extensió de vuit pulsacions dels diferents segments que la conformen. Aquesta mecànica permet desenvolupar variacions melòdiques i rítmiques a partir d'una manteixa idea, amb les quals es configuren les diferents versions de cada sonador. Cal dir, però, que aquesta reformulació no implica

improvisació, ja que cada sonador realitza sempre la mateixa seqüència de segments amb les mateixes característiques. En canvi, aquestes seqüències també difereixen en comparar les interpretacions dels cinc sonadors, de manera que s'estableix, així, un segell d'identitat en la interpretació de cada músic. De fet, és justament la comparació de les seqüències dels bocins el que ens pot donar pistes sobre la filiació de les versions. Si es compara com s'ordenen els segments en les versions de Toni "Planes" i Toni "Parrí" a la Figura 91, s'observa que són les mateixes, fet que s'explica tenint en compte que el primer va aprendre principalment del segon.

Cal revisar, també, com es manifesta i on es localitza el comportament elàstic en la sonada del Pas de Maria:

- a. Apareix a nivell macroestructural, com en la resta de repertori: el cicle pot ser exposat diferent nombre de vegades, tant per un mateix sonador com entre versions de distint músics.
- b. Dins una mateixa exposició un bocí es pot exposar més d'una vegada abans de passar al següent, tot i que aquest procediment només es troba activat entre versions de músics diferents, ja que cada individu té el seu recorregut molt ben definit i no el canvia.
- c. Dins un mateix bocí no apareixen mai procediments flexibles que en facin variar l'extensió: els segments presenten sempre vuit pulsacions, fet que no varia ni dins una mateixa interpretació ni entre versions de sonadors diferents.

5.4. Síntesi

Per concloure, podem afirmar que la sonada del Pas de Maria comparteix algunes característiques amb la resta del repertori litúrgic analitzat, com són la flexibilitat d'extensió a nivell macroestructural, la divisió del discurs melòdic en bocins que s'ajusten a les terminacions sobre els graus **fa** i **do**, i la presència del procediment de reformulació melòdica a partir d'una idea inicial. En canvi, aquesta peça presenta una diferència decisiva amb la resta de sonades de missa: els bocins que conformen la línia melòdica tenen tots la mateixa extensió de vuit pulsacions i adopten una estructura completament simètrica, divisible en dues meitats de quatre pulsacions cadascuna, que sovint

només difereixen en la terminació. Es tracta, per tant, d'una organització extremament regular i que respon a un model de compartimentació del discurs totalment acadèmic.

Aquesta regularitat absoluta, junt amb el fet que els segments siguin justament de vuit pulsacions i la manca de joc entre notes equivalents per harmònic, ens porta a plantejar la hipòtesi que el Pas de Maria podria constituir, també, una adaptació instrumental d'una cançó de tipus estròfic, que en un determinat moment s'hauria començat a sonar amb la flaüta com una peça més del repertori, de la mateixa manera com va succeir posteriorment amb les sonades *Al Cel* i *O Maria*. Però en aquests darrers casos els sonadors en guarden consciència, mentre que no en tenen del Pas de Maria.

6. Les sonades per ballar

A banda de les sonades de missa, que pels sonadors més vells solia constituir la part més important del repertori, les sonades per ballar són l'altre puntal imprescindible, sense el coneixement de les quals no s'arriba a la consideració de sonador. No obstant això, es tracta del grup més reduït del repertori, ja que només consta de dues peces que, això sí, presenten la variabilitat característica entre diferents sonadors, fruit del procés de transmissió oral i de l'interès per personalitzar les versions i esdevenir, així, una construcció genuïna de cada músic.

Es tracta, bàsicament, de dues sonades: a la Llarga i a la Curta, que concorden amb les respectives maneres de ballar. Així, quan es balla a la Curta se sona a la Curta i quan es balla a la Llarga se sona a la Llarga. La totalitat de les danses d'Eivissa i Formentera es desenvolupen al so d'una d'aquestes dues maneres de sonar, principalment de la sonada a la Llarga, que percentualment sol ocupar més del vuitanta per cent del temps d'una ballada.

6.1. Les danses d'Eivissa i Formentera

Les danses de les Pitiüses són bàsicament balls en parella, tret del que es coneix com la *Filera*, que és una dansa a la Llarga però amb tres balladores que ballen amb un ballador. Amb la proliferació dels grups de ball durant les dècades de 1970 i 1980 es crearen noves danses derivades de les antigues que, tot i mantenir la forma de ballar i els recorreguts, tenen un vessant clarament més coreogràfic, de manera que trobem danses protagonitzades per dos balladors i dues balladores, un ballador i quatre balladores, o dos balladors i quatre balladores, per posar alguns exemples.

Per poder entendre bé la lògica de les sonades per ballar és imprescindible conèixer mínimament el funcionament de les ballades i de les danses de les Pitiüses. I més concretament, com s'estructuraven aquestes manifestacions abans que sofrissin el procés de folklorització del darrer quart

del segle XX. Per tant, ens centrarem en descriure breument les ballades i els balls antics.

Durant la primera meitat del segle XX les ballades es desenvolupaven bàsicament en dos espais i situacions. Per una banda, a l'interior de cases particulars, aprofitant vetlles i trobades de gent. El cas més representatiu d'aquesta situació seria el dia que es matava el porc, ja que es congregaven nombrosos veïns i familiars per ajudar amb la feina. A la nit, després d'haver sopat, era habitual fer una cantada i/o una ballada. En aquests casos només hi prenien part els convidats, de manera que, per fer-nos una idea, estaríem parlant de trobades de trenta o quaranta persones, a tot estirar.

Per altra banda, hem de destacar les situacions de ballades a l'exterior en dies assenyalats del calendari. El dia de la festa patronal de les diferents parròquies se solia celebrar una ballada a la plaça de l'església, a la sortida de la missa de festa. A Eivissa també se celebraven ballades en les proximitats d'alguns pous i fonts durant els mesos d'estiu, coincidint amb festivitats com Sant Joan, el 24 de juny, Sant Pere, el 29 de juny, Sant Jaume, el 25 de juliol, Santa Maria de les Neus, el 5 d'agost, Sant Ciriac, el 8 d'agost, o Sant Bartomeu, el 24 d'agost (Marí Tur, 1987). Aquestes ballades exteriors estaven obertes a tothom qui hi volgués prendre part, de manera que eren clarament més multitudinàries que les que se celebraven dins les cases. Constituïen, a més, un espai i un moment de relació social de vital importància per al jovent d'aleshores.

En contraposició al que succeïa a la pagesia, a Vila (ciutat d'Eivissa) es començaren a formar les primeres xarangues durant les dues darreres dècades del segle XIX. Al llarg del primer quart del segle XX tenim constància de dues xarangues més i una banda, a més de la fundació, l'any 1925, de la Banda Municipal d'Eivissa, organització que va perdurar fins l'any 1983 (Torres Planells, 2000). Amb aquesta proliferació d'agrupacions musicals a Vila, cal pensar que des de principis del segle XX ja es devien estilar balls de moda clarament diferenciats dels que es ballaven a la pagesia. i que durant la segona meitat del segle XX també s'anaren popularitzant a la resta de territori. D'aquí, segurament, l'aparició de l'etiqueta "pagès" aplicada als balls a la Curta i a la Llarga, en oposició al "ball d'aferrat" o "ball de Vila" més propi de la ciutat.

Una de les característiques principals de les danses de les Pitiüses radica en el fet que no es basen en una seqüència fixa de passos preestablerts, sinó que la durada és totalment variable, a voluntat del ballador, que és qui marca sempre el final. Les dones descriuen recorreguts o traçats de corbes, cerles i el·lipsis sobre el terra, a base de passes molt menudes i ràpides, i amb una actitud gairebé hieràtica i impassible, sempre amb la mirada baixa. És justament la seqüència d'aquests recorreguts –sempre de tipus cíclic–, juntament amb la sonada que s'interpreta, el que determina de quina dansa es tracta. Per la seua part, l'home executa una sèrie de salts, camallades i creuaments de cames aparentment lliures, però que sempre concorden amb la pulsació del ritme del tambor. El ballador sempre s'acosta i balla just davant la dona, la qual segueix el seu recorregut sense immutar-se (vegeu el document audiovisual del DVD adjunt).⁸⁴

En les danses de les Pitiüses, la iniciativa per començar la té l'home: ell és qui convidava una al·lota a sortir a ballar, mitjançant un gest amb la mà per demanar-li que surti a ballar. Ella s'hi podia negar, fet que antigament podia suposar un bon motiu d'agravi.

La dansa a la Curta es basa en una pulsació de subdivisió ternària i es feia bàsicament per obrir i tancar la ballada. La Llarga o ball a la Llarga, en canvi, és la dansa que ocupa la major part de la ballada i en base a la qual s'han creat la major part de danses més recents. Es caracteritza per una pulsació de subdivisió binària i per un paper més virtuosístic del ballador, que es mou saltant de manera més viva i enèrgica, si es compara amb el ball a la Curta. Ambdues danses no tenen una durada fixada, sinó que són totalment flexibles, sempre a voluntat del ballador que serà qui marcarà l'acabament mitjançant una reverència davant la balladora.

En les ballades antigues solia haver-hi un home que “portava es ball” (Escandell Guasch, 1999). Era qui obria i tancava la ballada, a més de determinar l'ordre a l'hora de treure les al·lotes a ballar. Els altres homes que també volien participar en el ball havien d'anar traient les balladores en el mateix ordre que ell ho havia fet, de manera que al final tots els balladors haguessin ballat amb totes les balladores. Així, tot i que les danses fossin en

⁸⁴ Ball a la Curta seguit de ball a la Llarga. Agrupació Colla de Vila. Vídeo produït per Zona6 Productora de medios audiovisuales 2011.

parella, hi podia haver més d'una parella ballant al mateix temps. Per tant, en una ballada ben concorreguda com la que se celebrava a la sortida de missa d'un dia de festa patronal, el desplegament d'aquest protocol podia allargar-se fins a sobrepassar l'hora de durada. El tambor no s'aturava mai mentre hi havia parelles ballant, i la flaüta només ho feia si el sonador estava massa cansat. Si hi havia diversos sonadors, aquests es podien anar rellevant de manera que no es perdés la continuïtat musical mentre la gent ballava.

En les ballades que se celebren actualment ja no se sol seguir aquest funcionament tan estricte, sinó que es realitzen danses unes després de les altres a voluntat dels balladors. Els sonadors, per tant, aturen la sonada quan finalitza cada dansa, o bé segueixen sonant fins que els darrers balladors acaben, en cas que les danses s'encavalquin unes amb les altres. En aquest sentit, la lògica dels sonadors consisteix en sonar mentre hi ha gent dansant enmig del rotllo, i aturar quan ja no queda ningú ballant.

Aclarits aquests aspectes mínims pel que fa al funcionament de les ballades, passem tot seguit a analitzar la part musical. Cal remarcar que, a diferència del que succeeix en les sonades de missa, en les sonades de ball se suma un altre instrument al conjunt flaüta-tambor: les castanyoles.

6.2. Sonada a la Curta

En les sonades per ballar la part rítmica efectuada pel tambor cobra una importància molt més gran que en les sonades de missa o en les gaites. De fet, cal recordar que per desenvolupar una ballada es pot prescindir de la part melòdica de la flaüta, mentre que la base rítmica del tambor i les castanyoles és imprescindible. No obstant això, el funcionament de la percussió en relació a la part melòdica no difereix gens d'alguns dels exemples que ja hem pogut analitzar en les sonades de missa.

La relació que se sol observar actualment entre els ritmes del tambor i les castanyoles i la seqüència de passes efectuades pel ballador a l'hora de dansar a la Curta es representa a la Figura 93. D'entrada, els sonadors desenvolupen sempre una base rítmica amb el tambor que funciona a manera d'*ostinato*. Es constitueix a partir d'un disseny rítmic d'una pulsació de durada que es reitera invariablement fins al final de la sonada, moment en què

s'interromp i es canvia, coincidint amb una clàusula melòdica que serveix de marca de final (l'acaball). Aquesta cèl·lula generadora de l'*ostinato* es caracteritza per ser de subdivisió ternària i tenir accentuades les parts primera i tercera, de manera que quan s'interpreta repetidament es perceben dos accents seguits. El començament és quasi sempre anacrúsic, tot i que també es poden observar interpretacions amb començament tètic.

A aquest ritme se n'hi sobreposa un altre, el de les castanyoles que sonen els balladors. Pot començar al mateix temps que el tambor o, com sol ser habitual, unes quantes pulsacions més tard. No existeix, doncs, un punt exacte per a l'entrada de les castanyoles. El que no succeeix mai és que aquestes comencin abans que el tambor. També marquen un *ostinato* rítmic, en aquest cas de dues pulsacions de durada, amb una figuració més florida que la del tambor, però que remarca els accents en els mateixos punts.

Prenent el tambor com a base, el ballador que dansa a la Curta marca una seqüència repetida de passes davant la balladora. Es compon de sis posicions cadascuna de les quals coincideix amb una corxera del tambor, de manera que el cicle total de la figura coreogràfica s'estén durant dues pulsacions. Es tracta, en el fons, d'un altre *ostinato*, en aquest cas coreogràfic, ja que aquesta seqüència es repeteix constantment fins al final de la ballada, punt que determina el ballador amb una agenollada davant la balladora, a manera de reverència (vegeu el document audiovisual del DVD adjunt). La descripció d'aquestes sis posicions es pot simplificar de la següent manera, tenint en compte que per passar d'una a l'altra es fa a través d'un petit bot:

1. Recolzament sobre el peu esquerre creuat davant el dret
2. Recolzament sobre el peu dret mentre es retira l'esquerre
3. Recolzament sobre el peu esquerre mentre es prepara el dret per creuar
4. Recolzament sobre el peu dret creuat davant l'esquerre
5. Recolzament sobre el peu esquerre mentre es retira el dret
6. Recolzament sobre el peu dret mentre es prepara l'esquerre per creuar

El començament de la seqüència de passes de la dansa concorda sempre amb un inici tètic de la cèl·lula rítmica del tambor, fet que també s'ha

indicat en la Figura 93 com a possibilitats *a* i *b*. L'inici de la dansa sempre és posterior al del tambor, sense que estigui determinat quantes pulsacions han de transcórrer entre els dos punts, d'igual manera que succeeix entre el tambor i les castanyoles.

Figura 93. Ball *a la Curta*. Tambor, castanyoles i seqüència de passos del ballador

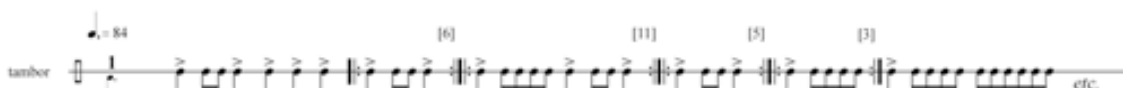
The figure displays three musical staves. The top staff, labeled 'castanyoles', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The middle staff, labeled 'tambor', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a '1' above the first note. The bottom staff, labeled 'Seqüència posicions passos ballador', shows a sequence of steps numbered 1 through 6, with a '1' above the first step. The notation includes various rhythmic symbols and accents, and ends with 'etc.' on both the top and bottom staves.

Però la regularitat de les seqüències rítmiques del tambor i de les castanyoles, que constitueixen la tònica general a l'actualitat, no ha estat sempre així. De fet, aquesta regularitat deriva de la tendència actual de sonar més d'un sonador al mateix temps, tant pel que fa al conjunt de flaüta i tambor, com al de les castanyoles. En les ballades actuals és habitual que hi hagi un mínim de dos sonadors de flaüta i tambor, i que cada ballador soni un parell de castanyoles. Els balladors, però, no es limiten a sonar només quan ballen ells, sinó que ho solen fer contínuament, mentre ballen la resta de participants. Partint d'aquest fet, la solució que s'adopta passa per reiterar sempre el mateix patró rítmic, a fi de poder sonar tots sense problema. Però és justament en els moments en què un ballador surt a ballar i només ell sona les castanyoles quan emergeix el que devia ser habitual antigament. Llavors, la figuració rítmica que es repeteix regularment en la Figura 93 es romp constantment en altres dissenys més variats i canviants que confereixen una major riquesa rítmica a la interpretació.

Si tenim en compte que antigament el més habitual era que hi hagués tan sols un sonador que sonava castanyoles, de manera que els balladors que prenen part en una ballada no les sonaven sinó que ballaven amb les mans darrere, podem deduir que aquesta llibertat rítmica que acabem de descriure devia ser una constant que actualment es va perdent. Pel que fa als sonadors de flaüta i tambor, la variació rítmica només la podien desenvolupar si sonava un sonador tot sol, o bé quan, sonant en grup, un d'ells volia deixar els altres

en evidència. Les sonades tant a la Curta com a la Llarga en què es variava l'*ostinato* del tambor s'anomenaven Curta (o Llarga) *repicada*. Un exemple d'aquest recurs el trobem a la Figura 94, on es recull l'inici del ritme del tambor d'una sonada a la Curta interpretada pel sonador de Formentera Pep Torres Costa "Simon" (1898-1987), extret d'enregistraments inèdits de la dècada de 1970 que hem inclòs en els Materials del treball de camp.

Figura 94. Inici del ritme a la Curta (*repicada*). Pep "Simon"⁸⁵



En qualsevol cas, hem de dir que el fet de repicar una sonada a la Curta o a la Llarga constitueix un procediment ornamental que els sonadors actuals ja no apliquen, tot i que tenen constància que antigament s'havia estilat. Una prova que aquesta pràctica era més habitual entre els sonadors més antics la trobem documentalment en les sonades recollides el 1928 a Eivissa per Baltasar Samper en la missió per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Samper, 2000: 141-178), on un important nombre de les sonades a la Curta i a la Llarga que s'hi apleguen presenten variacions rítmiques en la part del tambor.

Una vegada aclarits aquests aspectes, durem a terme l'anàlisi de la sonada a la Curta a partir d'una mostra de cinc versions, les de Toni Manonelles, Pep "Mossènys", Toni "Petit", Toni "Parrí" i Pere "Planes", posant especial esment, pel que fa al segon nivell de detall –el corresponent a la segmentació èmica–, a les dels dos informadors principals del treball de camp: Toni Manonelles i Pere "Planes". Hem de remarcar, també, que de les dues versions que coneix aquest últim sonador, hem escollit la que ell anomena *la Curta antiga*, que era la que sonava Toni "Parrí", de qui la va aprendre. Es caracteritza per un toc diferent del tambor, més simplificat que el de la Figura 93 –la cèl·lula bàsica consta de corxera amb punt, semicorxera i corxera– i figura també en la majoria de les versions d'aquesta sonada recollides el 1928 per a l'OCPC (Samper, 2000: 157-158, 165-166, 174-176).

⁸⁵ Mtc. AS.12, pista 46.

Figura 95. Sonada a *la Curta*. Toni Manonelles⁸⁶ (Selecció, 34)

The image shows a musical score for a piece titled "Sonada a la Curta" by Toni Manonelles. The score is presented on eight staves. The first staff is marked with "Ciclo de repetición" above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte). The score is oriented vertically on the page.

⁸⁶ Mtc. AS.15, pista 20.

Figura 96. Sonada a *la Curta*. Pep “Mossènysers”⁸⁷ (Selecció, 35)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a flute part and a tambor part. The flute part begins with a tempo marking of quarter note = 80. The tambor part has a '1' above the first measure. The score is divided into three cycles, with '1r cicle', '2n cicle', and '3r cicle' markings. The flute part has various rhythmic values and articulation marks. The tambor part has a '1' above the first measure. The score ends with a final 'Acabell té cicle' marking and a double bar line.

⁸⁷ Mtc. AS.23, fonograma 78.09.83.

Figura 97. Sonada a *la Curta*. Toni “Petit”⁸⁸ (Selecció, 36)

The image displays a musical score for a piece titled "Sonada a la Curta" by Toni "Petit". The score is arranged for a flute and a tambor. It is divided into three sections: "1r cicle", "2n cicle", and "3r cicle". The tempo is marked "♩ = 80". The flute part is written in treble clef, and the tambor part is written in a simplified notation on a single line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

⁸⁸ Mtc. AS.10, pista 2.

Figura 98. Sonada a *la Curta*. Toni "Parri"⁸⁹ (Selecció, 37)

The image displays a musical score for a piece titled "Sonada a la Curta" by Toni "Parri". The score is arranged in a grand staff format, featuring multiple staves for different instruments. At the top left, the instruments "flauta" (flute) and "tambor" (drum) are indicated. The score begins with a tempo marking of "♩ = 80" and a dynamic marking of "1". The first staff shows a melodic line for the flute, starting with a "1" above the first note and a "2" above the second note. The second staff shows a rhythmic pattern for the drum. The score continues with several staves of music, including a section marked "1^a volta" (first time) and "2^a volta" (second time). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a final note.

⁸⁹ Mtc. AS.14, pista 26.

Figura 99. *La Curta antiga*. Pere “Planes”⁹⁰(Selecció, 38)

The image displays a musical score for the piece 'La Curta antiga' by Pere 'Planes'. The score is arranged in a synoptic format, showing multiple staves for different instruments. At the top, the instruments 'flauta' (flute) and 'tambor' (drum) are indicated. The score features a complex rhythmic structure with various note values and rests. A 'Da capo' marking is present, indicating a repeat of the section. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format, suitable for analysis and performance.

Les notacions d'aquestes cinc versions –Figures 95, 96, 97, 98 i 99– s'exposen amb una disposició sinòptica, a fi de facilitar, ja d'entrada, la identificació del material que les conformen. El cicle de repetició també es delimita, bé amb signes de repetició o bé amb la indicació explícita de l'inici de cada cicle.

6.2.1. Estructura general de la sonada

Podem observar que les cinc versions de la sonada a la Curta funcionen sobre una seqüència rítmica del tambor en forma d'*ostinato* invariable, sense que en cap dels casos apareguin variacions en el patró rítmic, amb l'excepció de l'acabament. Les notacions de les Figures 95, 96 i 97 usen l'*ostinato* que avui dia es fa servir en la pràctica totalitat dels casos per desenvolupar aquesta

⁹⁰ Mtc. AS.16, pista 18.

sonada –el mateix que ja havíem exposat en la Figura 93–, mentre que les Figures 98 i 99 es basen en una cèl·lula rítmica més simplificada que l'anterior. Remarquem que aquest últim cas és del tot minoritari i poc practicat avui dia, mentre que antigament era considerablement més habitual, pel que ja hem explicat abans.

En qualsevol cas, sigui quina sigui la figuració rítmica emprada com a element de repetició per desenvolupar l'*ostinato*, les cinc versions exposades responen al mateix funcionament. Predomina clarament la tendència d'iniciar la interpretació amb la introducció rítmica del tambor tot sol, al qual s'afegeix, posteriorment, la flaüta. Quatre de les cinc versions responen a aquest plantejament, mentre que només en una (Figura 97) la flaüta i el tambor comencen de manera simultània.

Si ens fixem en la part melòdica, primerament hem de fer referència al recorregut total de les cinc interpretacions. Les Figures 95, 98 i 99 consten de dues exposicions del cicle, mentre que les Figures 96 i 97 en contenen sis i vuit respectivament. En aquest sentit és important remarcar que cap d'aquestes interpretacions està enregistrada en el context d'una ballada, sinó que s'han efectuat amb la intenció de mostrar i deixar testimoni de com és la peça, de manera que, en general, se n'ofereix una versió molt més curta del que resultaria si acompanyés el ball.

Tenint en compte que el final de cada dansa el marca el ballador –tant a la Llarga com a la Curta–, de manera que està en les seues mans la possibilitat de fer durar més o mens cada ball, el resultat és una sonada també elàstica, que s'ajusta al temps que dura la dansa. La durada real d'un ball a la Curta s'aproxima més a les extensions de les Figures 96 i 97 que no a la de les tres restants.

Aquest grau d'elasticitat en la macroestructura ens porta directament a parlar d'un altre aspecte important: l'acaball o clàusula d'acabament que presenten quatre de les cinc versions exposades. Aquesta fórmula melòdica per marcar el final de la interpretació, amb el seu reflex també en la part rítmica del tambor –l'únic moment en què es romp l'*ostinato* rítmic que caracteritza la sonada–, en les Figures 95, 96, 97 i 99 sempre apareix després d'una exposició sencera del cicle de repetició. Cal tenir en compte, però, que quan la sonada acompanya el ball rarament es produeix aquesta coincidència. El

ballador no marca el final de la dansa condicionat pel cicle melòdic, sinó que és el sonador que incrusta l'acaball després que el ballador hagi finalitzat. Amb aquest plantejament, és fàcil pensar que aquesta clàusula final poques vegades coincideix amb el final d'un cicle, sinó que la major part de les vegades s'ha d'inserir en altres punts a fi de poder marcar l'acabament. Aquests punts seran, preferentment, finals de segments que per als sonadors guarden un sentit d'unitat, és a dir, els bocins.

El fet que la versió de la Figura 99 no presenti acaball segurament és degut, justament, a que l'enregistrament no es va fer acompanyant una ballada, de manera que el sonador va executar dos cicles sencers i per indicar l'acabament ho fa amb un cop llarg i accentuat del tambor sobre la darrera nota del cicle, que també s'allarga una mica més. És lògic pensar, però, que si la sonada acompanyés la dansa i l'hagués de concloure en un altre punt del cicle, li hagués incrustat, també, algun tipus de fórmula d'acabament.

La versió de Pep "Mossènys" (Figura 96) també mereix una especial atenció. En aquest cas, perquè l'acaball no només apareix per cloure la sonada, sinó perquè s'afegeix al final del cicles segon, cinquè i sisè. Per tant, es tracta d'un pas intermedi entre ubicar-lo només al final de l'execució –com succeeix en les Figures 95, 97 i 99– i el que havíem observat en algunes sonades de missa, on alguns sonadors convertien l'acaball en part del cicle de repetició. En tot cas, el que desquadra en aquest exemple és el fet que unes vegades aparegui i unes altres no. Això ens torna a fer parlar d'una pèrdua progressiva, per part dels sonsadors actuals, de les lògiques més antigues que regien la construcció de les sonades. Per contra, actualment es tendeix cap a una major quadratura i regularitat, motivades pel fet de sonar conjuntament més d'un sonador i per la transmissió que es fa actualment del repertori, un ensenyament més didàctic i sistematitzat que necessita organitzar i compartimentar el material d'una manera més clara, senzilla i prefixada, de manera que s'elimina aquell grau de variabilitat i d'improvisació com el que trobem en la Figura 96.

Es constata que els cicles de repetició adopten diferents extensions segons la versió. No obstant això, en tots els casos s'observa la presència de dues àrees clarament diferenciades: la primera, originada per la reformulació d'un nucli força ornamentat i de dues pulsacions de durada; la segona a

l'entorn d'una idea totalment contrastant, amb una línia melòdica clarament definida i de major extensió que l'anterior. Prèviament a l'inici d'aquesta primera part i també en finalitzar la segona, apareix un valor llarg sobre el grau **fa** que es pot considerar que actua amb una doble funció demarcativa: com a inici o introducció de la sonada, i com a terminació de la segona part.

Per tant, a partir de tot el que hem explicat, podem resumir el funcionament global de la sonada a la Curta segons queda esquematitzat a la Figura 100.

Figura 100. Esquema de funcionament de la sonada *a la Curta*



La interpretació s'iniciarà preferentment amb la introducció rítmica del tambor tot sol, mitjançant el procediment elàstic ja descrit en la resta del repertori i caracteritzat per la repetició, un nombre variable de vegades, de la cèl·lula rítmica que conforma l'*ostinato* que sustenta la sonada.

Una vegada establitzada la pulsació rítmica s'hi afegeix la línia melòdica de la flaüta, amb un recorregut de la sonada que, a diferència del que succeïa amb les sonades de missa –on el cicle habitualment s'exposava dues o tres vegades– aquí es pot arribar a repetir un nombre més elevat de vegades, sempre en funció de l'acció dels balladors. Si la dansa la realitza només una parella, com sol ser habitual en la Curta, el cicle es pot exposar unes quatre o cinc vegades. Però si altres parelles surten també a ballar quan la primera encara no ha acabat, la durada es perllonga i, en conseqüència, les repeticions del cicle també augmenten. Una altra diferència important amb la resta del repertori és que la darrera exposició del cicle gairebé mai és sencera, pel fet ja explicat que la sonada s'adapta a la durada del ball i la sonada s'acaba just després que ho faci el ballador.

Per finalitzar, el sonador insereix l'acaball en el punt on es trobi de la sonada, tot i que intentarà fer-lo coincidir amb algun final de segment perquè l'enllaç no sembli tant forçat i perquè adquireixi més sensació cadencial. Aquest

acaball pot respondre a una de les dues tipologies ja explicades anteriorment: la fórmula elàstica representada per l'expressió $n \cdot a + a_t$ (Figures 96 i 99) o un segment que cada sonador executa de manera fixa i invariable com a terminació en diferents sonades (Figures 95 i 97).

6.2.2. Organització dels bocins

Una vegada explicat el funcionament de la sonada a nivell global, passem a un segon nivell de detall per descriure el que passa en una sola exposició del material que conforma la peça. Una vegada més, ho farem a partir de la segmentació èmica realitzada pel sonador Toni Manonelles. Traslladant sobre la Figura 95 les diferents segmentacions realitzades s'obté la distribució de la Figura 101.

Figura 101. Segmentació èmica de la sonada *a la Curta*. Toni Manonelles

The image shows a musical score for the piece 'a la Curta' by Toni Manonelles. It consists of six staves of music, each with a Roman numeral (I through VI) in the left margin. The notation is primarily rhythmic, using stems and flags to represent pulses. Staff I shows a complex rhythmic pattern. Staff II and III show similar patterns. Staff IV has a different rhythmic structure. Staff V and VI show further variations of the rhythmic motifs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

El resultat és una segmentació en sis bocins, indicats amb numeració romana en el marge esquerre de la Figura 101. En el bocí I s'han alineat verticalment les reformulacions del nucli inicial, format per dues pulsacions. En aquest cas, el sonador remarca que aquesta partícula constitueix la porció més petita possible dins tot el bocí. De la mateixa manera, explica que el bocí III també es podria dividir en dues meitats de de quatre pulsacions cadascuna,

però això ja constituïria un nivell més detallat de partició. En qualsevol cas, la major part de les delimitacions dels diferents bocins són clares i constants al llarg de les diverses segmentacions efectuades. Només una presenta certes vacil·lacions: la del bocí IV, del qual sempre se'n remarca l'inici, però que en alguns casos s'annexiona al V. Toni Manonelles explica que aquesta porció –el bocí IV– funciona d'enllaç per anar al V, i per això li resulta difícil delimitar-lo. Si tenim en compte, però, que després el bocí V és una reexposició idèntica del III, aquesta mateixa identitat entre els dos ja estableix els límits del V i, en conseqüència, també determina el final del IV.

Els bocins I, II, III, IV i V constitueixen una seqüència invariable i que mai s'altera. A més, l'extensió de cada bocí és sempre la mateixa en les diferents exposicions del cicle i en les diferents execucions del mateix sonador en dies diversos. Per contra, el bocí VI –l'acaball–, tot i que s'ha ubicat al final de la notació, no necessàriament ha de venir precedit del bocí V, sinó que, com ja hem explicat, es pot incrustar en qualsevol punt del cicle, tenint en compte que la interpretació s'ajusta al desenvolupament de la dansa. Tot i això, el sonador sempre farà un esforç per fer-lo encaixar al final d'algun dels bocins o d'alguna de les seues possibles divisions.

A nivell melòdic, cal dir que la segmentació de la Figura 101 concorda en un alt grau amb les tipologies de terminacions que hem vist amb la resta de repertori. D'aquesta manera, s'observa que els bocins I, II, V i VI conclouen sobre el grau **fa**, mentre que el bocí III ho fa sobre **do-sol**. L'únic cas que s'aparta d'aquestes dues possibilitats és el bocí IV (amb final sobre **mi**), justament el més dubtós des de la perspectiva èmica del propi sonador.

El bocí I s'inicia amb la mateixa partícula que serveix de finalització dels bocins II i V. De fet, a l'hora d'establir el cicle de repetició, des d'aquesta última nota del bocí V s'enllaça directament amb la segona pulsació del bocí I (el **fa** corxera amb punt), de manera que, com ja hem avançat abans, es pot afirmar que la partícula **fa** negra amb punt efectua una doble funció: introducció de la sonada i terminació d'alguns bocins.

També es pot apreciar que en la part final dels bocins II i V –les dues pulsacions anteriors a la terminació abans descrita– apareix una figuració pràcticament idèntica al nucli de dues pulsacions que constitueix l'element de repetició en el bocí I.

6.2.3. Mecanismes interns dels bocins

Si s'estableix una comparació dels materials que conformen les cinc versions de la sonada a la Curta, s'observen una sèrie de semblances prou rellevants, que evidencien una construcció similar de les diferents interpretacions. S'aprecia més clarament a la Figura 102, on disposem els elements constitutius de cada sonada alineats verticalment sempre que s'han pogut considerar equivalents. A la part superior s'han delimitat tres categories: **a**, **b** i **c**. La primera correspon al bocí I de la Figura 101 i a tots els seus homòlegs en les altres versions, la **b** als bocins II i V, mentre que la **c** és exclusiva de la versió de Toni Manonelles i no té segment homòleg en les altres versions. Cal aclarir que la columna **a** no conté la totalitat de les possibles partícules que poden arribar a aparèixer en cada versió, que serien moltes, sinó que hem triat les més repetides en cada cas, així com les que serveixen d'enllaç per accedir a la categoria **b**.

Figura 102. Comparació dels materials de les cinc versions de la sonada *a la Curta*

The image displays a musical score for the piece 'a la Curta', comparing five different versions. The score is organized into three vertical columns labeled 'a', 'b', and 'c' at the top. The instruments listed on the left are: Manonelles, Mossinyers, Petit, Punt, and Planses. Each instrument has two staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines. The 'a' column shows the most common material across versions, while 'b' and 'c' show variations and unique elements. The 'c' column contains material exclusive to the version by Toni Manonelles.

D'entrada, el segment **a** és present en totes les versions, encara que en cada cas adopta trets particulars. Sempre es tracta de la reformulació d'un nucli de dues pulsacions, i en alguns casos, a la part final d'aquestes repeticions es reitera únicament la segona pulsació (Figures 96, 97 i 98). No existeix cap regularitat entre les cinc versions pel que fa a nombre d'exposicions d'aquestes partícules, però sí internament entre els diferents cicles de les interpretacions de Toni Manonelles (Figura 95), Toni "Parrí" (Figura 98) i Pere "Planes" (Figura 99). Per contra, en les de Pep "Mossènys" i Toni "Petit" (Figures 96 i 97 respectivament) es pot comprovar com un mateix sonador realitza aquest segment amb una extensió diferent en cada cicle. És per això que es pot afirmar que la flexibilitat d'aquest segment, fonamentada en la proliferació i en la reformulació, al mateix temps, de les partícules que el conformen, es troba activada tant entre sonadors distints com també entre les diferents interpretacions d'un mateix músic.

Pel que fa a la categoria **b** de la Figura 102, també és present en totes les versions. Són relativament semblants els de les interpretacions de Toni Manonelles, Toni "Petit", Toni "Parrí" i Pere "Planes" (Figures 95, 97, 98 i 99 respectivament), mentre que en la de Pep "Mossènys" es mostra com un disseny més fragmentat (Figura 96). Aquest segment pot exposar-se una vegada dins el cicle (Figura 97), reexposar-se parcialment una segona vegada (Figures 98 i 99), reaparèixer íntegrament després del segment **c** en la versió de Toni Manonelles (Figura 95), o bé reformular-se un nombre variable de vegades, com succeeix en la interpretació de Pep "Mossènys" (Figura 96). Per tant, a nivell de flexibilitat s'observa un comportament anàleg al de la categoria **a**.

Quant a la **c**, es pot comprovar que es tracta d'un material musical exclusiu de la versió de Toni Manonelles, inexistent en les interpretacions dels altres quatre sonadors, i que sempre s'exposa de la mateixa forma. En aquest punt no podem obviar la notable semblança d'aquest segment melòdic amb la segona frase de la cançó *Què li darem al noi de la mare*, semblança prou accentuada com per considerar que es tracta de l'aprofitament i incorporació a la sonada d'una part d'aquesta tonada.⁹¹ Podria ser l'aprofitament d'una

⁹¹ Podeu trobar una versió d'aquesta cançó –entre les moltes que s'han recollit– a l'obra de Josep Crivillé *Música Tradicional Catalana. II Nadal* (Crivillé, 1981: 172-173).

melodia ja coneguda la causa que el bocí IV de Manonelles acabi en el grau **mi**, de manera ben extraordinària en el conjunt del repertori analitzat.

És important remarcar la diferent construcció i funcionament del segment **a** en relació als altres dos. El primer es genera per proliferació i reformulació d'un nucli curt de dues pulsacions –només una en el tram final d'algunes versions. En canvi, els altres bocins responen a un plantejament orientat vers una línia melòdica més àmplia i definida més clarament. El segment **c** és encara més equilibrat i simètric, amb un primer tram melòdic de vuit pulsacions organitzat en dues meitats de quatre cadascuna, seguit d'una petita porció de tres pulsacions, amb el mateix inici que l'anterior, que serveix per enllaçar amb el pròxim segment.

Aquest contrast entre una primera part de base repetitiva, periodització curta i molt ornamentada –amb predomini dels valors de semicorxera– que contrasta amb una altra àrea amb línies melòdiques més clares i perioditzacions més llargues, es repeteix en les cinc versions exposades.

Ens queda per explicar, ja dins un tercer nivell d'anàlisi, el comportament melòdic dels bocins que conformen la sonada a la Curta. Partint de la divisió èmica de Toni Manonelles (Figura 95) i tenint en compte els perfils melòdics, els graus emprats i els de terminació obtenim la Figura 103. El pentagrama superior recull les seqüències melòdiques estrictes de cada bocí, tenint en compte, també, aquells valors més breus. No obstant, els graus i els girs repetits consecutivament s'han grafiat una sola vegada. En el pentagrama inferior, apareixen els graus utilitzats en cada bocí, ordenats descendentment i amb la indicació del grau de terminació.

Figura 103. Perfils melòdics i graus emprats. Sonada a *la Curta*. Toni Manonelles



Com ja apuntàvem abans, la majoria dels bocins resultants de la segmentació èmica s'ajusten als grups melòdics Fa i Do, tenint en compte el seu grau de terminació. L'excepció la constitueix el bocí IV, que finalitza amb la seqüència **sol-fa-mi**. Tot i això, si es té en compte que en el bocí anterior –amb el que comparteix disseny musical– s'ha considerat grau de terminació el que coincideix amb la caiguda de la darrera pulsació, aplicant el mateix criteri en el bocí IV la terminació correspon al **sol**, equivalent digitalment a **do**.

Si extraiem els perfils melòdics dels distints segments de les quatre versions restants, obtindrem algunes diferències, degut a les variacions del material. En canvi, els graus usats i les terminacions són pràcticament els mateixos en les cinc interpretacions. Prenent per base la Figura 102, els àmbits melòdics i els graus de terminació de cadascun de les tres categories **a**, **b** i **c** són els que es mostren a la Figura 104, de manera que són representatius de les cinc versions de la sonada a la Curta utilitzades com a mostra.

Figura 104. Graus emprats i terminacions dels segments. Sonada *a la Curta*.



Les versions de Pep “Mossènysers”, Toni “Petit”, Toni “Parrí” i Pere “Planes” es basen únicament en segments melòdics del grup Fa, ja que totes elles es conformen a partir de les categories **a** i **b**. Per contra, només la versió de Toni Manonelles (Figura 95) n’incorpora del grup Do, ja que és l’única de les cinc que presenta la part **c**.

6.2.4. Síntesi

La sonada a la Curta funciona d’acord amb el mateix principi cíclic que la resta del repertori per a flauta i tambor de les Pitiüses. En aquest cas, es tracta d’una sonada per acompanyar el ball del mateix nom, de manera que la seua durada es troba del tot condicionada pel desenvolupament d’aquesta dansa

que no té una durada preestablerta. Per aquest motiu el nombre d'exposicions del cicle de repetició pot arribar a superar àmpliament les dues o tres vegades habituals en la resta de repertori. El final de la interpretació –sempre després d'acabar la dansa– es remarca amb l'acaball, que es pot inserir en qualsevol punt del cicle de repetició, preferentment coincidint amb el final d'un bocí, ja que aquestes són, en definitiva, les unitats que per als sonadors guarden més sentit musical.

El cicle de repetició, per tant, s'articula a partir d'un seguit de bocins reconeguts èmicament que es caracteritzen per la terminació sobre els graus **fa** o **do-sol**. Des del punt de vista ètic, però, aquests bocins es reparteixen en dues àrees clarament diferenciades pel que fa a construcció del discurs: una es basada en la reformulació constant d'un nucli breu, i l'altra es caracteritza per una conducció melòdica més definida i amb una periodització més extensa.

El procediment elàstic basat en la proliferació d'un bocí o part d'aquest es troba activat en les interpretacions dels sonadors més vells (especialment en la primera àrea més ornamentada que acabem de mencionar), mentre que en les interpretacions dels més joves el nombre d'exposicions dels elements que integren el cicle de repetició ja es troba fixat.

6.3. Sonada a la Llarga

El funcionament general de la sonada a la Curta és perfectament extrapolable a l'altra sonada per ballar: la sonada a la Llarga. La importància del ritme del tambor i de les castanyoles per sobre de la part melòdica de la flaüta, així com una construcció del discurs musical basada en la superposició de diferents cicles rítmics, melòdics i coreogràfics que es repeteixen constantment fins al final de la dansa, són aspectes comuns a totes dues.

La Figura 105 mostra la combinació dels cicles rítmics del tambor, de les castanyoles i la seqüència dels passos del ballador en la sonada a la Llarga. Una vegada més, tota la construcció musical i coreogràfica parteix de l'*ostinato* rítmic que desenvolupa el tambor a partir d'un disseny de dues pulsacions de durada que es repeteix invariablement fins al final de la interpretació, punt on es modifica coincidint amb la inserció de l'acaball amb la flaüta per indicar la finalització de la sonada. La pulsació rítmica de la sonada a la Llarga és de

subdivisió binària, i l'inici de la interpretació acostuma a sofrir un procés d'acceleració durant les tres primeres pulsacions, amb rítmica de treset de negra i corxera, fins arribar a la quarta pulsació, on ja s'estableix la cèl·lula rítmica i la velocitat definitives que caracteritzen la sonada.

Figura 105. Ball *a la Llarga*. Tambor, castanyoles i seqüència dels passos del ballador

The figure displays a musical score for the dance 'Ball a la Llarga'. It consists of three parts:

- castanyoles:** A melodic line starting with an anacrusis, followed by a series of rhythmic patterns. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.
- tambor:** A drum part starting with an anacrusis, followed by a series of rhythmic patterns. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.
- Seqüència posicions passos ballador:** A diagram showing two sequences of steps. The first sequence is marked with a circled '1' and the second with a circled '2'. Each sequence shows a series of steps (represented by horizontal lines) corresponding to the rhythmic patterns above. The first sequence has 7 steps and the second has 6 steps.

Simultàniament al tambor, les castanyoles despleguen un altre *ostinato*, que en aquest cas sol tenir una extensió de quatre pulsacions amb inici anacrúsic, tal i com es pot observar en la Figura 105. Tot i que l'inici de la cèl·lula rítmica de les castanyoles sempre coincideix amb el mateix punt en relació al tambor –coincidint amb les dues semicorxeres d'aquest–, el punt d'entrada de les castanyoles es pot retardar de manera variable, deixant transcórrer més o menys repeticions del disseny del tambor, de la mateixa manera com succeïa en la sonada a la Curta. D'igual manera, el disseny de les castanyoles és més florit que el del tambor, però els accents dels dos instruments coincideixen.

Pel que fa a la seqüència coreogràfica del ballador, es pot iniciar en qualsevol de les dues pulsacions de la cèl·lula rítmica del tambor. Cada moviment coincideix amb una pulsació rítmica, a diferència del que succeïa en el ball a la Curta, on cada moviment coincidia amb una subdivisió.

Tot i que el ball a la Llarga sembla més lliure que l'altra dansa, en el fons també es redueix a una seqüència de moviments que els balladors realitzen amb més o menys vistositat i virtuosisme (vegeu la segona dansa de l'audiovisual adjunt). Un dels aspectes que més sol cridar l'atenció són els grans salts i camallades que executen alguns balladors. En el fons, es tracta d'una qüestió de lluïment: en alguns casos, quan un home vol impressionar

com a ballador virtuós, arriba a passar el peu per sobre del cap de la balladora en alguna de les camallades. Però independentment de si el ballador realitza més o menys ornaments coreogràfics –aspecte que també depèn molt de l'edat–, els moviments bàsics del ball a la Llarga es poden simplificar en un seguit de sis passos o posicions, les que s'indiquen numèricament en la Figura 105 i que descrivim breument de la següent manera:

1. Caiguda sobre el peu dret mentre es llança el peu esquerre endavant i cap amunt
2. Caiguda sobre el peu esquerre mentre el dret s'alça lleument o bé queda en terra
3. Recolzament sobre els dos peus (esquerre davant i dret darrere)
4. Caiguda sobre el peu esquerre mentre es llança el peu dret endavant i cap amunt
5. Caiguda sobre el peu dret mentre l'esquerre s'alça lleument o bé queda en terra
6. Recolzament sobre els dos peus (dret davant i esquerre darrere)

Es fa evident que el cicle coreogràfic ocupa sis pulsacions, amb una simetria de 3+3 (a-b-c-a'-b'-c'). Però això no sembla que tingui cap relació amb els cicles de dos pulsacions del tambor o amb el de quatre de les castanyoles: simplement comparteixen la pulsació com a referència.

El pas d'una posició a una altra és sempre mitjançant un salt, d'una manera més evident que en el ball a la Curta, de manera que el bon ballador sempre bota en sintonia amb la pulsació del tambor. Les posicions 1 i 4 són les més indicades per realitzar aquests punts virtuosístics consistents en impulsar la cama tan amunt com resulti possible. Tot i això, aquests grans salts no es fan sistemàticament en cada seqüència de passes, sinó de manera més esporàdica. També cal dir que el cicle de passes no necessàriament comença amb la posició 1, sinó que ho pot fer en qualsevol de les altres cinc, segons l'estil i costum de cada ballador. No obstant, les posicions 1 i 4 són també les més emprades per començar.

En relació amb la regularitat de les seqüències rítmiques del tambor i de les castanyoles que mostra la Figura 105 podem dir el mateix que explicàvem en la sonada a la Curta. Actualment, i degut a sonar més d'un tambor amb

flaüta al mateix temps i tenint en compte que pràcticament tots els balladors que prenen part en la ballada sonen alhora les castanyoles, s'han adoptat els patrons rítmics com a únics. En canvi, en aquells moments en què un ballador surt a ballar i sona ell tot sol les castanyoles, tot d'una romp aquesta regularitat i incorpora altres figuracions que enriqueixen notablement el ventall rítmic.

Pel que fa al tambor, el recurs de repicar una sonada era tan propi de la Curta com de la Llarga, com ja hem explicat anteriorment, de manera que en aquesta sonada també era possible ornamentar més el ritme, tal i com es pot apreciar en algun exemple de les sonades a la Llarga recollides en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Samper, 2000: 162-163).

6.3.1 Estructura general de la sonada

El funcionament global de la sonada a la Llarga, doncs, és anàleg al de la Curta: el que canvia és el contingut musical pròpiament dit. Tenint en compte aquestes semblances tan grans, realitzarem l'anàlisi de la Llarga directament a partir de les segmentacions èmiques efectuades pels dos sonadors i informadors principals del treball de camp, Toni Manonelles i Pere "Planes", que ens serviran tant per acabar de detallar la mecànica a nivell general com per analitzar els segments que conformen la sonada.

La Figura 106 recull una sola exposició de la sonada a la Llarga interpretada per Toni Manonelles i segmentada en bocins, d'acord amb la partició èmica efectuada pel mateix sonador. Els bocins resultants estan indicats amb numeració romana en el marge esquerre dels pentagrames. Al mateix temps, però, el material de cada bocí s'ha alineat verticalment d'acord amb les equivalències existents. Per tant, es tracta d'una disposició sinòptica del material dins cadascun dels bocins. A l'inici de cada bocí, a més, hem afegit la denominació que el sonador atorga a cada segment: *començoll* o *començament*, *balancí*, *primera part*, *segona part* i *acaboll*. La terminologia *primera part* i *segona part* és una nomenclatura pròpia d'aquest sonador per aclarir-se ell mateix dins l'estructura global. En canvi, el terme *balancí* és conegut i emprat per altres sonadors per designar el segment homòleg del que s'indica a la Figura 106, fet que queda corroborat, també, pel testimoni de Pere "Planes".

Figura 106. Segmentació èmica. Sonada a la Llarga. Toni Manonelles⁹²
(Selecció, 39)

The image displays a musical score for 'Sonada a la Llarga' by Toni Manonelles. The score is presented on ten staves, numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'pizzicato' and 'arco', indicating changes in playing technique. The score is a selection of 39 measures, as indicated by the caption. The notation is dense and includes many accidentals and slurs, typical of a complex musical piece.

⁹² Mtc. AS.15, pista 14.

P.: I talment es començall d'aquest balancí seria...

R.: Quan has fet s'entrada de sa gaita. S'entrada és: (i sona el bocí I de la Figura 107). [Pere "Planes"]⁹³

La versió de Toni Manonelles que esquematitzem a la Figura 106 estableix el cicle de repetició entre els bocins II i V, ambdós inclosos. D'aquesta manera, el bocí I que ell denomina *començoll* o *començament* només l'interpreta una sola vegada, a l'inici de l'execució. Per la seua banda, el bocí VI o acaboll únicament intervé per marcar la finalització.

La interpretació a partir de la qual s'ha realitzat aquesta notació té el següent recorregut total: bocí I + dues exposicions senceres del cicle (bocins II-V) + una exposició incompleta (bocins II-IV) + bocí VI o acaboll. Cal fer, però, la mateixa observació que en la sonada a la Curta: els enregistraments de la sonada a la Llarga de què disposem no estan fets en situacions de ballades, de manera que els recorreguts totals resulten més curts del que seria d'esperar si acompanyessin el ball. A més a més, aquesta sonada serveix per ballar altres danses derivades de la llarga, de manera que els balladors, ara un ara un altre, poden anar encadenant diferents danses sense esperar que els sonadors aturin, i d'aquesta manera la interpretació musical es pot arribar a estendre durant un període de temps molt més gran del que sol ser habitual en la sonada a la Curta. Per establir una orientació numèrica ens podem basar en la sonada a la Llarga de Toni Manonelles (Selecció, 39), amb un primer cicle de repetició que comença en el segon 13 i dura fins al segon 36 de la pista. Per tant, té una durada de 23 segons. D'acord amb aquest càlcul, per a una interpretació de la sonada que arribi als 30 minuts seguits sense interrupció, equivalents a 1800 segons (durada que fàcilment se superava en les ballades antigues), en resulten passat de 78 exposicions del cicle de repetició.

Pel que fa a l'acaball o bocí VI, no necessàriament anirà després del bocí V, sinó que, com en la Curta, s'inserirà en qualsevol punt del cicle de repetició, sempre en funció del moment en què el darrer ballador acabi la dansa.

⁹³ Mtc. AS.16, pista 21.

La Figura 107 s'ha elaborat amb el mateix plantejament que l'anterior. Recull una única exposició de la versió de Pere "Planes", a qui també es va proposar que la segmentés en parts amb sentit, com si l'hagués d'ensenyar. El resultat són els bocins indicats en numeració romana al marge esquerre. Els dos primers els va anomenar *entrada* i *balanci*, respectivament, de manera que es pot apreciar la correspondència amb els segments homòlegs en la versió de Toni Manonelles.

En la sonada a la Llarga de Pere Planes, el cicle de repetició s'estableix entre els bocins II i IV, ambdós inclosos. El recorregut total de la interpretació que es va enregistrar és el següent: bocí I, tres exposicions senceres del cicle, bocí II i bocí V.

La principal diferència entre les Figures 106 i 107 és que la versió de Toni Manonelles incorpora dues vegades el balanci al llarg del cicle (bocins II i IV), mentre que la de Pere "Planes" només una. Per aquest motiu, la segmentació de la Figura 106 conté un bocí més que la Figura 107. Tenint en compte això, la resta de bocins tenen una clara correspondència

Amb aquests dos exemples de la sonada a la Llarga es pot comprovar que aquesta peça té el mateix funcionament global que la sonada a la Curta, de manera que s'adiu a l'esquema de la Figura 100. Només cal destacar una diferència: mentre que en la Curta resultava difícil delimitar una introducció melòdica de la flaüta (materialitzat en un **fa** en valor llarg que al mateix temps servia de final d'alguns bocins), en la sonada a la Llarga apareix clarament un segment o bocí inicial molt més extens i que únicament s'interpreta a l'inici de l'execució, sense que es repeteixi en cadascuna de les posteriors exposicions del cicle. A més a més, els sonadors el denominen amb termes com *començoll*, *començament* o *entrada*, nomenclatura que reforça aquesta funció introductòria. Per tot el demés, el funcionament global de la sonada a la Llarga concorda plenament amb el de la sonada a la Curta.

Figura 107. Segmentació èmica. Sonada a la Llarga. Pere "Planes"⁹⁴ (Selecció, 40)

The image displays a musical score for a piece titled "Sonada a la Llarga" by Pere "Planes". The score is presented on 14 staves, organized into six systems. The first system contains the first two staves, the second system contains staves 3 and 4, the third system contains staves 5 and 6, the fourth system contains staves 7 and 8, the fifth system contains staves 9 and 10, and the sixth system contains the final two staves (11 and 12). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is oriented vertically on the page.

⁹⁴ Mtc. AS.16, pista 20.

6.3.2. Organització dels bocins

Pel que fa al segon nivell d'anàlisi, centrat en els segments que conformen la sonada, les mateixes Figures 106 i 107 ja recullen les segmentacions efectuades per cadascun dels sonadors. En la versió de Toni Manonelles, els bocins conclouen sobre el grau **si** precedit i/o seguit del grau **la** en valors més breus, o bé sobre el grau **fa**. Acaben en **si** els bocins I, II, III i V – l'I i el V ho fan amb el mateix disseny–, mentre que els bocins IV i VI acaben en **fa**.

Aquesta constància en les terminacions dels segments delimitats èmicament confereix un alt grau de coherència al sistema, basat en una partició de la cadena sintagmàtica prenent per límit unes mateixes terminacions. I adquireix encara més consistència en comprovar que pràcticament tots els bocins –exceptuant el VI que formula una pujada vers el **do**– comencen amb el mateix grau: **do**.

La Figura 107 ofereix semblances importants tot i constar d'un bocí menys que la figura precedent. Els bocins I, II i V acaben clarament en **si** o en **fa**. El bocí IV costa de definir, ja que la darrera pulsació es parteix en quatre semicorxeres **do'-si-do'-si**. Si es pren la caiguda de la pulsació, s'ha de considerar que el bocí acaba en **do**, a l'igual que el bocí III. No obstant això, aquest últim té un final molt més definit, amb valor més llarg, mentre que el bocí IV no resol d'una manera estable, sinó que la part final constitueix una mena d'enllaç per tornar al bocí II.

Pel que fa als inicis, els bocins I i III comencen amb el grau **do**, com succeïa en la Figura 106. El bocí II ho fa sobre el grau **sol**, que a efectes de digitació és equivalent a l'anterior. El bocí V o acaball comença amb **si**, equivalent del grau **fa** amb què començava l'acaball o bocí VI de la Figura 106.

La Figura 108 mostra les semblances existents entre els materials dels quatre bocins homòlegs de les dues versions de la sonada. No ho hem fet amb l'acaball, tenint en compte que no forma part de la sonada pròpiament dita, sinó que es tracta d'una fórmula aplicable a altres peces del repertori. Les línies horitzontals discontinües acoten aquells dissenys que es reiteren dins el mateix bocí i que en les figures corresponents s'han simplificat amb indicació de repetició.

En les superposicions de la Figura 108 es pot apreciar que la major part de les diferències melòdiques són degudes a usar altres harmònics originats a partir de la mateixa digitació. També s'aprecien altres canvis que es poden entendre com a diferents ornamentacions d'un mateix grau o gir melòdic. En són alguns exemples la pulsació 7 del bocí I, la pulsació 2 del bocí III o les pulsacions 3 i 4 del bocí V/IV.

Figura 108. Comparació de versions de la sonada *a la Llarga*

Un altre aspecte que també es pot destacar de la Figura 108 és el fet que els bocins homòlegs mai tenen la mateixa extensió en les dues versions. En canvi, els elements, partícules i girs melòdics s'identifiquen d'una manera clara i inequívoca. Pel que fa a la regularitat amb què cada sonador executa els diferents bocins al llarg de diferents cicles o en interpretacions distintes, ja hem explicat que les Figures 106 i 107 recullen solament una exposició de la sonada. En les interpretacions senceres, però (Selecció, 32 i 33 del CD), s'aprecia com Pere "Planes" executa pràcticament iguals cadascun dels bocins al llarg del recorregut total de la peça. Només varia el bocí IV, al qual afegeix un altre **la** negra lligat al següent a l'inici d'aquest segment en les exposicions

segona i tercera del recorregut. La resta de bocins mostren idèntica extensió cada vegada que apareixen.

En canvi, en la versió de Toni Manonelles, el *balanci* apareix més estès en la darrera exposició del cicle, de manera que el bocí I presenta dotze pulsacions en comptes de vuit (es dupliquen les quatre primeres representades en la Figura 106), mentre que el bocí IV en presenta deu en lloc de vuit (duplicació de les quatre primeres i manteniment de les dues últimes). El que succeeix en aquesta interpretació constitueix, una vegada més, un cas clar d'elasticitat a partir de la proliferació d'una part del bocí. Per tant, aquest comportament flexible no només es troba activat entre versions de sonadors distints –com hem vist a la Figura 108 en comparar les dues sonades– sinó, també, entre diferents interpretacions d'un mateix individu, com s'acaba d'explicar en el cas de Toni Manonelles.

6.3.3. Mecanismes interns dels bocins

Entrant ja dins el tercer nivell d'anàlisi per veure més detalladament el que succeeix a nivell melòdic, la Figura 109 recull els perfils melòdics i els graus emprats dels bocins de la versió de Toni Manonelles. La notació s'ha efectuat seguint els mateixos criteris que en els casos anteriors.

Figura 109. Perfils melòdics i graus emprats. Sonada *a la Llarga*. Toni Manonelles



Es comprova com els bocins I i III operen sobre els graus **do'-si-la-sol**, àmbit pràcticament idèntic al dels bocins II i IV, que només difereix pel grau **fa**. En canvi, el bocí V es diferencia dels altres pel fet de construir-se sobre un àmbit sensiblement major, d'una octava d'extensió que va de **do** a **do'**.

Tot i que les seqüències dels bocins I, II i V de la Figura 109 finalitzen en **la**, la funció d'acabament recau sobre el **si**. Aquest grau és el que ocupa la major part de la darrera pulsació, mentre que el **la** precedent actua com a appoggiatura i el **la** posterior ho fa com a nota escapada per enllaçar amb els bocins que segueixen.

Si es comparen les seqüències melòdiques dels bocins I, II-IV i III, es pot comprovar com concorden en un alt grau. De fet, el perfil melòdic del bocí II-IV coincideix pràcticament amb el tram final del bocí I, i el mateix es pot dir del bocí III. El V, en canvi, difereix una mica més, degut que explora un àmbit més greu que els altres casos.

Tenint en compte la segmentació èmica efectuada pels sonadors, la sonada a la Llarga es compon només de segments corresponents al grup melòdic Fa, tenint en compte les terminacions i l'equivalència entre els graus **si** i **fa**. No obstant això, entre les pulsacions 7 i 13 del bocí V/IV de la Figura 108 s'aprecia un canvi d'àmbit melòdic acotat per un repòs final sobre els graus **do-sol**. Aquest tram del bocí es podria considerar un segment del grup Do, tenint en compte que aquest grau o el seu equivalent **sol** serveixen per establir una pausa dins el discurs. Per tant, novament haurem de parlar dels dos grups melòdics característics del repertori analitzat fins ara: els grups melòdics Fa i Do.

Si exclouem el passatge descrit ara mateix, que des del punt de vista ètic considerem que pertany al grup Do, el grup melòdic Fa en la sonada a la Llarga té les característiques que segueixen:

- Ús dels graus **do'-si-la-sol-fa**.
- El **si** és el grau amb funció de terminació, tot i que en algun cas recau també en el **fa**, ambdós equivalents des del punt de vista de digitacions.
- Alguns bocins, com l'I i III de la versió de Toni Manonelles (Figura 108), no contenen el **fa**, de manera que l'àmbit queda reduït a **do'-si-la-sol**. Sí apareix, però, en els bocins anàlegs de la versió de Pere "Planes".
- Els diferents bocins corresponents a aquest grup melòdic es pot considerar que funcionen a partir de la reformulació melòdica d'unes mateixes seqüències, que es despleguen i es reiteren amb ritmes distints al llarg d'extensions variables, d'una manera semblant al que succeïa en el Credo A. Així, els bocins I i III juguen amb valors una mica

més llargs, mentre que el bocí II o balancí –II i IV en la versió de Manonelles– constitueix la versió més florida i reiterativa.

Per la seua banda, el grup melòdic Do que trobem inserit dins el bocí V de la versió de Manonelles o en el IV en al de Pere “Planes”, té aquestes característiques:

- Ús dels graus **do'-si-la-sol-fa-mi-re-do**, amb el **sol** com a terminació.
- L'inici és sobre el grau **la**.
- El perfil melòdic es caracteritza per la davallada fins a **do** per graus conjunts i amb valors breus, i pel posterior acabament amb un bot ascendent a **sol**.

No s'ha de perdre de vista, però, que des del punt de vista èmic els dos sonadors no han delimitat el grup Do com a unitat, sinó que entenen que forma part de tot un bocí més gran, el qual, tenint en compte la terminació, hem considerat grup Fa. Si es respecta la consideració dels sonadors, per tant, la sonada a la Llarga queda constituïda per un únic grup melòdic de tipus Fa, tot i que en aquest cas englobaria les característiques del grup Do que acabem d'exposar.

6.3.4. Síntesi

La sonada a la Llarga proporciona la música al ball del mateix nom. Aquest ocupava la major part de les ballades antigues, de manera que distintes parelles sortien a ballar, ara una, ara una altra, de manera encavalcada i sense que la música s'aturés. Així, el cicle de repetició de la sonada a la Llarga es podia arribar a exposar un nombre molt elevat de vegades, si es compara amb el que és habitual en les sonades de missa o amb les gaites.

El final de la sonada es remarca a través de l'acaball, de la mateixa manera que succeeix en la sonada a la Curta. A més, però, la sonada a la Llarga incorpora un segment inicial que tampoc forma part del cicle de repetició, sinó que actua d'introducció i només s'executa a l'inici de la interpretació.

El cicle de repetició s'organitza a partir de diversos bocins amb terminacions sobre els graus **fa-si** o **do-sol** que adopten formes i extensions diferents en les versions de cada sonador, però amb semblances prou evidents per identificar-los.

Pel que fa a mecàniques internes dels bocins, destaquem el procediment flexible per proliferació de nuclis que apareix actiu en el balancí, de manera que un mateix sonador pot estendre més o menys aquest segment al llarg de les diferents exposicions del cicle que conformen la interpretació.

6.4. Recapitulació

Tot i que les sonades a la Curta i a la Llarga estan constituïdes a partir de materials musicals distints, ambdues peces tenen una estreta relació pel que fa a mecànica de funcionament, tant a nivell macroestructural com microestructural. Aquests aspectes comuns es resumeixen en els següents punts:

- a. La finalitat de la interpretació no és la peça musical pròpiament dita, sinó la dansa a la qual acompanya, de manera que l'extensió de la sonada es troba completament condicionada per la durada de la dansa que els balladors realitzen.
- b. Com a conseqüència del punt anterior, les sonades a la Curta i a la Llarga responen a un mateix funcionament macroestructural, caracteritzat per un elevat nombre d'exposicions del cicle de repetició, molt superior al que sol ser habitual en la resta del repertori.
- c. Tenint en compte que és la dansa la que marca el final de la interpretació, la darrera exposició del cicle de repetició gairebé sempre és incompleta, ja que queda interrompuda per la inserció de la clàusula d'acabament que els mateixos sonadors solen denominar *acaball*, *acaboll* o *final*.

Pel que fa al grau de flexibilitat de les dues sonades, tant entre diferents interpretacions d'un mateix sonador com entre músics distint, els resultats queden recollits en la Figura 110 i resumits a continuació:

- a. Ambdues sonades presenten variabilitat en l'extensió total, fruit d'exposar el cicle diferent nombre de vegades, tant entre versions de sonadors distints com entre interpretacions d'un mateix individu.
- b. La flexibilitat en el nombre de repeticions senceres d'un bocí abans de passar al següent no es veu tan clara en aquestes sonades com en altres que hem analitzat. Tot i això, apareix en la Curta de Pep "Mossènys" (Figura 96 i Figura 102, segment **b**), en les diferents exposicions del cicle. Tenint en compte que apareix entre diferents exposicions d'un mateix sonador, en conseqüència també serà present entre versions d'altres músics.
- c. Quant a l'extensió dels bocins, observem que mostren una notable variabilitat, fruit de la reformulació melòdica entre versions de sonadors distints, tant en la sonada *a la Curta* (Figura 102, segment **b**), com a la *Llarga* (Figura 108, bocins I i III especialment). Aquest procediment no s'observa entre les diferents exposicions del cicle que pugui fer un mateix sonador.
- d. En les dues sonades es fa present l'elasticitat dins els mateixos bocins originada per proliferació d'una part del segment, tant entre interpretacions d'un sol sonador com entre versions de músics distints. Aquest fenomen sovint s'acompanya d'una reformulació melòdica que no implica variació de l'extensió.

Figura 110. Comportament flexible en les sonades *a la Curta* i *a la Llarga*.

	Entre versions d'un mateix sonador				Entre versions de sonadors distints			
	en recorregut total	en cicle	en bocins		en recorregut total	en cicle	en bocins	
			per proliferació	per reformulació			per proliferació	per reformulació
<i>la Curta</i>	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí
<i>la Llarga</i>	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí

Ara bé, més enllà del material melòdic diferenciat que es fa servir en les dues tipologies de sonada per ballar, allò que més clarament separa aquestes tipologies és, d'una banda, l'*ostinato* rítmic del tambor (de subdivisió ternària en la pulsació a la Curta i binària a la Llarga) i l'articulació del motlle rítmic del

tambor amb el cicle coreogràfic de sis passos (realitzat al nivell de la subdivisió de la pulsació a la Curta i, en canvi, a nivell de les pulsacions a la Llarga).

Pel que fa al *tempo*, si cerquem la velocitat de la subdivisió de corxera tant a la Curta com a la Llarga (obviant que en un cas la pulsació correspon a dues i en l'altre a tres), observem que és significativament coincident: entre 200 i 240 batecs per minut.

7. Les gaites

El grup de les *gaites* constitueix el bloc més nombrós del repertori per a flaüta i tambor. Com ja hem explicat anteriorment, se solen considerar gaites totes aquelles peces que no formen part de les sonades de missa ni de les sonades per ballar. Es tracta del repertori que antigament s'interpretava en vetllades i festes en què es reunien coneguts i veïns, per als quals l'escolta d'aquestes sonades ja constituïa, per si mateixa, una forma més d'entreteniment i de passar el temps. Per tant, en general es tracta d'un repertori la finalitat del qual és la mateixa música, i no l'acompanyament d'una altra acció, com la litúrgia o el ball.

El protagonisme de l'individu es fa patent en molts dels noms que conserven aquestes sonades, que molt sovint s'identifiquen amb la denominació del sonador que se'n sol considerar el creador. D'aquesta manera sentirem a parlar de les sonades *d'en Costa*, *d'en Colomaret*, *d'en Racó Piu* o *de n'Esquerrer*, per posar només alguns exemples. Però aquesta indicació nominal no necessàriament indica l'autoria original de la peça, sinó que en molts casos el procés creatiu l'hem d'entendre com una adaptació i reaprofitament de material sonor procedent d'altres gèneres i àmbits musicals, d'una manera semblant al que ja hem explicat de la sonada O Maria.

Quan hem tractat la transmissió del repertori ja hem mencionat el reaprofitament de peces de moda, aspecte que reconeixien explícitament alguns dels informadors. Així, els sonadors aprofitaven les músiques que escoltaven i els cridaven l'atenció per recrear-les amb la flaüta i el tambor. Això sí, amb les transformacions intervàl·liques derivades de les característiques de cada flaüta i amb els canvis estructurals que implica la digitació i una transmissió basada en l'escolta i la memorització.

Per tant, l'aprofitament de qualsevol melodia era un fet habitual entre els sonadors, moguts per l'interès d'experimentar musicalment, així com per la voluntat d'ampliar i enriquir el seu repertori. Més antigament aquest procés només es podia fer a partir de l'escolta directa i de la memorització del repertori, com devia ser el cas dels homes que feien el servei militar fora de les

Pitiüses o d'aquells que navegaven i coneixien altres realitats socioculturals diferents a la d'Eivissa i Formentera. Amb l'aparició i progressiva implantació dels aparells de ràdio i televisió, així com dels dispositius d'enregistrament, l'accessibilitat a les cançons i músiques de moda va augmentar d'una manera molt considerable, amb una repercussió directa en el repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses, que d'aquesta manera podia incorporar i readaptar molt més fàcilment les noves peces.

D'aquesta manera, entre el repertori de gaites trobem noms com l'*Entrada a Bilbao*, la *Machina*, la *Raspa*, o les ja mencionades *O Maria* i *Al Cel*, que corresponen a aquest tipus d'adaptacions, segons reconeixen èmicament els sonadors.

Altres denominacions fan referència a topònims i indrets d'Eivissa: la *Calera*, *Dalt es puig d'en Francolí*, la *Llorencera*, o la *Plana des Cepellar*.

Si feim cas dels materials recollits en l'OCPC, sembla ser que el costum de posar noms a les sonades és més habitual ara que en el passat. De les divuit peces recollides per Baltasar Samper l'any 1928, només porten títol les sonades a la Llarga i a la Curta (un total de deu), així com una que s'anomena *Tonada del ball Moro*. Les set restants es troben encapçalades per l'expressió "tocada de flaüta", i entre aquestes n'hi ha tres que tenen correspondència amb les del corpus d'enregistraments que hem fet servir com a mostra (Samper, 2000: 151-152, 153-154 i 170). Concretament, els sonadors actuals les anomenen el *Jugaroll* o la *Dolça*, la *Calera* i la sonada d'en Colomaret, respectivament.

Tenint en compte que les sonades de missa i les de ball eren un requisit indispensable per ser considerat un sonador, les gaites constituïen un mèrit afegit amb el qual cada sonador s'acabava de singularitzar, depenent del quines i quantes en sabia, així com de la destresa que tenia per interpretar-les.

R.: (en referència al seu aprenentatge) Un dia anava a vore en "Fornàs", un altre dia anava a vore es "Parrí", un altre dia anava a vore en "Vengut", perquè en Pep d'en "Vengut" havia set un sonador que sabia

unes poques sonades, però ses poques que sabia les sabia molt ben fetes. [Pep “Mossènys”]⁹⁵

Per tant, l'amplitud del repertori no sempre és equivalent a una gran competència musical, ja que un sonador podia estar molt ben valorat encara que tengués un repertori més aviat reduït.

Però tot i que les gaites suposen la porció més gran del repertori total de cada sonador –alguns n'arriben a conèixer més de mig centenar–, a nivell estructural constitueixen la part més simple i convencional del repertori, amb un funcionament que, a grans trets, es pot qualificar de més “habitual” en la música europea, o de més “acadèmic” pel que fa a la regularitat i simetria en la segmentació del discurs musical.

En aquest punt de l'estudi, i amb la perspectiva global de totes les peces analitzades fins ara, podem parlar de dos models bàsics de funcionament del repertori per a flaüta i tambor:

- a. Model d'organització flexible. Basat en una seqüència de segments desiguals pel que fa a nombre de pulsacions i susceptibles de presentar comportament elàstic degut a la proliferació variable d'una part o de tot el segment.
- b. Model d'organització fixada. Basat en una segmentació regular i simètrica del discurs pel que fa al nombre de pulsacions, amb perioditzacions llargues i sovint ajustades a seqüències de vuit, sis o dotze pulsacions, divisibles en dues o tres parts iguals més petites.

Tenint en compte les anàlisis precedents, es pot afirmar que les sonades de missa i les de ball s'ajusten totes al tipus **a** o model d'organització flexible. L'excepció la constitueix el Pas de Maria, que segurament es tracta una incorporació més tardana al corpus de sonades litúrgiques, segons hem pogut veure abans. En canvi, en el grup de les gaites hi ha un clar predomini de la tipologia **b** o model d'organització fixada (tot i que algunes es configuren segons la tipologia **a**). Aquest fet salta a la vista amb una simple escolta

⁹⁵ Mtc. AS.01, pista 6.

superficial, en què es pot apreciar de seguida la regularitat del fraseig de les diferents sonades.

Per tal de mostrar aquestes dues tipologies de funcionament, en aquest capítol analitzarem diferents interpretacions de dues gaites que il·lustren els dos models. Per una banda, la Calera, per tractar-se d'una de les gaites més representatives del repertori, generalment considerada pels sonadors actuals com a sonada "autènticament" pitiüsa i per tractar-se d'un cas paradigmàtic de model fixat. I per altra, la sonada d'en Colomaret, com a cas representatiu del model flexible. Totes dues es troben, també, recollides dins els materials de l'OCPC aplegats per Baltasar Samper.

7.1. El model d'organització fixada: la *Calera*

A continuació es presenten quatre versions de la Calera, corresponents als sonadors Toni Manonelles, Pere "Planes", Toni "Petit" i Toni "Parrí" (Figures 111, 112, 113 i 114 respectivament). Les notacions representen la totalitat de cada interpretació i no segueixen disposicions sinòptiques.

Figura 111. La *Calera*. Toni Manonelles⁹⁶ (Selecció, 41)

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Tambor (Drum). The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. It consists of two systems. The first system shows the flute part with a first ending bracketed and marked 'x.2', and the tambor part with a steady rhythmic pattern. The second system continues the flute part with a second ending bracketed and marked 'x.2', and the tambor part with a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a 'D.C. al Fine' marking.

⁹⁶ Mtc. AS.18, pista 7.

Figura 112. La *Calera*. Pere “Planes”⁹⁷ (Selecció, 42)

Musical score for 'La Calera' by Pere "Planes". The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 66. It features a flute (flauta) and a drum (tambor). The flute part starts with a first ending marked '1' and a second ending marked 'x2'. The drum part provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line, a 'D.S. (x2)' instruction, and a final first ending marked '1' and a second ending marked 'x2'. The text '(per acabar)' appears above the final ending.

Figura 113. La *Calera*. Toni “Petit”⁹⁸ (Selecció, 43)

Musical score for 'La Calera' by Toni "Petit". The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 80. It features a flute (flauta) and a drum (tambor). The flute part starts with a first ending marked '1' and a second ending marked 'x2'. The drum part provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line, the word 'Fine', and a 'D.C. (x4 of Fine)' instruction.

Figura 114. La *Calera*. Toni “Parrí”⁹⁹ (Selecció, 44)

Musical score for 'La Calera' by Toni "Parrí". The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 96. It features a flute (flauta) and a drum (tambor). The flute part starts with a first ending marked '1' and a second ending marked 'x2'. The drum part provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line, a 'D.S. (x2)' instruction, and a final first ending marked '1' and a second ending marked 'x2'.

7.1.1. Estructura general de la sonada

La part rítmica del tambor es basa en un *ostinato* generat a partir d'una fórmula rítmica d'una pulsació de durada i subdivisió ternària. Coincideix amb la

⁹⁷ Mtc. AS.19, pista 16.

⁹⁸ Mtc. AS.10, pista 21.

⁹⁹ Mtc. AS.14, pista 3.

de l'*ostinato* de la sonada a la Curta, tenint en compte que en les versions de les Figures 112 i 114 concorda amb el disseny rítmic específic que aquests dos sonadors –Toni “Parrí” i Pere “Planes”– fan servir en aquesta sonada per ballar. La diferència principal amb la sonada a la Curta és la interrupció periòdica de l'*ostinato* que formulen les quatre versions de la Calera. Es tracta d'una ruptura que remarca la compartimentació melòdica de la línia traçada per la flaüta. A part d'això, només en la versió de Toni “Petit” (Figura 113) hi ha en tres pulsacions del tambor una articulació de semicorxeres que reprèn la melodia.

Pel que fa a l'inici, se segueix observant la coexistència de les dues possibilitats ja explicades al llarg de l'anàlisi: l'inici simultani de la flaüta i del tambor –opció que segueixen les versions de les Figures 111 i 113–, i l'inici amb introducció rítmica només del tambor –Figures 112 i 114.

Globalment, les quatre versions obeeixen a un funcionament cíclic basat en la repetició del cicle un nombre variable de vegades. En les versions de Toni Manonelles (Figura 111), Pere “Planes” (Figura 112) i Toni “Parrí” (Figura 114) el cicle de repetició s'exposa dues vegades senceres. En la de Toni “Petit”, en canvi (Figura 113), s'exposa tres vegades senceres més una d'incompleta.

Una altra constant en aquestes quatre versions de la Calera, així com també en gran part de les sonades que formen part del grup de les gaites, és l'absència d'acaball o fórmula específica amb funció de clàusula per indicar clarament la finalització de la interpretació. Tampoc apareixen segments melòdics inicials amb funció introductòria delimitats fora del cicle de repetició. Tenint en compte això, el funcionament global d'aquesta peça es resumeix en l'esquema de la Figura 115.

Figura 115. Esquema de funcionament de la *Calera*



7.1.2. Organització dels bocins

Les característiques que més defineixen el que aquí hem denominat model d'organització fixada emergeixen especialment en el segon nivell d'anàlisi, centrat en la configuració d'una sola exposició de la sonada. De la mateixa manera que succeïa en el Pas de Maria, des del punt de vista ètic la compartimentació ja resulta evident: les frases melòdiques segueixen una regularitat estricta i la seua delimitació es veu remarcada per les puntuacions rítmiques del tambor.

D'aquesta manera, es pot constatar com totes les versions de la Calera emprades en aquest estudi es componen dels quatre mateixos segments els quals, a més, sempre es troben seqüenciats de la mateixa manera. S'aprecia més clarament en la Figura 116, on s'han superposat les quatre versions d'aquesta sonada alineant verticalment els segments homòlegs, indicats amb numeració romana.

Els segments I, II i III segueixen sempre i en totes les versions la mateixa construcció: una extensió de vuit pulsacions divisibles en dues meitats de quatre. En el cas dels segments I i II, aquestes dues meitats s'han de considerar iguals però amb final distint. El segment IV presenta una pulsació més en les quatre interpretacions, de manera que la seua extensió és de nou pulsacions en lloc de vuit. Crida l'atenció que l'únic segment que romp aquesta regularitat en la durada sigui justament l'últim del cicle, fet que es pot entendre com una altra via per indicar el final.

Pel que fa al nombre de vegades que s'exposa cada segment, s'observa total concordància entre les versions de les Figures 111, 112 i 114, en les quals el segment I s'exposa dues vegades, el II i el III només una i el IV novament dues. En la versió de Toni "Petit", en canvi (Figura 113), el bocí IV només s'exposa una sola vegada. Aquest fet ocasiona que en les Figures 111, 112 i 114 el cicle de repetició tingui una extensió de quaranta-vuit pulsacions, mentre que en la figura 113, només en dura quaranta.

No obstant això, la regularitat entre versions pel que fa a l'extensió és molt més rigorosa que en les sonades de missa –tret de l'excepció del Pas de Maria– i s'allunya més encara del que succeeix en les sonades per ballar.

Figura 116. Comparació de les quatre versions de la *Calera*

The image displays a musical score for the piece 'Calera', comparing four different versions. The score is organized into four horizontal systems, each corresponding to a version: Manzanillo, Pinar, Punt (top), and Punt (bottom). Each system contains two staves of music. The top staff of each system is written in treble clef, and the bottom staff is written in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests. The four versions are visually separated by vertical lines and small circular markers above each system. The notation is consistent across all systems, allowing for a direct comparison of the musical elements in each version.

Per tant, l'elasticitat a nivell de cycle originada per la repetició, més o menys vegades, d'un segment sencer es troba activada entre versions de sonadors distints, tot i la clara tendència a seguir un únic esquema, segons es desprèn de la coincidència entre les Figures 111, 112 i 114. En canvi, aquesta petita elasticitat en cap cas s'observa entre diferents cycles d'un mateix sonador, ja que cada músic elabora el cycle sempre de la mateixa manera.

Si el grau de concordança entre versions l'apliquem ara a nivell de construcció melòdica, es constata que en aquesta sonada és notablement més elevat que en la resta de repertori vist fins ara. Segons es pot observar en la Figura 116, les diferències que cadascun dels bocins mostren en comparar les quatre interpretacions obeeixen gairebé sempre a diferents ornamentacions o a l'ús d'harmònics equivalents des del punt de vista de les digitacions. Només en casos ben comptats s'aprecien canvis de graus que no són equivalents digitalment parlant, tot i que sí ho són tenint en compte la seua ubicació dins la seqüència melòdica global del segment. És el cas de la primera pulsació dels segments III i IV de la Figura 116.

7.1.3. Mecanismes interns dels bocins

La disposició que ofereix la Figura 116 també és útil per comprovar el sistema de terminacions dels segments que componen la sonada. La concordança és absoluta en les quatre versions: el segment I finalitza sobre el grau **do**, mentre que els segments III i IV ho fan sobre **sol**. Una vegada més, cal remarcar l'equivalència entre ambdós graus des del punt de vista de les digitacions de la flaüta. Pel que fa al segment II, en canvi, conclou sobre **la**, que seria equivalent al **mi**, de manera que defuig els dos models de terminació – sobre **fa** i sobre **do**– observats fins ara.

Pel que fa al tercer nivell d'anàlisi, referent al funcionament de cada segment, podem remarcar distints aspectes significatius. D'entrada, el segment I és el que presenta una construcció més acadèmica, basada en una distribució simètrica de les vuit pulsacions, repartides en dues seccions de quatre pulsacions cadascuna: morfològicament, aquestes dues meitats són idèntiques excepte en la terminació –la darrera pulsació. El bocí II està construït d'una manera pràcticament idèntica, també partible en dues meitats, tot i que en

aquest cas, amb més diferències en l'acabament de cadascuna. La semblança entre els segments I i II s'observa també en els perfils melòdics: si sobreposem els dos segments s'aprecien les nombroses coincidències en forma de graus iguals o bé equivalents digitalment, especialment en la caiguda de cada pulsació, però també en la major part de les subdivisions. Els perfils melòdics de cada segment i els graus emprats queden recollits en la Figura 117, confeccionada a partir de les quatre versions utilitzades en la nostra anàlisi.

Figura 117. Perfils melòdics i graus emprats. La *Calera*



La simetria que acabem de descriure es romp en el segment III, on l'organització respon a un altre plantejament. Després de les quatre primeres pulsacions reapareix el material corresponent a les tres últimes pulsacions del segment II, en el mateix ordre, al qual s'afegeix, per acabar, una pulsació sobre el grau **sol**. Per tant, allò que en el segment II ocupa les pulsacions 6, 7 i 8, en el segment III s'avança a les pulsacions 5, 6 i 7 respectivament.

El segment IV és el més diferenciat, tot i que conserva elements que el relacionen i l'unifiquen amb els anteriors. Concretament, les tres últimes pulsacions coincideixen amb les tres últimes del segment III, amb l'única diferència que el IV se sol repetir i en aquest cas pot presentar l'afegit del **mi** corxera que en la Figura 116 apareix entre parèntesi al final del pentagrama. Aquest grau només apareix en la primera exposició del segment, com a enllaç amb la repetició, mentre que la segona exposició conclou sobre el **sol** negra.

Pel que fa a tota la part davantera d'aquest segment, s'organitza a partir d'un nucli de dues pulsacions –les dues primeres– que s'exposa un total de tres vegades: les dues primeres són idèntiques, mentre que la tercera ofereix canvis en la darrera pulsació. Aquesta modificació es caracteritza pel bot melòdic ascendent del **do** al **la**, i per la posterior davallada per graus conjunts

que serveix d'enllaç amb la terminació que comparteix amb el segment III. Per tant, aquest segment IV, de nou pulsacions de durada, internament s'articula en un seguit de 2+2+2+3 pulsacions.

Aquest segment és l'únic que presenta indicis mínims de configuració segons el model flexible, tenint en compte la compartimentació no simètrica i la presència d'un nucli curt –dues pulsacions– que s'exposa tres vegades de manera seguida. En qualsevol cas, però, aquesta reiteració del nucli no és variable, sinó que s'exposa d'igual manera en les quatre versions de la sonada i en els diferents cicles de cada interpretació. Tenint en compte això i el que succeeix a la resta de la peça, es pot afirmar que la Calera no presenta procediments flexibles actius en cap dels segments que la conformen, fet que es corrobora en comparar tant les versions dels distints sonadors com les diferents interpretacions d'un mateix individu: els quatre segments es mantenen sempre rigorosament regulars pel que fa a extensió i construcció, sense que en cap cas augmenti o disminueixi el seu nombre de pulsacions.

Ens trobem, doncs, davant d'una formulació que no s'allunya gairebé gens de la concepció habitual de melodia més comuna de la música europea moderna.

7.2. El model d'organització flexible: la sonada *d'en Colomaret*

Com a contraposició al funcionament de la Calera, analitzarem tot seguit la sonada d'en Colomaret. En la mostra emprada en aquest estudi comptem amb dues interpretacions d'aquesta peça: les de Joan "Taronges" i Toni "Parrí", la notació de les quals s'ofereix de manera íntegra a les Figures 118 i 119.

7.2.1. Estructura general de la sonada

En les dues execucions es pot observar com la part rítmica que desplega el tambor constitueix una duplicació rigorosa del ritme de la línia melòdica de la flaüta. Tan sols en moments molt puntuals de la versió de Toni "Parrí" el tambor continua amb valors breus mentre la flaüta n'interpreta un de llarg (pulsacions 21 i 128 de la Figura 119).

En tots dos casos també es pot apreciar com el tambor sempre comença primer que la part melòdica. En la Figura 118 tan sols ho fa amb una pulsació d'avantatge, però en la Figura 119, la introducció rítmica dura sis pulsacions.

En relació al ritme, cal remarcar la tendència observada en aquestes dues versions a interpretar les corxeres desiguals, de tal manera que en molts moments les seqüències més llargues de corxeres esdevenen un seguit de tresets de negra més corxera.

A nivell global, el funcionament cíclic omnipresent en la resta del repertori és també aplicable a la sonada d'en Colomaret. D'aquesta manera, la interpretació de la Figura 118 consta d'un recorregut equivalent a tres vegades el cicle de repetició, mentre que en la versió de la Figura 119 s'interpreta només dues vegades. En aquesta última hem realitzat la notació dels dos cicles, sense usar signes de repetició, a fi de recollir les diferències existents entre les dues exposicions.

Figura 118. Sonada d'en Colomaret. Joan "Taronges"¹⁰⁰ (Selecció, 45)

¹⁰⁰ Sonades i sonadors. Joan "Taronges", pista 11.

Figura 119. Sonada d'en Colomaret. Toni "Parrí"¹⁰¹ (Selecció, 46)

The musical score is written for Flauta (flute) and Tambor (drum). It begins with a tempo marking of 160 and a 3/4 time signature. The piece is structured into two cycles: the first cycle (1r cicle) spans measures 1 to 100, and the second cycle (2n cicle) spans measures 101 to 190. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs with 'x2' markings. The piece concludes with an 'Acaball' section.

Cap de les dues versions presenta un inici melòdic que funcioni d'introducció exclòs del cicle de repetició, com sí succeeix en la sonada a la Llarga, per exemple. En canvi, la versió de Toni "Parrí" (Figura 119) incorpora acaball o clàusula final que indica l'acabament de la interpretació. A més a

¹⁰¹ Mtc. AS.14, pista 17.

més, aquest segment final aglutina els dos tipus d'acaball que hem anat trobant al llarg de l'anàlisi: una fórmula fixa inicial com la que presenta la sonada a la Llarga (vegeu l'acaball de la Figura 106, a tall d'exemple), seguit d'un trèmolo entre els graus **mi** i **sol** per resoldre finalment sobre **fa**, tipologia de final que en la resta de repertori es caracteritzava per la flexibilitat.

La representació del funcionament de la sonada a nivell global, per tant, es pot fer mitjançant l'esquema de la Figura 7, que servia per descriure la mecànica de l'Entrada de missa. Només caldria puntualitzar que la introducció rítmica és sempre present en la sonada d'en Colomaret –si més no, en les dues versions que ens serveixen de mostra– i que la morfologia de l'acaball incorpora una part inicial fixa abans de la part elàstica.

Pel que fa al nombre d'exposicions del cicle segons l'expressió **n·C**, es confirma la predilecció per 2 o 3, com succeeix amb bona part del repertori –tret de les sonades per ballar. Aquestes exposicions són sempre senceres, i el final de la interpretació es pot remarcar amb un segment que funciona de clàusula final, o bé finalitzar sobre la darrera nota del cicle de repetició.

7.2.2. Organització dels bocins

En un segon nivell d'anàlisi, si compartimentem una sola exposició de la sonada d'en Colomaret en base a les terminacions sobre **fa** i **do** derivades del criteri que hem establert les segmentacions èmiques precedents, el resultat és el que es recull en la Figura 120. Es tracta, per tant, d'una segmentació èmica basada en resultats obtinguts prèviament des del punt de vista èmic.

La Figura 120 mostra una organització en set segments d'extensió diferent extensió. Tots ells corresponen al grup melòdic Do, ja que les seues terminacions tenen lloc sobre aquest grau i no se n'observa cap sobre **fa**. Només el segon element que conforma el segment V, que es reexposa acabat en **si**, es podria considerar una terminació **fa**, ja que ambdós graus són equivalents digitalment parlant. No obstant això, tenint en compte que després del **si** el discurs continua basant-se en els mateixos nuclis temàtics, hem considerat que tot forma part d'un mateix segment fins al següent **do** corxera seguit de silenci, que actua de terminació.

Figura 120. Segmentació de la sonada *d'en Colomaret*. Joan “Taronges”

The image displays a musical score for the sonata 'd'en Colomaret' by Joan 'Taronges'. The score is organized into eight distinct segments, each marked with a circled Roman numeral (I through VIII) on the left side. Each segment consists of multiple staves of music, typically in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. Some segments feature specific markings like '43' above a group of notes, possibly indicating a measure count or a specific rhythmic pattern. The segments are arranged vertically, with each segment's music starting at a different point along the horizontal axis of the page.

Tots els segments presenten repetició parcial del seu material. Generalment es tracta d'una àrea petita, de quatre pulsacions, ubicada a l'inici o al final, i s'exposa dues vegades consecutives de manera idèntica (segments III, VI, VII i VIII). En el segment II, en canvi, es repeteix tota la frase, de vuit pulsacions, amb diferències en el final. Pel que fa al V, es reiteren elements, però es troben separats per altres de diferents, igual com observem el segment I, format per tres porcions equivalents, de les quals la tercera és repetició de la primera.

En les tres exposicions del cicle que conformen aquesta interpretació, els set segments apareixen sempre en el mateix ordre i cadascun d'ells es desplega sempre de manera idèntica. Per tant, entre les diferents versions d'aquest sonador (Joan “Taronges”) no s'observa flexibilitat en les repeticions dels segments ni en les parts que els constitueixen.

Figura 121. Segmentació de la sonada *d'en Colomaret*. Toni “Parrí”

The image displays a musical score for the sonata 'd'en Colomaret' by Toni 'Parrí'. The score is presented in a segmented manner, with various sections of the music grouped together. Each group is marked with a circled number, ranging from 1 to 16. The notation includes treble clefs, stems, and notes, with some sections featuring a fermata or a specific ending mark. The segments are distributed across multiple staves, with some staves containing multiple segments. The overall structure is complex, reflecting the segmented nature of the piece as described in the text.

La versió de Toni “Parrí” (Figura 119), en canvi, ofereix un panorama distint, amb presència de flexibilitat en aquests nivells. La Figura 121 ofereix una segmentació del segon cicle, delimitada a partir dels segments homòlegs de la Figura 120. Per tant, s’ha mantingut la mateixa numeració dels segments, excepte en l’àrea que la versió de Toni “Parrí” presenta entre els segments I i II, indicat com a l’ precisament per respectar la numeració de la Figura 120.

La interpretació de Toni “Parrí” mostra un altre aspecte rellevant que ja havíem avançat abans: les dues exposicions del cicle no són del tot idèntiques, sinó que presenten diferències en els segments I i I’, tal i com s’observa millor en la Figura 122, on es poden comparar els inicis de les dues exposicions que conformen la interpretació:

Figura 122. Sonada *d'en Colomaret*. Toni “Parrí”. Comparació de l'inici dels cicles

En la Figura 122 s’aprecia com les quatre primeres pulsacions del segment I del segon cicle –concordants amb la part homòloga de la Figura 120–, no apareixen en el primer cicle. En canvi, el segon element del segment I del segon cicle (pulsacions 5-8), que en aquest només s’exposa una vegada, en el primer cicle apareix exposat dues vegades consecutives, amb un únic canvi melòdic equivalent des del punt de vista de les digitacions.

Una altra diferència que cal apuntar entre les dues exposicions del segment I és el començament amb dues pulsacions sobre el grau **do** en el primer cicle, element que no torna a aparèixer al llarg del recorregut de la interpretació de Toni “Parrí”, però que sí apareixia en la de Joan “Taronges”, en aquell cas com a element de terminació (final del segment II de la Figura 120). En qualsevol cas, s’observa com el segment I adopta una extensió diferent dins la mateixa interpretació de Toni “Parrí”: deu i vuit pulsacions en els cicles primer i segon respectivament. A més a més, aquestes extensions són diferents a les del segment homòleg de la versió de la Figura 120, on sempre tenia una durada de dotze pulsacions.

Pel que fa al segment que en la Figura 121 i 122 s'ha denominat I' – sense homòleg en la Figura 120–, també presenta diferències entre les dues exposicions. En el segon cicle, I' es compon d'un element de quatre pulsacions que es reitera (la primera vegada s'eixampla una pulsació més per permetre una respiració). Aquest element duplicat va seguit d'un altre que es pot considerar una variant de l'anterior i que clou amb una terminació sobre **do** en valor llarg. En canvi, en el primer cicle aquesta terminació apareix després del primer element, el qual, per altra banda, només s'exposa una vegada, en comptes de dues. Per tant, les extensions d'aquest segment I' són de nou i catorze pulsacions en els cicles primer i segon, respectivament.

A partir del segment II, ambdues versions de la sonada d'en Colomaret tornen a contenir material homòleg, amb les diferències habituals en el nivell d'ornamentació o alguns canvis de graus que, no obstant això, segueixen unes mateixes direccionalitats melòdiques.

Però tornen a aparèixer diferències pel que fa a les repeticions parcials dels segments. És el cas del segment V, el primer element del qual es reexposa amb final distint en la versió de Toni "Parrí" (Figura 121), fet que li confereix una major entitat com per considerar-lo un segment independent. En tal cas, però, acabaria sobre el grau **la**, de manera que s'ha mantingut com a part d'un segment major, en coherència amb la Figura 120. En el segment VI, en canvi, la versió de la Figura 121 no repeteix les quatre últimes pulsacions, com sí succeeix en la Figura 120.

Figura 123. Sonada d'en Colomaret. Comparació de les extensions dels segments

Segment	Joan "Taronges" (Figura 120)	Toni "Parrí" (Figura 121)
I	12	10 – 8
I'	–	9 – 14
II	17	16
III	8	8
IV	4	4
V	24	31
VI	21	16
VII	12	12
VIII	12	12

A la Figura 123 queden recollides les extensions dels segments que conformen la sonada d'en Colomaret en cadascuna de les dues interpretacions. S'especifica el nombre de pulsacions de cada segment, i cal tenir en compte que les dues xifres separades per un guió fan referència a les diferents extensions que adopta el segment en cada exposició del cicle.

7.2.3. Mecanismes interns dels bocins

En relació al tercer nivell d'anàlisi, centrat en la mecànica dels segments, ja n'hem avançat molts d'aspectes. Tot i això, encara hi podem aprofundir una mica més. Anteriorment hem explicat que tots els segments s'han delimitat d'acord amb les terminacions obtingudes èmicament en la resta de repertori analitzat, i que el resultat en aquesta sonada ha estat un seguit de set segments tots ells amb terminació sobre **do**. En tots el casos s'arriba a aquest grau a través d'una conducció melòdica descendent: per graus conjunts en el cas de la Figura 120 (**re-do**), mentre que en la Figura 121 aquesta possibilitat s'alterna amb una altra consistent en un bot de tercera també descendent (**mi-do**), com s'aprecia en els segments I i I'. En algun cas, aquest bot de tercera és el resultat d'ornamentar el **re** amb una nota escapada, originant una seqüència **re-mi-do** (segments V i VIII de la Figura 121).

Pel que fa als inicis s'observa una regularitat semblant, ja que la segmentació proposada a les Figures 120 i 121 mostra com tots els segments, exceptuant el III i el VII, comencen amb la seqüència melòdica **do-re-fa-mi** o **do-re-mi**. El fet que pràcticament tots els segments s'ajustin a la mateixa fórmula d'inici i de terminació ens porta a tornar a parlar de la reformulació com a procediment generador de nous segments o noves idees musicals, tal i com ja explicàvem en l'anàlisi del Kyries i del Credo. De fet, el segment II d'ambdues versions de la sonada d'en Colomaret pot entendre's com un eixamplament de I' per la seua part central. L'I constituïria la versió més curta. El segment VI també es pot considerar una versió més extensa, basada en l'allargament i la reiteració de determinats graus, a més de contenir altres girs melòdics afegits a la part interna.

El procediment de reformulació s'aprecia millor en la Figura 124, on s'ofereixen els perfils melòdics dels segments que conformen la versió de la

Figura 120. Cal tenir en compte, com en les notacions anàlogues de la resta del repertori, que els graus i girs melòdics repetits consecutivament s'han grafiat una sola vegada. Els perfils melòdics de tots els segments s'han alineat verticalment cercant la correspondència entre les seues seqüències melòdiques.

Figura 124. Perfils melòdics i graus emprats. Sonada *d'en Colomaret*

The image displays a musical score for 'Sonada d'en Colomaret', divided into two main sections: 'Perfils melòdics' (Melodic Profiles) on the left and 'Graus emprats' (Degrees Used) on the right. The score consists of eight staves, labeled I through VIII, each representing a different segment of the piece. The melodic profiles are shown as short excerpts of the original music, while the degrees used are indicated by small horizontal lines above the notes. A legend at the bottom indicates that a horizontal line represents a 'grau de terminació' (degree of termination). The staves are aligned vertically to facilitate comparison of melodic patterns across the different segments.

Quant als àmbits melòdics, els segments I, II, III, VI i VII es mouen entre el **sol** i el **si**, que actua com a brodadura de **do**. En els segments I i VI, el límit superior és **fa**, mentre que en III i en el VII aquest grau no apareix. Els segments amb àmbits més amplis són el VIII i el V, amb el **la** i el **si** com a extrems superiors.

En relació als graus de flexibilitat que presenta aquesta sonada a nivell de cicle, s'observa que el procediment de repetir un segment –amb reformulació que no implica canvi d'extensió– diferent nombre de vegades apareix exemplificat en el segment I. La variació en el nombre de repeticions-reformulacions apareix entre sonadors distints, però no entre els diferents cicles de la interpretació d'un mateix músic.

En canvi, sí que s'observa variabilitat en el nombre de repeticions parcials d'alguns segments, no només entre sonadors diferents, sinó també al llarg de la mateixa execució d'un individu. És el cas del segment I' de la versió de Toni "Parri" exposat a la Figura 122, el segment V –on el primer element es reexposa només en la versió de la Figura 121–, o en el segment VI, el final del qual només es reexposa en la Figura 120.

A això cal sumar el procediment de reformulació que sí implica canvi d'extensió. Tot i no ser gaire evident en aquesta sonada, sí que en trobem indicis, sempre entre versions de sonadors distints i no entre diferents cicles d'una mateixa execució. D'aquesta manera, observem l'allargament del primer grau del segment VI en la Figura 120 en relació al punt homòleg de la Figura 121, o la duplicació reiterada del **si** al final de la repetició del segon element del segment V en la Figura 120.

7.3. Recapitulació

En aquest capítol hem analitzat dues sonades corresponents al conjunt de les gaites. Es tracta de dos exemplars representatius dels dos models bàsics de funcionament que aquí hem denominat i definit com models d'organització fixada i flexible, essent el primer el clarament majoritari dins aquesta categoria del repertori, amb una presència que fàcilment pot arribar al 80%, al contrari del que succeeix en les sonades de missa i les de ball, on el model d'organització flexible predomina clarament.

Els trets principals de la Calera, com a sonada paradigmàtica del model d'organització fixada, es resumeixen en els següents punts:

- a. Formada per un cicle de repetició compartimentat en una sèrie de segments regulars pel que fa a extensió, de vuit pulsacions de durada, i amb predomini de divisió interna de tipus simètric (4+4).
- b. No presenta segment amb funció introductòria, com tampoc acaball o clàusula per remarcar l'acabament.
- c. Pel que fa al grau de flexibilitat, entre les versions dels diferents sonadors s'observa variabilitat a nivell d'extensió total de la sonada, fruit d'exposar el cicle un nombre distint de vegades. També en l'extensió total del cicle, degut a reiterar més o menys vegades un segment. En

aquest cas, però, amb una clara tendència cap a la regularitat fixada. Els segments, en canvi, apareixen sempre d'igual extensió, sense deixar marge a la variabilitat.

- d. Entre diferents interpretacions d'un mateix sonador o entre les diferents exposicions que conformen una sonada en el cas d'un mateix músic, únicament s'observa flexibilitat activada en la macroestructura: en el nombre d'exposicions del cicle de repetició. Els altres nivells –cicle i bocí– són executats sempre de la mateixa manera per cada sonador. Ens recorda, doncs, la configuració més comuna de les melodies europees modernes.

Pel que fa a la sonada d'en Colomaret, com a exemple representatiu de gaita corresponent al model d'organització flexible, es caracteritza pel següent:

- a. Compartimentació del discurs en segments desiguals de durada.
- b. Possibilitat d'incorporar un segment amb funció de clàusula final: l'acaball.
- c. Quant als graus de flexibilitat, tant entre versions de diferents sonadors com al llarg de diverses interpretacions d'un mateix individu, s'aprecien diferències a nivell d'extensió total, degut a l'exposició del cicle un nombre variable de vegades. També se n'observa en els segments que conformen el cicle, degut a la variabilitat en el nombre de repeticions parcials de determinats segments.

8. Interpretació dels resultats

Durant els set capítols precedents hem desenvolupat l'anàlisi del funcionament estructural del repertori de transmissió oral per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera, incidint especialment en les sonades de missa i les del ball. Acabada aquesta labor, és el moment de recapitular i d'ordenar els resultats obtinguts, a fi de poder-los interpretar des d'una òptica més global, posant-los en relació amb els aspectes sociohistòrics i comparant-los amb els materials i amb els estudis elaborats anteriorment.

Amb aquesta finalitat, hem dividit el capítol present en tres apartats. En el primer realitzem l'exposició del funcionament del repertori per a flaüta i tambor tot fent la síntesi de les anàlisis efectuades en els capítols precedents. Hem reservat la part final per incidir en aquells aspectes referents a l'ideal estètic sorgits al llarg del treball de camp, i que mereixen ser tractats aquí com a part estretament relacionada amb les mecàniques estructurals del repertori.

El segon apartat es dedica a fer una revisió crítica dels materials i estudis precedents a partir dels resultats obtinguts en aquest estudi, a fi de poder contribuir a la comprensió de les notacions i/o dels enregistraments que s'efectuaren en temps passat.

Per acabar, el darrer apartat proposa el repàs d'una sèrie de situacions musicals procedents d'espais geogràfics i cronològics distintes que contenen procediments i mecanismes anàlegs –al nostre entendre– als detectats en el repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses. Defugint qualsevol intenció d'establir filiacions o línies específiques de procedència dels repertoris, el que es pretén demostrar és que les lògiques de funcionament de les estructures musicals de transmissió oral d'Eivissa i Formentera no constitueixen un fet aïllat, sinó que tenen paral·lels amb les d'altres indrets i èpoques històriques, de manera que alguns dels processos que aquí ens criden l'atenció per resultar singulars i "poc acadèmics", en altres èpoques haurien pogut ser força més habituals com a recursos de construcció del discurs musical, i seria justament

en determinades músiques de transmissió oral –entre altres, les de les illes Pitiüses– on s’haurien mantingut en ús fins als nostres dies.

8.1. Lògiques estructurals

Aquest apartat l’hem articulat en diferents blocs, respectant la mateixa compartimentació que hem utilitzat al llarg de les anàlisis precedents (estructura general de la sonada, organització dels bocins i mecanismes interns dels bocins). A més, però, hi hem afegit uns altres dos blocs: un dedicat al ritme del tambor, i l’altre a l’ornamentació.

8.1.1. El ritme del tambor

La combinació dels dos instruments que conformen el conjunt flaüta i tambor implica la superposició de la línia melodicorítmica del primer amb la part estrictament rítmica del segon. El tambor pot adoptar tres tipus de configuració:

- a. *Ostinato* rítmic constant i invariable de l’inici fins al final de la interpretació. L’opció més freqüent.
- b. *Ostinato* rítmic amb trencaments periòdics en forma de valors més llargs que coincideixen amb els finals dels segments interns de la melodia de la flaüta.
- c. Duplicació més o menys estricta del ritme de la part melòdica. Constitueix l’opció menys freqüent.
- d. Combinació de les tres configuracions anteriors en una mateixa sonada.

El funcionament de la tipologia *b* facilita la delimitació dels segments que conformen el cicle d’una sonada. Tot i això, el tambor no juga un paper estructural dins l’organització musical en cap dels quatre supòsits. Tant és així que en les sonades per ballar, les úniques en les quals el ritme del tambor és l’element imprescindible, el tambor s’ajusta al tipus *a*: un *ostinato* que es reitera invariable des del principi fins al final de la sonada.

A la Figura 125 presentem una distribució, segons aquestes quatre categories, de les quaranta-sis interpretacions que hem fet servir de mostra en aquest estudi. Els números que figuren en cada casella corresponen al nombre

d'interpretacions de cadascuna de les tipologies de funcionament. A la part inferior de la taula especifiquem la distribució per a cadascun dels tres grans blocs que conformen el repertori: les sonades de missa, les sonades per ballar i les gaites.

Figura 125. Configuració del tambor en les quaranta-sis sonades de la mostra

SONADA O CATEGORIA	TIPUS DE CONFIGURACIÓ DEL TAMBOR			
	a	b	c	d
Entrada de missa	2	3	0	0
Sortida de missa	1	1	2	0
Kyries A	2	0	0	0
Kyries B	0	0	1	0
Kyries C	1	0	0	0
Credo A	2	0	0	0
Credo B	3	1	0	0
Credo C	0	2	0	0
Credo D	1	0	0	0
Alçar Déu	0	0	0	6
Pas de Maria	1	2	1	1
Sonada a la Curta	5	0	0	0
Sonada a la Llarga	2	0	0	0
Calera	0	4	0	0
Sonada d'en Colomaret	0	2	0	0
SONADES DE MISSA	13	9	4	7
SONADES PER BALLAR	7	0	0	0
GAITES	0	6	0	0
Total de la mostra	20	15	4	7

Aquestes quatre tipologies no defineixen clarament les tres categories del repertori que especifiquen els sonadors: en les sonades de missa, per exemple, hi trobem les quatre configuracions. No obstant això, sí que hem de destacar que la configuració *d* únicament apareix dins aquesta categoria i, d'una manera molt especial en la sonada l'Alçar Déu, ja que les sis versions responen a aquesta forma. Quant a les gaites, les sis interpretacions de la mostra s'ajusten a la configuració *b*, però amb una simple escolta d'altres sonades que formen part d'aquesta categoria també s'observen configuracions de tipus *a* i *c*. I pel que fa a les sonades per ballar, a l'actualitat tots els

sonadors articulen el tambor d'acord amb la configuració *a*, però tenim indicis més que suficients per afirmar que anteriorment hi havia casos en què l'*ostinato* rítmic variava al llarg d'una mateixa sonada –respectant sempre la subdivisió binària o ternària pròpia de cada dansa–, de manera que es tracta d'una configuració que podríem considerar de tipus *d*.

El començament d'una sonada pot ser de dues maneres possibles: amb entrada simultània de la flaüta i el tambor, o bé amb introducció rítmica del tambor prèvia a l'entrada de la flaüta. Ambdues possibilitats coexisteixen i són igualment vàlides: una mateixa peça pot ser iniciada d'una o altra manera pels distints sonadors. Aquests canvis també s'arriben a observar en un únic músic al llarg de diferents execucions de la mateixa peça, i en qualsevol dels tres repertoris.

L'inici amb introducció rítmica del tambor tot sol consisteix en una presentació de la figuració que servirà de base a la sonada, al mateix temps que serveix per estabilitzar la pulsació. La fórmula rítmica, que sol tenir una pulsació de durada o màxim dues, es reitera un nombre variable de vegades, de manera que es tracta d'un segment l'extensió del qual mai està predeterminada. Aquesta naturalesa flexible, fàcilment corroborable en comparar diferents interpretacions d'una mateixa peça per part d'un únic sonador, funciona com a senyal d'inici i preparació de la sonada pròpiament dita: serveix per estabilitzar la pulsació que el sonador tria, així com d'instant de reflexió per recordar la capçalera del discurs musical que desplegarà amb la flaüta.

A la Figura 126 presentem una graella que recull els *ostinati* rítmics que apareixen al llarg de les sonades que hem analitzat. Cal dir que no hem tingut en compte aquelles versions en les quals el tambor segueix la configuració *c* (duplicació del ritme de la part melòdica). D'entrada podem afirmar que les fórmules rítmiques tampoc defineixen ni la sonada ni la categoria del repertori. Al mateix temps, una mateixa sonada pot funcionar amb *ostinati* rítmics diferents, tot i que sempre respectant la subdivisió binària o ternària de la pulsació: la Sortida de missa i el Pas de Maria en són dos exemples ben representatius. Però trobem un únic cas en el qual es combina molt clarament la pulsació de negra amb la de negra amb punt: la sonada d'Alçar Déu, que es

mostra com la peça més complexa i sofisticada, coincidint amb el moment més destacats de la litúrgia religiosa.

Figura 126. Fórmules rítmiques del tambor

SONADA	FÓRMULES RÍTMIQUES DEL TAMBOR					
	♪			♩		
Entrada de missa	*					
Sortida de missa	*		*			
Kyries A		*				
Kyries C	*					
Credo A		*				
Credo B		*				
Credo C	*					
Credo D			*			
Alçar Déu		*	*			*
Pas de Maria				*	*	*
Sonada a la Curta					*	*
Sonada a la Llarga			*			
Calera					*	*
Sonada d'en Colomaret	*					

8.1.2. Estructura general

Les anàlisis realitzades en aquest estudi confirmen i validen el que ja s'havia plantejat inicialment: a nivell macroestructural, la totalitat del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses s'organitza en base a un principi repetitiu en el qual la seqüència melodicorítmica que constitueix cada sonada s'exposa diverses vegades. És ben freqüent que tant en les sonades de missa com en les gaites el material s'exposi dues o tres vegades, mentre que les sonades per ballar constitueixen un cas a part: tenint en compte que aquest repertori acompanya la dansa, la qual es pot perllongar més o menys en funció de la voluntat del ballador o balladors que prenen part en el ball, les sonades s'ajusten sempre a aquestes fluctuacions d'extensió i, per norma general, el

nombre d'exposicions és sensiblement més alt, especialment en la sonada a la Llarga, en la qual poden arribar a xifres de l'ordre de cinquanta a cent exposicions.

Les exposicions del cicle de repetició habitualment són senceres en les gaites i les sonades de missa, tret de casos més aviat puntuals en què la darrera exposició apareix incompleta. En canvi, aquesta excepció es converteix en norma habitual en les sonades per ballar, degut al condicionament de la dansa que acabem d'explicar.

En qualsevol cas, es tracti de sonades per ballar, de missa o de gaites, aquest principi cíclic que regeix la macroestructura de la sonada implica que totes les peces que conformen el repertori tinguin una extensió variable que mai es troba prefixada. En aquest nivell més gran de l'estructura, la flexibilitat apareix en cadascuna de les sonades tant entre les interpretacions de sonadors distints com entre les d'un mateix músic.

Aquest mecanisme cíclic inherent a tot el repertori, en alguns casos es pot desenvolupar acotat entre dos petits segments, un d'introductor, previ a l'entrada en el cicle de repetició, i l'altre posterior, una vegada que se n'ha sortit. El primer és més poc habitual, ja que només apareix clarament i de manera sistemàtica en la sonada a la Llarga –on alguns sonadors s'hi refereixen com *s'entrada* o *es començall*. També es presenta, tot i que no d'una forma generalitzada, en algun Kyries (Figura 30) i Credo (Figura 38).

Pel que fa a l'altre segment, el que apareix en posició final, sol ser anomenat *acaball*, *acaboll* o *final*. Constitueix una fórmula conclusiva recurrent, aplicable a diferents peces del repertori per indicar la finalització de la interpretació. Aquest segment és molt més freqüent que el primer, i apareix de manera sistemàtica en les sonades per ballar i en bona part de les missa: el Kyries, el Credo i l'Alçar Déu. En nombrosos casos aquest segment passa a formar part del cicle de repetició, com a cloenda del mateix, mentre que en altres casos es conserva fora del cicle i només s'insereix en el moment de concloure l'execució.

L'acaball pot adoptar dues formes bàsiques: la flexible i la fixada, tot i que en casos molt excepcionals arribem a trobar una combinació d'ambdues, com recollim en la Figura 127. La forma flexible assoleix extensions diferents cada vegada que un mateix sonador l'interpreta, mentre que l'acaball fixat

constitueix una combinació més personalitzada que cada músic acaba fixant: en alguns casos és més ornamentada i en d'altres, més simple.

En diferents interpretacions d'una sonada per part d'un mateix sonador observem que el tipus d'acaball es manté: el músic té assignats prèviament els acaballs a les diferents sonades del seu repertori. Però si comparem distints sonadors, trobem que una mateixa sonada pot admetre els dos tipus d'acaball.

D'aquesta manera, en la mostra de sonades que hem usat per a aquest estudi, el Kyries i la sonada a la Curta admeten la forma flexible i la fixa. L'Entrada de missa, la Sortida de missa, el Credo i l'Alçar Déu presenten només la forma flexible, mentre que la sonada a la Llarga únicament incorpora la forma fixa. L'únic cas de forma mixta apareix en la sonada d'en Colomaret (Figura 119).

Figura 127. Acaballs



En el nivell més gran d'estructura, el funcionament del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses s'ajusta a l'esquema de la Figura 128. Les sonades s'articulen a partir d'un cicle de repertició **C** que s'exposa un nombre variable de vegades (**n**), i que pot estar inserit, segons la sonada, entre un segment que fa funció d'introducció o inici, i un que actua de senyal de terminació o conclusió de la peça.

Figura 128. Esquema de funcionament macroestructural del repertori



8.1.3. Organització dels bocins

Si el primer nivell d'anàlisi, que hem qualificat de macroestructural, feia referència a l'extensió total d'una interpretació, el segon nivell analític es planteja en relació a un únic cicle de repetició d'una sonada o, més ben dit, a una sola exposició de la mateixa, tenint en compte que pot incorporar segments d'inici i de terminació aliens al cicle.

El material musical contingut en una sola exposició d'una sonada s'organitza a partir d'una seqüència de segments que s'ajusten a dos tipus bàsics de terminació: sobre els graus **fa** i **do**. Aquesta partició deriva de la conceptualització feta pels mateixos sonadors, els quals entenen aquestes porcions del discurs com a unitats amb sentit musical (en alguns casos s'hi refereixen amb el terme genèric *bocí*).

Mentre una part del repertori per a flauta i tambor ofereix una compartimentació clara i evident del discurs, n'existeix una altra de més difícil delimitació. Les dues responen a maneres diferents de disposar el material musical, les que aquí hem denominat models d'organització fixada i flexible.

El model d'organització fixada es caracteritza per una periodització regular del discurs, de manera que els segments o bocins concorden amb frases melòdiques d'una durada igual, generalment de vuit o dotze pulsacions, que al mateix temps es distribueixen de manera simètrica en subdivisions de 4+4 o bé 3+3+3, depenent del cas. Els perfils melòdics solen obeir a corbes ben delimitades i amb una conducció clara, propis de les melodies cantades més habituals en la moderna tradició europea. El cicle de repetició sol coincidir amb tot el material d'una sola exposició de la sonada, de manera que no incorporen segment d'inici ni terminació o acaball. Les peces que s'ajusten a aquest model amb prou feina presenten marge de flexibilitat pel que fa a reiteració total o parcial dels segments: cada sonador interpreta la seua versió amb un cicle de repetició que sempre té la mateixa extensió, tot i que sí que poden aparèixer diferències entre versions de sonadors distints. Entre interpretacions d'un mateix músic, l'únic procediment per allargar o escurçar la sonada és exposar més o menys vegades el cicle de repetició. S'ajusten a aquest funcionament aquelles sonades que constitueixen adaptacions de cançons "de moda": és el cas de d'O Maria o Al Cel. Entre el repertori analitzat,

el Pas de Maria i la Calera segueixen també aquesta organització, clarament predominant dins el conjunt de les gaites.

El model d'organització flexible es caracteritza per una periodització desigual del discurs musicals. En lloc de la regularitat i simetria de l'organització anterior, en aquesta hi apareixen segments de diferents extensions i sense construcció simètrica. És relativament freqüent la presència de procediments flexibles en forma de reiteracions variables de determinats segments o parts d'aquests fragments. Això repercuteix també en l'aspecte melòdic, on disminueix la presència de corbes llargues i equilibrades en favor de dissenys molt més breus, fragmentats i repetitius, moltes vegades carents d'una direccionalitat ben definida. El repertori que segueix aquest model organitzatiu freqüentment incorpora un segment final amb funció de clàusula d'acabament –èmicament denominat *acaball* o *acaboll*– i, en alguns casos, també un altre segment amb funció introductòria. Les dues sonades per ballar i les de missa –exceptuant el Pas de Maria– segueixen, amb més o menys intensitat, aquest funcionament. Com a exemples paradigmàtics es poden assenyalar les sonades a la Llarga, a la Curta i l'Alçar Déu.

8.1.4. Mecanismes interns dels bocins

El tercer nivell d'anàlisi, el microestructural, pren per marc el segment o bocí i les seues característiques. Els graus **fa** i **do** tenen una funció cadencial i delimitadora ben clara: totes les peces del repertori finalitzen sobre l'un o l'altre, de la mateixa manera que la gran part dels segments o bocins que conformen les sonades. En alguns casos, aquests bocins poden concloure sobre altres graus equivalents als anteriors des del punt de vista de digitació de l'instrument, com el **si** (equivalent al **fa**) o el **sol** (equivalent al **do**). I només molt excepcionalment apareixen segments acabats en altres graus, com **mi** o **la**.

La recurrència d'aquestes dues terminacions sobre **fa** i **do** condueix a parlar de dos grups melòdics del mateix nom, caracteritzats justament per aquestes terminacions. Es tracta d'una manera de classificar els bocins en funció del seu acabament.

En les sonades ajustades a un funcionament modular segons el que hem descrit anteriorment, els segments melòdics corresponents al grup Fa

queden circumscrits a un àmbit melòdic més agut, entre el **do'** alt i el **mi** o el **re** immediatament inferiors, amb el **fa** com a terminació. Per la seua banda, els que s'ajusten al grup melòdic Do, es desenvolupen en una franja una mica més greu, aproximadament entre el **la** i el **si**, o el **la,**, sempre amb el **do** com a terminació. Aquest comportament s'aprecia clarament en les dues sonades per ballar, en el Credo, en el Kyries i en l'Alçar Déu. En canvi, en el repertori més ajustat al model europeu més freqüent (i també al model acadèmic) els àmbits melòdics dels grups Fa i Do queden pràcticament solapats (vegeu, a tall d'exemple, el Pas de Maria, Figura 92).

En el nivell microestructural s'observen també procediments flexibles originats per la reiteració immediata, un nombre variable de vegades, d'un bocí o, més freqüentment, d'una porció d'aquest. Es tracta del mateix procés descrit en la macroestructura –reiteració del cicle de repetició– però aplicat a un nivell més petit: els bocins o parts d'aquests. L'activació d'aquests nivells de flexibilitat entre interpretacions d'un mateix músic constitueix una característica més del repertori que s'ajusta al model modular, i s'observa de manera especial en l'Alçar Déu, en alguna versió del Credo (Figura 58) i en les sonades per ballar.

En aquells casos en què la part repetida és una partícula breu, un nucli curt dins d'un bocí, el conjunt del bocí es pot expressar a través de l'expressió $a_i + n \cdot a + a_t$, on a_i correspon a la part inicial del segment, a és la porció que s'allarga o s'escurça en funció del nombre n d'exposicions i a_t és la partícula que tanca el bocí. Aquesta formulació apareix molt ben representada en la sonada d'Alçar Déu (Figura 68, bocins I, II, IV, VI i IX). En altres casos no apareix la part inicial, sinó que el començament coincideix amb la part que es repeteix. L'exemple més abundant d'aquesta configuració és la clàusula final o acaball de tipus flexible consistent en un trèmolo entre els graus **mi** i **sol** per resoldre finalment sobre **fa** (vegeu la Figura 127). La terminació sobre aquest grau seria a_t , mentre que el trèmolo –que en alguns casos passa per un trinat prèviament a la resolució– equivaldria a la partícula reiterada, que es pot estendre al llarg de més o menys pulsacions. Aquest segment en concret apareix com a cloenda de nombroses sonades, entre altres una versió de l'Entrada de missa i de la Sortida de missa (Figures 3 i 15 respectivament), una versió del Kyries A (Figura 35), totes les versions del Credo A i B (Figures 37-

42), totes les versions de l'Alçar Déu (Figures 61 i 66) i algunes versions de la Curta (Figures 96 i 97). A part d'aquest *acaball* aplicable a nombroses peces del repertori, apareixen bocins ajustats a la mateixa formulació en l'Alçar Déu (Figura 68, bocí VII) i a la Llarga (Figura 107, bocí II). En alguns casos, aquest mecanisme ha quedat fossilitzat en un nombre determinat d'exposicions, de manera que cada sonador executa el bocí de la mateixa manera i les diferències només s'observen entre interpretacions de distints sonadors: és el cas del bocí I de la Sortida de missa (Figures 20-23).

Un altre recurs característic d'aquest repertori musical de transmissió oral és la reformulació, entesa com la reexposició d'un material musical –sigui segment o només nucli– amb la incorporació de transformacions melòdiques i rítmiques. Es pot presentar de dues maneres:

- a. amb modificació de l'extensió del material original.
- b. amb manteniment de l'extensió del material original.

La primera de les dues possibilitats es mostra com un recurs per a la construcció del discurs musical consistent en reexposar una idea amb aplicació de diferències rítmiques i mètriques que impliquen un creixement o una reducció de l'extensió del motiu o nucli de partida. Aquesta mecànica, tal com l'hem detectada en aquest estudi, no respon a un procés d'improvisació, sinó que cada músic l'ha fixada d'una forma específica en les sonades on apareix, de manera que les distintes interpretacions que en faci es mostraran sempre iguals. Trobem exemples representatius d'aquest procediment en el Credo A (Figura 46), on els bocins II, V i VI es poden considerar reformulacions de l'I, o en l'Entrada de missa (Figures 8 i 9), on el bocí I, el més breu de tots, es pot entendre com l'element generador dels altres quatre, els quals adopten formulacions més extenses. Les parts extremes dels segments, és a dir, l'inici i el final, són les que resten més preservades, mentre que és a la part central on es produeixen la major part dels canvis, en forma d'allargament dels graus originals, l'afegit de valors més breus amb funció ornamental o, fins i tot, la incrustació de nous materials. Aquest procediment s'aprecia clarament en la disposició sinòptica de l'Entrada de missa, a la Figura 10.

L'altra possibilitat de reformulació, la que no implica modificació en l'extensió de l'element original, consisteix bàsicament en canvis melòdics

deguts a l'ús d'altres graus equivalents des del punt de vista de les digitacions. A més a més, es poden produir canvis rítmics basat en la subdivisió de figures en valors més breus, proporcionant així una ornamentació de la partícula inicial. En qualsevol cas, però, aquests canvis rítmics no impliquen cap modificació de l'extensió total del nucli o segment. Aquest procediment emergeix sempre en comparar versions d'una mateixa sonada interpretades per diferents sonadors, tal i com es pot apreciar en el Pas de Maria (Figura 91) o en la Calera (Figura 116). Entre interpretacions d'un mateix sonador apareix especialment en les que segueixen un funcionament modular. Serveixen d'exemples el Credo de la Figura 58, l'Alçar Déu de la Figura 82 (bocins III-IV) o la Curta (Figures 97 i 98).

Un aspecte rellevant que cal assenyalar és el fet que tant la flexibilitat a nivell microestructural com el darrer tipus de reformulació que acabem d'exposar –el que no implica canvi d'extensió de l'element reexposat–, tenen una presència clarament superior en les interpretacions dels sonadors de més edat. Per tant, ha estat en les versions analitzades del Credo, l'Alçar Déu o la Curta de Pep “Mossènys”, Toni “Petit” i Toni “Parrí” on més s'ha detectat l'activació d'aquests mecanismes en comparar diferents interpretacions d'un mateix músic o bé entre les diferents exposicions del cicle dins d'una mateixa sonada. Per contra, els sonadors actuals, especialment els més joves, tendeixen a establir d'una manera clara aquestes reiteracions a nivell microestructural, de manera que en aquells segments on apareixen repeticions parcials, les executen sempre el mateix nombre de vegades. D'igual manera, aquests passatges repetits adopten en els sonadors més joves pràcticament sempre la mateixa morfologia, i rarament deixen lloc a reformulacions equivalents, com sí solen fer els sonadors més antics. Es pot parlar, per tant, d'una relació entre cronologies i mecàniques de funcionament, de manera que s'observa una tendència cap a l'adopció progressiva d'estructures més rígides i invariables, en contraposició al major grau de llibertat que mostraven els sonadors del passat.

8.1.5. L'ornamentació

Per acabar aquest resum explicatiu de les mecàniques de funcionament del repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera cal fer referència a un aspecte que, tot i no ser rellevant des del punt de vista estructural, juga un paper destacat en el resultat final de les interpretacions: es tracta de l'ornamentació. Els sonadors fan servir diferents termes per referir-se als embelliments que incorporen durant el transcurs d'una execució. D'aquesta manera, *adornar*, *redoblar* o *repicar* són expressions èmiques amb significats pràcticament idèntics.

P.: Per exemple: (li sono el fragment a de la Figura 129) de fer-la així, a fer-la: (li sono el fragment b de la Figura 129), com li deis, de fer-la d'una manera o de s'altra?

R.: Això se li diu adornar-la.

P.: Això és adornar-la?

R.: Això és adornar-la: és sa mateixa feta amb més gràcia amb s'adorno que sense s'adorno. [Pep "Mossènys"]¹⁰²

P.: A s'hora de fer una sonada, sa diferència de fer-la: (li sono el fragment c de la Figura 129) i fer-la: (li sono el fragment d de la Figura 129)

R.: Això és repicada i s'altra manera és sense repicar.

P.: Repicar, li deis?

R.: Sí, això és repicada. [Pere "Planes"]¹⁰³

Figura 129. Exemples d'ornamentació



¹⁰² Mtc. AS.07, pista 21.

¹⁰³ Mtc. AS.16, pista 23.

Adornar, per tant, és l'expressió que fan servir alguns sonadors per fer referència als embelliments amb què “decoren” les sonades. Es tracta d'un terme genèric que es concreta en una acció més específica: repicar o redoblar un so a través d'un batiment ràpid de dits que musicalment es tradueix en un trinat breu executat el més ràpidament possible. Aquest tipus d'ornament es pot incorporar de dues maneres bàsiques: a l'inici d'una nota real o bé just al final de la mateixa, abans de canviar de grau melòdic.

En el procés de transmissió del repertori, que majoritàriament se segueix realitzant per transmissió oral –visualització i escolta, memorització i reproducció–, és habitual que qui ensenya elimini transitòriament els repics o redobles, especialment quan es comença una sonada i aquesta es treballa per segments. Per altra banda, una vegada que la sonada ja està apresada i la sonen conjuntament mestre i aprenent, el primer tornarà a incorporar tota l'ornamentació que hi sol aplicar, però no en requerirà la col·locació específica a l'aprenent. Serà aquest qui anirà incorporant els embelliments de manera progressiva i amb notable llibertat a mesura que vagi assimilant la sonada i se la faci seua, i sempre en base a l'experiència adquirida a través de l'escolta del seu mestre i d'altres sonadors que consideri referents.

P.: Quan vos ensenyava tant en Mossènysers com es Parrí, ja vos deien on les havíeu de fer, ses repicades, o vós les posàveu on us agradava més? Com es mirava, això?

R.: Normalment la repiques allí on t'agrada més, però ja et fixaves allí on les repicaven ells i procuraves repicar-les més o menys. Quant més repicada està una gaita, més polida és (més ben interpretada), més adornada, més polida: però és més difícil fer-la.

P.: I es sonadors vells també s'ho miraven així, que quant més repicada estava més mèrit tenia?

R.: Sí, quan més repicada més... Jo me'n record en Mossènysers, a lo primer que hi anava, i sempre em deia: –I no la repiques, a sa gaita! I jo li deia: “prou feina tenc fer-la sense repicar, però ja la repicau vós per jo!”
[Pere “Planes”]¹⁰⁴

¹⁰⁴ Mtc. AS.16, pista 23.

Aquest testimoni és una evidència clara del gust per la profusió d'ornaments d'aquest tipus en el repertori per a flaüta i tambor. D'aquesta manera, l'ideal de sonada ben interpretada implica una generosa aplicació de repics al llarg del discurs musical. A més a més, l'ornamentació és també un valor afegit al repertori, una manera de vestir i proporcionar major entitat a aquelles peces considerades de menys categoria per la seua simplicitat i brevetat.

R.: Hi ha gaitetes que són molt senzilloies, molt senzilles, però si la repiques queda polit. I si no les repiques, queda res! [Pere "Planes"]¹⁰⁵

La importància conferida a l'ornamentació es constata no només a través del testimoni dels informadors i de la terminologia èmica que fan servir, sinó també a partir de l'existència del concepte oposat al que acabem d'explicar: els sonadors vells, per referir-se a la interpretació d'una sonada desprovista de tot ornament, parlaven de *fer sa sonada llisa*, expressió que també implica cert sentit pejoratiu.

L'aplicació d'ornamentació suposa el darrer estadi en l'aprenentatge i l'assimilació d'una peça, al mateix temps que constitueix la culminació de l'objecte musical pròpiament dit. Ornamentar o *adornar* una sonada és sinònim de sotmetre les estructures musicals a un ideal de bellesa que tendeix cap a una textura sumptuosa del so basada en la rugositat i el moviment, defugint, per tant, les sonoritats "pures", planes i estables. D'acord amb l'ús més o menys profús que se'n faci, així com amb quina destresa i encert s'utilitza, l'ornamentació esdevé un dels principals recursos per caracteritzar l'estil personal de cada sonador i un indicador important de la seua competència musical.

8.2. Revisió crítica dels materials precedents

A l'inici del nostre treball hem fet una breu menció dels principals reculls de material i estudis en relació al conjunt flaüta i tambor de les illes Pitiüses i al

¹⁰⁵ Mtc. AS.16, pista 23.

seu repertori. Ara, una vegada desenvolupada l'anàlisi de la mostra que hem seleccionat i un cop feta la recapitulació dels resultats, estem en condicions d'abordar aquells treballs amb una perspectiva crítica que ens permeti valorar els encerts i detectar els punts febles de cada aproximació, a fi que els resultats que hem obtingut en la nostra recerca serveixin per entendre més bé els materials que es varen recollir en el seu moment, així com les observacions, raonaments i reflexions que els acompanyaven.

Les notacions de sonades per a tambor i flaüta efectuades a finals dels anys 20 del segle XX i al llarg de les dècades de 1950 i 1960 suposen, a priori, un testimoni molt valuós per poder plantejar un estudi de l'evolució del repertori i de les seues mecàniques. No obstant això, el valor real de les notacions radica en conèixer els criteris i els fonaments metodològics de cada musicòleg que les va realitzar.

Una constant en totes les notacions efectuades en el passat és la voluntat de plasmar per escrit les alçades absolutes i la intervèl·lica exacta de les sonades que es pretenien fixar per escrit. Aquesta intenció comporta, per tant, que una mateixa sonada interpretada per dos sonadors amb flaütes distintes quedi grafiada amb alçades i alteracions diferents (com hem pogut comprovar en el capítol 3.3. de la primera part d'aquest estudi). En la pràctica s'observa que totes les notacions derivades de la interpretació d'un mateix sonador conserven una única armadura, de manera que aquesta sol canviar quan el repertori que es fixa per escrit deriva de l'execució d'un altre músic. Per tant, el que els musicòlegs plantegen com un canvi tonal i/o modal és en realitat el resultat d'un canvi en la configuració física de l'instrument que repercuteix directament en les seues característiques sonores i, per extensió, en les notacions. És ben comprensible que als col·lectors se'ls escapés aquest fet, però cal prendre consciència de fins a quin punt això va condicionar els resultats de notació.

El procediment de notació dels col·lectors té com a conseqüència, doncs, una notable complicació a l'hora de desenvolupar una feina analítica de tipus comparatiu del repertori, ja que si es pretén posar en relació dues notacions de sonadors distintes, no tan sols canvien les alçades dels perfils melòdics –amb tot el que això implica pel que fa a graus de terminació, etc.–, sinó que apareixen i desapareixen alteracions que modifiquen els intervals

entre els diferents graus de cada sonada. És aquí on es constata, per tant, que aquelles recerques no perseguen aprofundir en el coneixement del funcionament del repertori –intenció potser inasequible a partir dels condicionants de temps i de coneixements–, sinó documentar i recollir material per deixar-ne testimoni.

Per desenvolupar un enfoc analític que impliqui un estudi comparatiu del material és imprescindible unificar-lo tot sota uns mateixos criteris notacionals de partida que que permetin realitzar una comparació més objectivable.

El primer treball que trobem amb una clara vocació musicològica són els ja citats materials recollits per Baltasar Samper (1888 – 1966) a Eivissa i Formentera entre agost i setembre de 1928, per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, i publicats en el volum X d'aquesta col·lecció l'any 2000 per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Tot i que la major part del recull està constituït per repertori cantat –l'objectiu principal era fer una gran recopilació de balades, comunes en tots els indrets de parla catalana–, es dedica una atenció especial al repertori per a flaüta i tambor. Samper va treballar amb tres sonadors eivissencs: Marià Costa Guasch (c. 1869), de Sant Carles de Peralta (municipi de Santa Eulària des Riu), Josep Juan Torres, Pep "Macià" (c. 1895), també de Santa Eulària des Riu, i Antoni Marí Marí (c. 1891), de Sant Joan de Labritja. Els dos primers s'han de considerar de primeríssima línia, ja que els seus noms s'han reiterat constantment al llarg del treball de camp quan es tractava de recordar els sonadors antics més destacats.

P.: Abans de sa Guerra, quan vós encara devíeu ser ben al·lot, n'hi havia gaires, de sonadors?

R.: Llavò n'hi havia uns pocs, però que sonassen, sonaven quasi tots.

P.: Alguna mica en sabien quasi tots?

R.: Quasi tots sabien algo, però que fossen com a mestres no n'hi havia més que... de ves en quan algun. Perquè, d'al·lot, hi havia hagut un que li deien en Mariano d'en Costa, de Sant Carlos. Hi havia hagut en "Savinar", aquest que va morir darrerament. Tots aquestos eren més vells que jo. [Pep "Mossenyers"]¹⁰⁶

¹⁰⁶ Mtc. AS.02, pista 2.

R.: Hi havia en “Ferrer”, en Mariano d’en Costa, en “Macià”, en “Mosson des Pla”, en “Fornàs”, es “Parrí”, en “Mala Costa”. [Pep “Mossenyers”]¹⁰⁷

A l’hora de cercar informadors, Samper recorria als rectors de cadascuna de les parròquies que visitava, els quals, com a bons coneixedors dels seus feligresos, esdevenien els millors intermediaris per seleccionar els actors més competents en cadascun dels gèneres musicals.

Baltasar Samper va realitzar la notació d’una vintena de sonades d’aquests tres sonadors, a més de descriure cada jornada de treball en un diari de camp que recull observacions de gran interès des del punt de vista del funcionament del repertori. Gràcies a aquest diari sabem que va realitzar diversos enregistraments en cilindres de cera, però aquests documents avui per avui resten lamentablement desapareguts. A més de les divuit notacions publicades en el volum X de l’OCPC, es conserva el manuscrit d’una altra sonada que no s’arribarà a incloure en l’edició.¹⁰⁸ Disposem, per tant, del corpus següent:

NÚM. DE SELECTA	TÍTOL QUE HI CONSTA	SONADOR	CORRESPONDÈNCIES I OBSERVACIONS
51	<i>La Llarga</i>	Marià Costa	
52	<i>La Curta</i>	Marià Costa	
60	<i>Tocada de flaüta</i>	Antoni Marí	
61	<i>Tocada de flaüta</i>	Antoni Marí	La Calera (Figures 111-114)
62	<i>Tocada de flaüta</i>	Antoni Marí	
63	<i>La Llarga</i>	Antoni Marí	
64	<i>La Curta</i>	Antoni Marí	
65	<i>Caramelles i Goigs</i>	Marià Costa	
66	<i>La Llarga</i>	Marià Costa	
67	<i>La Curta</i>	Marià Costa	
68	<i>La Curta</i>	Marià Costa	
69	<i>La Llarga</i>	Marià Costa	
70	<i>Tocada de flaüta</i>	Marià Costa	
71	<i>Tocada de flaüta</i>	Marià Costa	Sonada d’en Colomaret (Figures 118 i 119)
73	<i>La Llarga</i>	Josep Juan “Macià”	
74	<i>La Curta</i>	Josep Juan “Macià”	
75	<i>Tonada de ball Moro</i>	Josep Juan “Macià”	
76	<i>Tocada de flaüta</i>	Josep Juan “Macià”	
–	<i>Tocada (o sonada) d’alçar Déu</i>	Marià Costa	No publicada en el volum X de l’OCPC

¹⁰⁷ Mtc. AS.07, pista 7.

¹⁰⁸ Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1993). *Arxiu de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya* [microforma]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. 97 bobines de microfilm. Sèrie C, rotlle 55. El document original es troba localitzat a la Biblioteca de l’Abadia de Montserrat.

El diari de camp també ofereix detalls ben interessants del procediment seguit per realitzar les notacions. Davant la dificultat de copsar per escrit durant un ball les sonades per ballar, Samper es va veure obligat a treballar a soles amb cadascun dels sonadors, per tal de fer-los repetir diverses vegades les diferents parts de les interpretacions. El darrer pas consistia en què Samper xiulava les anotacions realitzades, i quan aquestes rebien el vistiplau dels sonadors informadors, es considerava enllestida la feina. Es tracta, per tant, d'un plantejament en el qual es té en compte el punt de vista i la percepció dels actors principals, ja que són ells els qui validen els resultats, amb la garantia que la percepció de l'analista extern ha coincidit –malgrat, és clar, certes limitacions– amb la dels mateixos actors protagonistes.

Dels instruments que utilitzaren aquests tres informadors també se'n poden extreure algunes conclusions si s'analitzen simplement les notacions de l'OCPC tenint en compte allò exposat en el capítol 3 de la primera part d'aquest estudi. El model melòdic de les flaütes plantejat a la Taula 7 pren la nota **sol** com a grau I de la gamma sonora generada per l'instrument, la qual serveix de base melòdica del repertori. Si observem la relació entre la longitud total dels instruments i la freqüència del grau I o la seua correspondència amb l'escala temperada en base al **la** 4 = 440 Hz (Taules 2 i 4 del capítol 3 de la primera part), es pot comprovar com les flaütes núm. 3, 4 i 9 de la mostra analitzada, de 40,3, 41,4 i 42,9 cm respectivament, emeten el seu grau I equivalent a **sol** sostingut o **la** bemoll. La núm. 2, en canvi, amb una longitud total de 46,3 cm, emet el grau I dins l'espai del **fa** sostingut. Tenint en compte això, i fent una estimació aproximada, es pot afirmar que una flaüta amb el grau I equivalent a **sol** tindria una longitud total entorn dels 44 cm.

Pel que es dedueix de les notacions, les flaütes emprades per Marià Costa i per Antoni Marí responen a la mateixa alçada que el model exposat a la Taula 7 i que ha servit per unificar totes les notacions d'aquest estudi, ja que si es comparen determinats punts del recorregut de les seues sonades amb els homòlegs de les mateixes sonades que hem analitzat en aquest estudi, s'observen les mateixes seqüències de graus. A tall d'exemple, els inicis de les sonades a la Curta i a la Llarga: sobre **fa** en el cas de la primera i sobre **do** en la segona. Per tant, els instruments que feien servir aquests dos sonadors tenien una longitud total entorn de 44 cm, notablement més curta que la dels

que se solen usar avui dia els sonadors actuals, que ronden els 48 cm. El que no coincideix en cap cas és la seqüència d'interval·ls que separen els graus, fet que queda reflectit en l'aplicació d'una armadura d'un bemoll (**si**) en les sonades de Marià Costa i de tres bemolls (**si**, **mi** i **la**) en les d'Antoni Marí. Aquestes dues, a més, tampoc concorden amb el model de la Taula 7. Es corrobora, per tant, la variabilitat intervà·lica de les flaütes pitiüses com a característica bàsica d'aquest instrument, de manera que les separacions entre cada grau no es poden prendre com a element fixat estructuralment, sinó que depenen altament de la naturalesa física de cada instrument. Aquest plantejament va ser el que va motivar la nostra elecció d'un model melòdic fonamental basat en seqüències de graus sense tenir en compte les particularitats intervà·liques, ja que aquest aspecte varia notablement en cada flaüta.

Pel que fa a la flaüta de Josep Juan "Macià", aplicant el mateix procediment de comparació de graus i seqüències melòdiques en punts concrets de les sonades a la Curta i a la Llarga, s'aprecia que en aquest cas es troben sempre una segona inferior en comparació amb els punts homòlegs de les mateixes sonades notades al llarg de la nostra anàlisi. D'aquesta manera, en les versions de Pep "Macià" la sonada a la Curta s'inicia sobre **mi** i la sonada a la Llarga ho fa sobre **si**. Per tant, el grau I d'aquesta flaüta no és **sol** com en les dues anteriors i com en el model de la Taula 7, sinó una segona menor inferior, és a dir, **fa** sostingut, ja que les notacions incorporen una armadura de quatre sostinguts (**fa**, **do**, **sol** i **re**). Retornant altra vegada a la Taula 4 del capítol 3 de la primera part, observem que les flaütes 1, 2, 7 i 10 de la mostra tenen el **fa** sostingut com a primer grau i responen a unes longituds totals de 47,5, 46,3, 47,8 i 46,3 cm respectivament. Podem afirmar, doncs, que la flaüta utilitzada per Josep Juan "Macià" era més gran que les dels altres dos sonadors –fet que ja s'observa a través de les fotografies dels tres músics incloses en el volum X de l'OCPC– i, a més, podem precisar que la longitud total d'aquell instrument devia estar a l'entorn dels 47 cm.

Per tant, per ajustar les notacions de la flaüta incloses en l'OCPC als criteris que hem aplicat en aquest estudi, caldrà eliminar les armadures en tots els casos, a més de transportar una segona ascendent les notacions derivades de les interpretacions de Josep Juan "Macià".

Les intervèl·liques dels tres instruments queden recollides en la Figura 129, on s'han ordenat ascendentment els graus de cadascuna a partir d'un mateix grau I (**sol**). En el cas de la flaüta de Pep "Macià", per tant, la seqüència resultant s'ha transportat una segona menor ascendent per fer-la comparable amb les altres dues que originalment ja partien de **sol**. Els graus que no apareixen en cap de les notacions d'un mateix sonador s'han indicat entre parèntesi. Les alteracions que apareixen són les que figuren en les notacions realitzades per Baltasar Samper, o bé les derivades del transport corresponent en el cas de Pep "Macià".

Cap de les tres flaütes comparteix exactament la mateixa seqüència d'interval·ls. Les de Marià Costa i Pep "Macià" són prou semblants, tot i que la d'aquest últim presenta certes ambigüïtats en el grau IV: en algunes sonades apareix natural i en altres apujat mig to, de manera que en la Figura 130 s'ha indicat l'alteració a sobre de la nota, en comptes de col·locar-la davant. Aquesta vacil·lació no respon a un ús cromàtic del grau, sinó que és un indicador del fet que aquests instruments no s'ajusten al temperament igual, i que alguns graus queden situats en espais intermedis (**do** natural apujat o **do** sostingut rebaixat). És per això que cal tenir en compte les limitacions de la notació convencional a l'hora de definir d'una manera exacta les alçades de cada grau i les distàncies que hi ha entre ells. O sigui que la Figura 129 s'ha d'entendre com un esquema aproximat, però no exacte, de l'emissió de freqüències sonores de cada flaüta.

Figura 130. Seqüències intervèl·liques de les flaütes en els materials de l'OCPC

The image shows three musical staves representing intervallic sequences for different flutes. The staves are labeled 'Marià Costa', 'Antoni Mari', and 'Pep "Macià"'. Each staff contains a sequence of notes corresponding to degrees I through V. The notes are written on a five-line staff with a treble clef. The Pep "Macià" staff has a sharp sign (#) above the IV degree note. Below the staves, the degrees are labeled with Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, F, IF, IIF, IV, V.

Tot i que es tracta d'un recull de peces amb una intenció clarament documental i que no perssegueix endinsar-se en una anàlisi profunda del

funcionament estructural de les sonades, les anotacions del diari de camp i les que acompanyen algunes de les notacions aporten informacions clau per a la comprensió de les lògiques que regeixen el sistema. I cal precisar que concorden plenament amb el que hem detectat en aquest estudi. Just a continuació de la primera notació que realitza –d’una versió de la sonada a la Curta en interpretació de Marià Costa–, afegeix:

Nota. Les tonades de dansa que hem trobat a Eivissa no són melodies fixes. Els sonadors aprenen pròpiament (assimilen) l’estil i el caràcter, i encara que arriben a crear, cadascun d’ells, fórmules personals, en executar sempre improvisen. En aquesta transcripció, doncs, que en realitat no és més que una síntesi, hi ha tots els elements que el sonador Marian Costa utilitza, i ell la reconegué com la seva tonada. No obstant, cada vegada que l’executà, ens oferí realitzacions diferents, quant a l’extensió, a l’ordre i disposició d’aquells elements, a l’ornamentació, etc. (Samper, 2000: 142).

Les afirmacions d’aquesta anotació reforcen els resultats de l’estudi pel que fa al grau d’elasticitat –no només a nivell macroestructural, sinó també en el microestructural– detectat en les sonades per ballar i en algunes de les de missa, especialment en la d’Alçar Déu. Fins i tot es desprèn que el grau de llibertat va més enllà del que hem detectat nosaltres, tenint en compte que menciona el canvi d’ordre i disposició dels elements que conformen la sonada, procés que no hem observat al llarg de l’anàlisi, exceptuant els casos en què apareixen repeticions de nuclis amb reformulació que no implica canvi en la seua extensió. En aquests casos, les fórmules equivalents poden aparèixer disposades de manera diferent, com succeeix a l’inici del cicle de repetició del Credo de Pep “Mossènys” (Figura 58) o en l’Alçar Déu del mateix sonador (Figura 82, segment III-VI).

Fora d’un sol cas, totes les notacions efectuades per Samper de les sonades a la Llarga i a la Curta conclouen amb l’expressió *D.S. ad libitum*. En les versions de Marià Costa i Pep “Macià” es remet sempre a l’anotació que acabem de reproduir, mentre que les dues sonades per ballar en versió d’Antoni Marí també incorporen la següent apreciació:

El sonador executa amb molta llibertat i varia constantment la melodia, encara que conservant sempre el caràcter de l'esquema que transcrivim (Samper, 2000: 157).

A aquestes indicacions a peu de notació, cal afegir-hi les observacions que recull dins el diari de camp:

La dificultat d'anotar aquestes 'tocadoes' [en referència a la Llarga] és, verament, molt seriosa, a causa, sobretot, de no tenir una melodia fixa. Damunt curtes fórmules esquemàtiques, el sonador improvisa lliurement, i així, cada un executa les danses amb un estil personal, que no els pren, per això, llur aire característic (Samper, 2000: 63).

La notació de les tonades de dansa –'La Curta' i 'La Llarga'– ens ha plantejat serioses dificultats i ha estat cosa molt laboriosa. M'ha costat molt de precisar el perfil de la melodia, car en Toni executa, segons és costum, amb gran llibertat i no repeteix mai exactament cap episodi. Cal caçar, diguem, al vol, les fórmules característiques d'aquestes tonades i acontentar-se amb la transcripció dels trets essencials de cada una (Samper, 2000: 70).

En canvi, aquestes referències a la llibertat en la interpretació apareixen amb menor freqüència en les sonades titulades genèricament com a *tocada de flaüta*. No apareixen en la tocada que es correspon amb la Calera (Samper, 2000: 153-154), mentre que sí que ho expressa en la que es correpon amb la sonada d'en Colomaret (Samper, 2000: 170), de manera que aquestes notacions reforcen encara més l'assignació proposada d'aquestes dues sonades als models d'organització fixada i flexible, respectivament.

Aquest grau de llibertat a l'hora d'interpretar caracteritza indistintament les interpretacions dels tres informadors, és a dir, del 100% de la mostra de 19 sonades amb què va treballar Samper. La situació contrasta amb la realitat més recent que hem detectat durant el transcurs de l'anàlisi, ja que aquest marge per a la flexibilitat i per a la reformulació s'aprecia més entre els sonadors més vells –en especial Pep "Mossènys"–, mentre que els més joves

–Joan “Taronges” i Pere “Planes” sobretot–, tendeixen clarament a estabilitzar els cicles per repetir-los sempre iguals, de manera que la flexibilitat queda activada només en el nivell macroestructural i molt poques vegades apareix en el microestructural a través de la reiteració variable de parts d’alguns segments.

En la part del tambor de les sonades recollides per Samper també s’insinua aquesta manera d’interpretar clarament fonamentada en la reformulació i en la improvisació: de les deu sonades per ballar que apareixen notades en l’OCPC, tres presenten la part del tambor repicada, és a dir, enriquida amb fórmules rítmiques més complexes que rompen la constància de l’*ostinato* rítmic que sol servir sempre de base. Aquest procediment ja no s’observa mai entre els sonadors actuals, mentre que, pel que sembla, era relativament habitual en el passat. Cal fer notar que en els tres casos es tracta d’interpretacions de Marià Costa, un fet més que avala l’elevada competència musical d’aquest sonador.

Analitzant amb més detall el contingut de les dinou notacions efectuades per Samper, s’evidencien altres aspectes que cal comentar. En primer lloc, es pot afirmar que els elements que conformen les sonades analitzades al llarg d’aquest estudi s’identifiquen clarament amb les homòlogues que es recullen en l’OCPC. Un bon exemple el constitueix la sonada d’Alçar Déu en versió de Marià Costa i que en la Figura 131 oferim en disposició sinòptica, sense armadura, separant els segments del grup melòdic Fa i els del grup Do, a més d’identificar els diferents segments –en numeració romana– seguint la segmentació èmica que hem presentat en la Figura 68.

En aquest Alçar Déu s’observa que els dos primers segments apareixen amb l’ordre invertit en relació a les interpretacions que han servit de mostra per aquest estudi (vegeu les Figures 61-64 i 66), i és per això que en la Figura 131 la numeració comença amb el II i segueix amb l’I. D’igual manera com succeïa en la versió de Pep “Mossènys” (Figura 82), els bocins que en la segmentació èmica de la Figura 68 quedaren delimitats com a III, IV, V i VI, no queden suficientment diferenciats en la versió de Marià Costa, motiu pel qual s’ha optat per indicar tot aquest mòdul com a III-VI. Exceptuant aquestes particularitats, es pot afirmar que la seqüència dels segments en la Figura 131 concorda amb les sonades homòlogues analitzades anteriorment.

Figura 131. Disposició sinòptica de la notació de l'Alçar Déu. Marià Costa Guasch¹⁰⁹

¹⁰⁹ Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1993). *Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* [microforma]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. 97 bobines de microfilm. Sèrie C, rotlle 55.

És significativa la correspondència que s'observa entre el segment inicial de la versió de Marià Costa i la de Toni "Parrí" (Figura 79), tant pel que fa a l'element amb què comença la interpretació (l'ornamentació ascendent per graus conjunts de **do** fins a **sol**) com el nucli següent, que opera amb un joc d'alternància dels graus **sol** i **si**, en lloc de fer-ho amb el **re** i **sol** de la resta de versions. Cal pensar que aquesta semblança no és casual, sinó que necessàriament ha de ser fruit de la relació dels dos sonadors, tenint en compte que tots dos eren del mateix municipi de Santa Eulària des Riu, i que cronològicament havien coexistit, tot i que Marià Costa (nascut entorn de 1869 segons es desprèn de les anotacions efectuades per Samper) era una quarantena d'anys més major que Toni "Parrí".

Un altre fet que s'ha de destacar, no només en aquesta notació, sinó en gairebé totes les que va realitzar Samper, és l'absència d'acaball o fórmula recurrent per cloure la interpretació. El trèmolo característic entre els graus **mi** i **sol** que hem trobat sistemàticament al llarg de l'anàlisi del repertori, en el recull de l'OCPC tan sols apareix en la sonada dels Gotjos, i ho fa acomplint la seua funció habitual de senyalització del final de la sonada. Tenint en compte que en l'estudi hem detectat l'acaball –en qualsevol de les dues fórmules que sol adoptar– bàsicament en el repertori que s'ajusta al model modular, cal pensar que les notacions que Samper conclou amb la indicació *D.S. ad libitum* –la pràctica totalitat de les sonades per ballar, a més d'un grapat de toques de flaüta– també devien incorporar clàusula conclusiva, encara que no hagi quedat recollida en la notació que ens ha arribat.

L'expressió *D.S. ad libitum* és, en el fons, una manera d'indicar les successives reexposicions del cicle de repetició, amb totes les transformacions morfològiques i d'extensió pròpies de les mecàniques de funcionament d'aquest repertori. Tan sols una de les notacions que incorpora aquesta expressió desplega més d'un cicle, fet que permet comprovar l'abast d'aquestes transformacions del material. Es tracta d'una sonada a la Llarga interpretada per Pep "Macià", que en la Figura 132 presentem distribuïda de manera sinòptica, alineant verticalment aquells elements que es poden considerar equivalents i amb l'afegit de lletres per indicar l'inici dels diferents segments.

El funcionament i l'organització del material concorda amb el de les altres sonades a la Llarga que hem analitzat anteriorment: s'identifiquen segments homòlegs, disposats en el mateix ordre i basats en uns mateixos perfils melòdics. Les diferències radiquen, principalment, en l'articulació rítmica i ornamental d'aquestes línies melòdiques.

Figura 132. Disposició sinòptica de la notació de la sonada *a la Llarga*. Josep Juan Torres "Macià"

The image displays a synoptic musical score for the sonata 'Macià' by Josep Juan Torres. It is organized into three distinct cycles, each labeled at the beginning of its respective section:

- 1r cicle (1st cycle):** This section spans the first six staves. It begins with a circled '1' and includes annotations 'a1' and 'a2'. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes.
- 2n cicle (2nd cycle):** This section spans the next six staves. It begins with a circled '2' and includes annotations 'a3', 'a4', and 'a5'. The rhythmic complexity continues with similar beamed-note structures.
- 3r cicle (3rd cycle):** This section spans the final three staves. It begins with a circled '3' and includes the annotation 'a6'. The notation is more concise, showing the core melodic and rhythmic elements.

At the bottom of the page, the text "etc. (ad libitum)" is written, indicating that the score is a synoptic representation of a longer piece.

El segment A de la Figura 132 actua clarament d'introducció, ja que no torna a aparèixer en les següents reexposicions del cicle. Es tracta, per tant, del que alguns informadors del nostre treball de camp han denominat *començall* i que concorda amb el bocí I de les versions de Toni Manonelles i Pere "Planes" (Figures 106 i 107 respectivament). De fet, el funcionament microestructural del segment també es conserva, amb la característica reiteració de la part final (*a2* en la Figura 11). El segment B correpon al que èmicament es denomina *balanci* (bocí II de les Figures 106 i 107), caracteritzat també per la repetició íntegra amb modificacions melòdiques equivalents. El segment C, en canvi, no sembla tenir equivalent clar en les interpretacions de Manonelles i "Planes", mentre que el D es correspon amb el bocí V de la Figura 106 i amb el IV de la Figura 107.

És en el segment D de la Figura 132 on es despleguen, de sobte, totes les transformacions del material, ja que les altres parts apareixen iguals en les dues exposicions del cicle. Aquí trobem activada, dins de la interpretació d'un mateix sonador, la flexibilitat per reformulació. Ho comprovem en comparar la morfologia i l'extensió que adopten els elements *d2* i *d3* al llarg dels dos cicles de repetició. En el primer, *d2* presenta una pulsació més llarg que en el segon, just al contrari del que li succeeix a *d3*. Per la seua banda, l'exposició de l'element *d1* en el segon cicle és una molt bona mostra del procediment d'ornamentar, a través del desdoblament rítmic en figures més petites, d'una seqüència melòdica inicial en valors més llargs.

L'extensió del segment D varia en els dos cicles: divuit pulsacions en el primer i vint-i-quatre en el segon. Aquest fet, sumat a la diferent combinatòria dels elements que el conformen, constitueix la demostració pràctica de les observacions que anotava Samper.

Resumint, per tant, hem de dir que l'aportació dels materials de l'OCPC radica tant en les notacions musicals pròpiament dites com en les observacions que les acompanyen. Des del primer moment, Samper detecta amb bona capacitat analítica que una part del repertori ofereix notable complexitat a l'hora de ser notat, ja que la base no és una melodia clarament definida, sinó una sèrie de fórmules més reduïdes que solen presentar variacions, canvis d'extensió i, fins i tot, d'ordre al llarg de les diferents exposicions de les sonades. Aquesta part del repertori està constituïda bàsicament per les

diferents versions de les sonades per ballar, i contrasta amb la resta de repertori, format per les toques de flaüta, equivalents a les gaites, segons la denominació èmica aportada en el nostre estudi.

He anotat, a més de les danses esmentades, algunes altres 'toques' que no ofereixen cap dificultat (Samper, 2000: 70).

La delimitació d'aquests dos corpus de sonades, que en el fons responen a lògiques distintes, coincideix amb els dos models de funcionament que hem plantejat en el nostre estudi. Així, les sonades de dansa que Samper considera de difícil notació, amb absència de melodia fixada i amb un alt grau d'improvisació –reflectit a través de les expressions finals *D.S. ad libitum*–, corresponen al model modular, mentre que la resta de toques de flaüta que considera molt més simples pertanyen al model d'estructura fixada. Es pot afirmar, per tant, que els materials recopilats per Baltasar Samper l'any 1928 reforcen els resultats obtinguts en les nostres anàlisis.

Després de la feina de Samper per a l'OCPC hem d'esmentar els enregistraments que va realitzar Alan Lomax a Eivissa i Formentera a l'estiu de 1952. En aquest cas no es tracta d'un estudi, sinó d'una recopilació de materials –majoritàriament cançons i altres gèneres cantats– entre els quals també hi ha tretze sonades per a flaüta i tambor que, a grans trets, segueixen les estructures que hem descrit en aquest estudi.

Un altre recull de material que cal mencionar és el petit article elaborat per Manuel García Matos a petició d'Isidor Macabich, a qui el va remetre el 1960 perquè el pogués incloure en el volum IV de la seua *Historia de Ibiza* (Macabich, 1965: 221-232). Es tracta d'un treball descriptiu molt genèric sobre la música de transmissió oral a Eivissa, i que també menciona el conjunt de flaüta i tambor. Inclou les notacions de sis interpretacions corresponents al Credo, l'Alçar Déu, la Llarga, la Curta, la Caramellera i una sonada que presenta com "un son de pasacalle". No hi figura cap referència dels sonadors que varen interpretar les sis sonades ni de quina manera es va dur a terme el treball de camp. És, doncs, una feina prou discreta quant a rigor metodològic. No obstant això, a partir de les notacions es poden extreure una sèrie de conclusions que exposem tot seguit.

El fet que les sis notacions tinguin una mateixa alteració a l'armadura (el **fa** sostingut) indica que totes s'han interpretat amb instruments d'ídèntiques característiques sonores. El més provable, per tant, és que siguin interpretacions d'un únic sonador. Aplicant el mateix procediment que hem dut a terme en les notacions de Samper, s'observa que les sonades a la Llarga i a la Curta comencen amb els graus **la/re** la primera i **sol** la segona. S'aprecia, doncs, un desplaçament de segona major ascendent en relació a les mateixes sonades notades amb el model melòdic de la Taula 7 (capítol 3 de la primera part d'aquest estudi), de manera que el grau I de l'instrument en qüestió no correspondria a **sol**, com en aquell model, sinó a **la**. D'acord amb les Taules 2 i 4, de les deu flaütes emprades per a l'estudi acústic, la número 8 emet un **la** com a grau I i té una longitud total de 40,8 cm. Es dedueix, per tant, que la flaüta emprada per interpretar les sonades notades per García Matos era un instrument veritablement curt, que deuria tenir una longitud total a l'entorn dels 40 o 41 cm.

Revisant les sis notacions efectuades per García Matos, es detecta un àmbit melòdic que parteix del **la** com a grau I i arriba al **re** com a grau IV', amb el **fa** sostingut com a única alteració. Si transportem aquesta seqüència intervàlica una segona major descendent per desplaçar-la a **sol** com a grau I –i ajustar-la, així, al model de la Taula 7– s'obté el que es mostra a la Figura 133: una seqüència intervàlica que concorda amb la de les flaütes usades per Marià Costa i Pep "Macià" dels materials de l'OCPC, encara que en els tres casos es desenvolupa a partir de graus I distints.

Figura 133. Seqüència d'interval·ls de la flaüta en els materials de García Matos



Pel que fa a les sonades, la que apareix presentada com a “un son de pasacalle” correspon a una gaita que els sonadors actuals anomenen la *Dolça* o el *Jugaroll*, tot i que la versió que recull García Matos consta d'un cicle de repetició notablement més reduït si es compara amb les interpretacions que en fan sonadors com Toni “Petit” o Toni “Parrí”. El Credo, per la seua banda, s'ha

de considerar de la tipologia B, segons la classificació que hem establert a l'anàlisi (vegeu les Figures 48 i 58), tot i que no es pot perdre de vista que comparteix elements amb el Credo A i amb el Kyries A.

El contingut musical de cadascuna de les sis notacions identifica inequívocament les sonades amb les homòlogues del mateix nom que hem analitzat al llarg del nostre estudi. Les diferències radiquen en el nombre i l'ordre dels segments que conformen el cicle de cada sonada, així com en la realització de cadascun dels cicles.

A tall d'exemple, la Figura 134 mostra la sonada d'Alçar Déu que recull García Matos adaptada al model melòdic de la Taula 7, per a la qual cosa hem transportat una segona major descendent i n'hem eliminat l'armadura. A més, la presentem en una distribució sinòptica i amb la identificació, amb números romans, dels segments d'acord amb la segmentació èmica de la Figura 68.

Si es compara l'Alçar Déu de la Figura 134 amb les versions analitzades anteriorment (Figures 68, 79 i 82), s'aprecia que la versió que fixa García Matos no presenta els segments V i VI. Els altres, però, apareixen seqüenciats en el mateix ordre que en la resta de versions. Es pot comprovar bé la mecànica de construcció del discurs partir de la repetició d'elements curts, d'una o dues pulsacions d'extensió: els segments I, II, III, IV, VII i IX en són una bona mostra.

Un altre aspecte que cal destacar és el final. A diferència de les notacions de Samper, en totes les de García Matos figura el mateix acaball o fórmula per cloure la interpretació. Es tracta d'una fórmula que, d'acord amb la classificació que hem establert a la Figura 127, hauríem de considerar de tipologia mixta, ja que es tracta d'una combinació de les dues possibilitats detectades al llarg de l'anàlisi: un trèmolo entre els graus **mi** i **sol** amb resolució sobre **fa** (forma flexible), més un afegit per graus conjunts descendents que condueix fins a **do**. A més, es corrobora que la primera part –el trèmolo– té també naturalesa elàstica, ja que comparant les diferents vegades que apareix s'aprecia com varia la durada entre dues i quatre pulsacions.

En el cas concret de l'Alçar Déu, la notació de García Matos indica dues repeticions del cicle. Aquest clou amb la terminació **fa** de la primera part de l'acaball, des d'on s'enllaça amb el segment III. És al final de la segona passada, quan s'acaba la interpretació, que l'acaball incorpora la segona part: la terminació sobre **do** tal i com queda recollida en la Figura 134. En les altres

cinc notacions realitzades per García Matos, l'acaball només apareix per marcar el final de la interpretació, i no al final de cada cicle.

El fet que les sis sonades recollides per García Matos incorporin exactament la mateixa fórmula d'acabament reforça més la hipòtesi exposada al principi que l'interpret de les sonades és un mateix músic.

Figura 134. Disposició sinòptica de la notació de l'*Alçar Déu*. Materials García Matos

The image displays a musical score for the piece 'Alçar Déu' by García Matos. The score is presented in a synoptic arrangement, divided into two main sections: 'SEGMENTS GRUP FA' on the left and 'SEGMENTS GRUP DO' on the right, separated by a vertical line. The notation is spread across ten staves, representing different instruments: Flute I, Flute II, Flute III, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, and Percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating specific segments or measures. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Flute I, Flute II, Flute III, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, and Percussion.

Cal explicar que els bocins I, II i IX es desenvolupen sobre un *ostinato* rítmic de subdivisió binària (corxera seguida de dues semicorxeres) que no l'hem inclòs en la Figura 134 per facilitar la percepció de la segmentació melòdica. Es produïria, per tant, la superposició d'un ritme ternari –el treset de la flaüta– amb un de binari –el del tambor–, fet que no hem observat en cap altra versió d'aquesta sonada. En canvi, en els mateixos bocins de la interpretació de Toni "Parrí", trobem un canvis freqüents de pulsació de negra a negra amb punt, i a l'inrevés (vegeu les Figures 65 i 67). Tot això ens fa pensar

que els tresets que fa servir García Matos –l'accentuació dels quals queda totalment desdibuixada per les síncopes– en realitat suposen una manera de fer quadrar l'alternança de binari/ternari tan característica de l'Alçar Déu.

En general es pot afirmar que l'Alçar Déu recollit a la Figura 134 s'ajusta als analitzats anteriorment: els perfils melòdics són altament concordants (a tall d'exemple, els segments I, II, VIII i IX), així com les terminacions dels diferents segments. Les diferències amb les altres versions es troben, principalment, en la realització i/o ornamentació d'aquests perfils melòdics (compareu el bocí II de les Figures 68, 79 i 82), així com en el nombre d'exposicions dels segments (III, IV, VII, XI) o d'alguna de les seues parts constitutives (I, II, IX o XII).

En darrer lloc cal fer referència, també, a l'article de Josep Crivillé publicat en la *Revista de Musicología* (1982: 1-28), fruit del treball de camp que va desenvolupar a Eivissa i Formentera durant l'any 1978. Es tracta, com especifica l'autor a la introducció, d'una exposició genèrica de l'estat de la música tradicional a les Pitiüses en aquells anys. Tot i que bona part de l'estudi el dedica a les manifestacions musicals cantades, remarca que el repertori per al conjunt flaüta-tambor es considera el corpus de material més rellevant pel que fa a la música instrumental.

La gran selecció de material sonor que es va enregistrar al llarg del treball de camp, d'una durada total que ronda les set hores d'enregistraments, suposa una documentació molt rellevant en el camp de la música de transmissió oral a les Pitiüses. Entre els sonadors que serviren d'informadors figuren Toni "Parrí" i Pep "Mossènysers", als quals es varen enregistrar nombroses sonades, algunes de les quals han format part del corpus de mostra que hem analitzat en la nostra recerca. L'objectiu de Crivillé, però, no era només la compilació de material, sinó l'elaboració d'un text descriptiu sobre la música de transmissió oral a les Pitiüses.

En el moment de tractar les característiques dels instruments, l'autor ja es fa ressò de la tendència més recent d'usar flaütes més llargues, en contraposició amb els exemplars més antics que solien ser més curts, amb les diferències que aquest fet implica pel que fa a les tessitures:

Las dimensiones que he hallado en Ibiza son, generalmente, y en la actualidad, de unos 48 cm. de longitud por 15 mm de diámetro. Las

flautas más antiguas que he hallado en Ibiza, al igual que las halladas en Formentera, presentan dimensiones algo más reducidas; unos 45 cm. de longitud, debido a ello, la tesitura de la escala de esas últimas es de un tono más elevado respecto a las primeras (Crivillé, 1982: 9).

En tractar el repertori, implícitament ja estableix les mateixes tres categories que han emergit èmicament al llarg del nostre treball: les sonades de missa, les de ball i les gaites:

Las *gaites* del comienzo de la celebración de la Misa, del Kyrie, del Credo, de *s'alça Déu*, etc. así como el canto de las *caramelles* en Nochebuena formaban un denso repertorio dedicado a alabar al Espíritu Supremo.

(...)

Finalmente, la música instrumental sin vinculación alguna al baile ni a ninguna función específica presenta un panorama bastante amplio e interesante de *sonades* o *gaites*. Han sido 'sacadas' o inventadas por sus *sonadors* y difundidas en el transcurso de los años hasta nuestros días (Crivillé, 1982: 12).

El procés d'adaptació és un altre dels aspectes que comenta i sobre el qual apunta alguns aspectes que també hem detectat:

Asimismo, sería interesante señalar ciertas transferencias entre niveles o categorías del repertorio propiamente dicho. Algunas de las *gaites* interpretadas actualmente a la flauta son una adaptación al instrumento de antiguas glosas o de cancioncillas infantiles. Es decir, de su originario carácter vocal se han trasplantado al instrumento. No obstante estamos ante unas adaptaciones poco consustanciales al nuevo medio de expresión y que pronto dejan entrever su poca afinidad al género. Estos tipos de recreaciones instrumentales no tienen, en general, una ascendencia enraizada sino que han sido frutos inmaduros de *sonadors* poco experimentados (Crivillé, 1982: 14).

En relació als aspectes de valoració social, els sonadors de més renom i considerats com a referents que detecta Crivillé, coincideixen amb els que hem recollit nosaltres durant el transcurs del nostre treball de camp:

En cuanto a *sonadors*, valoraban y apreciaban los nombres de Nicolau d'Ensebinat [sic], Miquel Torres, de Can Escarré, 'Pep malalt', a quien todos tienen por el mejor, 'Roquetes', 'Boter', 'Costa', de Sant Carles, 'Macià', constructor afincado en Santa Eulalia, y 'Vengut', constructor de Corona que tocaba con dos flautas con Toni Planas de Sant Miquel (Crivillé, 1982: 18).

La qüestió estructural i d'organització del material sonor del repertori per a flaüta i tambor no s'aborda en profunditat en aquest article. De fet, l'única referència que trobem és la següent:

Las *gaites* de flauta exponen frecuentemente dos motivos principales o frases musicales a modo de un pequeño tipo binario que se desarrolla un determinado número de veces modificándose levemente en las repeticiones. Cada *gaita* o *sonada* de flauta y tambor presenta su módulo o tema que le es propio (Crivillé, 1982: 4).

La suposada tendència a l'ús d'estructures binàries a la qual fa referència Crivillé és de dubtosa fonamentació, atenent els resultats de les anàlisis efectuades al llarg del nostre estudi. De fet, es pot dir que no hem trobat ni un sol cas de sonada que es pugui encaixar clarament dins aquest esquema. En canvi, quan afirma que aquest motiu es desenvolupa un nombre determinat de vegades amb lleugeres modificacions en les repeticions, entenem que fa referència a les successives reexposicions del cicle de repetició, amb les habituals transformacions que experimenta el material en ser substituït per partícules que es poden considerar equivalents.

També resulta interessant observar com equipara els conceptes tema i mòdul per fer referència al conjunt d'elements musicals que caracteritzen una sonada. Es dedueix, per tant, que el concepte de melodia com a línia clarament definida i invariable no acaba de funcionar en aquest repertori, de manera que

és més adequat parlar de mòdul, el qual es podria entendre com a espai o extensió dins el qual s'opera amb aquests elements característics, sense que necessàriament apareguin sempre fixats de la mateixa manera.

Resumint, per tant, es pot afirmar que l'article de Josep Crivillé reforça els resultats que hem anat obtenint durant la nostra investigació, exceptuant, justament, els referents a les mecàniques de funcionament del repertori, aspecte que només menciona de passada, sense aprofundir-hi.

8.3. Lògiques similars en altres músiques

Una vegada enllestida l'anàlisi del repertori objecte del nostre estudi i contrastat amb les notacions i estudis que s'havien realitzat en el passat, és convenient augmentar la perspectiva, tant espacial com temporal, a fi de cercar relacions entre les lògiques estructurals detectades i les d'altres músiques.

Tenint en compte que aquí no és el lloc indicat per desenvolupar una comparació sistemàtica amb totes les músiques de transmissió oral europees i de l'àrea mediterrània en general –per prendre les referències geogràfiques més immediates–, ens centrarem en una selecció de casos concrets que ja han estat estudiats per altres investigadors i que mostren analogies més o menys evidents amb el repertori objecte d'aquest estudi.

Sense sortir de les Pitiüses, el primer que observem és que les lògiques de funcionament que acabem de descriure no es limiten només al conjunt de flaüta i tambor, sinó que també són aplicables a altres músiques instrumentals d'Eivissa i Formentera. És el cas de les sonades interpretades amb *xeremia*, un tipus de clarinet fabricat íntegrament de canya. Pot ser senzill (un sol tub amb la seua llengüeta simple) o bé doble. En aquest cas s'anomena *reclam de xeremies* o *xeremia bessona* i consisteix en dos instruments senzills idèntics, cadascun amb la seua llengüeta, units paral·lelament amb unes quantes lligades de fil. Quan l'instrument és doble, cada dit tapa dos forats, un de cada tub, ja que es troben sempre totalment alineats (Manonelles, 1998: 24-25).

Com les flaütes, aquests instruments tampoc tenen unes mides unificades. A això cal afegir, a més, que el nombre de forats és variable: entre quatre i set, de manera que la variabilitat pel que fa a comportament acústic torna a estar assegurada.

La xeremia és un instrument associat als pastors, ja que el fabricaven i el sonaven –tal vegada a manera d’entreteniment– mentre cuidaven dels ramats. Tot i que en el passat segurament havia tingut una major presència i rellevància social, aquesta associació amb el món pastoril fins i tot la trobem en l’imaginari de persones força majors:

Això de sa xeremia depèn de quan va néixer *Cristo*: diu que es pastorets anaven a adorar-lo sonant sa xeremia –dins un establiment, diu que va néixer. Per això sa xeremia la sonàvem sa Nit de Matines a sa missa del gall, que dèiem. Me’n record que quan era jo petit i jovenot s’acostumava molt anar sonant sa xeremia, allineta, perquè representava això que jo us dic, de quan va néixer *Cristo*, que va ser sa Nit de Matines a mitja nit. [Pep “Simon”]¹¹⁰

A partir de l’escolta d’enregistraments de sonades de xeremia ja publicats, com els que va recollir Alan Lomax de 1952, detectem que algunes interpretacions són en realitat adaptacions de melodies cantades. En aquests casos es tracta d’estructures simètriques que s’ajusten al que en aquest estudi hem definit com a model d’organització fixada. D’altres, en canvi, presenten segments de diferents extensions, al mateix temps que es basen en la reiteració insistent de petits nuclis, el que fa pensar que segueixen el model d’organització flexible.

Per confirmar aquest últim cas hem partit d’una de les notacions de sonades de xeremia que va efectuar Manuel García Matos durant la dècada dels anys 50 del segle XX (1954: 161-178 i 1959: 77-90). L’hem disposada de manera sinòptica, alineant verticalment aquells elements equivalents. El resultat ha estat la Figura 135. L’agrupament de les figures, les lligadures expressives, els signes de respiració i l’armadura s’han respectat tal i com els va escriure García Matos.

¹¹⁰ Narració de Pep Torres Costa “Simon” (1898-1987). Forma part del documental *Pep Simon, un home de Formentera*, dirigit per Josep Maria Bassols l’any 1986 i editat per l’Institut d’Estudis Baleàrics l’any 2010.

Figura 135. Disposició sinòptica d'una sonada de xeremia. Materials de García Matos

The image displays a synoptic musical score for a sonata by Xeremia, consisting of two cycles. At the top left, it is marked with a double bar line and the number '184', indicating the total length of the piece. The first system, labeled '1r cicle', contains ten staves of music. The second system, labeled '2n cicle', also contains ten staves. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as 'V'. The score is presented in a clear, organized manner, allowing for a detailed comparison of the two cycles.

El que ens mostra la disposició de la Figura 135 és que es tracta d'una interpretació que, com les sonades de flaüta i tambor, es basa en un principi cíclic: es pot identificar de manera clara un cicle de repetició que s'exposa dues vegades senceres més l'inici d'una tercera exposició que en realitat fa les funcions d'acaball.

A nivell intern, el cicle es compartimenta en dos segments o bocins prou diferenciats. El primer és un disseny més llarg que s'exposa dues vegades consecutives, mentre que el segon és una reformulació constant d'un petit nucli que opera sobre els graus **mi-do** i **fa-re**. El primer segment apareix amb la mateixa extensió en els dos cicles. El segon, en canvi, presenta algunes petites diferències fruit del diferent nombre d'exposicions d'alguns dels elements, de manera que en el primer cicle ocupa vint-i-nou corxeres i en el segon n'ocupa només vint-i-cinc. Per tant, es comprova que l'elasticitat per proliferació d'elements que conformen un segment es troba activada en aquesta interpretació.

Però, a més a més, els dos segments que conformen el cicle de repetició segueixen un mateix patró de terminació, basat en la seqüència de graus **mi-do**. Les dues exposicions del primer segment segueixen aquesta fórmula d'acabament, com també les diferents reformulacions del segon.

Tot i ser conscients que serien necessàries més anàlisis per descriure detalladament el funcionament d'aquest repertori, considerem que el resultat de la Figura 135 és un indicatiu prou clar del fet que les sonades de xeremia d'Eivissa i Formentera segueixen uns principis estructurals ben semblants –si no iguals– als del repertori per a flaüta i tambor.

Pel que fa a la península Ibèrica, en el capítol 3 de la primera part d'aquest estudi ja hem mencionat l'existència de conjunts instrumentals anàlegs a la flaüta i tambor de les Pitiüses. A fi de poder realitzar un sondeig del funcionament del repertori musical interpretat amb aquests instruments, prendrem per base l'estudi realitzat per Alberto Jambrina i José R. Cid (1989), situat principalment en la franja nord-occidental peninsular abans delimitada. En la seua recerca realitzen una classificació dels repertoris d'aquestes zones i, el que és més important, incorporen enregistraments de vint-i-una interpretacions, amb les respectives notacions. D'aquest total, set corresponen a Salamanca, dues a Cáceres, una a Badajoz, una a Huelva, quatre a Zamora, una a Tras-Os-Montes, quatre a Lleó i una a Astúries.

Prenent per base el corpus més nombrós d'una sola regió, és a dir, el de Salamanca, s'observen una sèrie de característiques que tot seguit expliquem. Totes set interpretacions segueixen un mateix funcionament macroestructural, basat en un cicle clarament delimitat que es reexposa una o més vegades. En

les set sonades, la interpretació comença amb la introducció rítmica del tambor sol, al qual s'afegeix, unes quantes pulsacions més tard, la línia melòdica de la flauta. Les reexposicions del cicle melòdic no s'enllacen de manera immediata, sinó que es troben separades per un espai de silenci en el qual es manté només la figuració rítmica del tambor, com succeeix en la introducció rítmica inicial. Aquest és l'únic aspecte que difereix del funcionament de les sonades de flaüta i tambor de les Pitiüses pel que fa al nivell d'organització macroestructural.

En nivells més petits d'anàlisi també es poden apreciar els mateixos mecanismes flexibles que els detectats en algunes sonades pitiüses, com en l'Alçar Déu. Concretament, ens referim al creixement d'un segment a partir de la reiteració, més o menys vegades, d'alguna de les partícules que el conformen. Aquest procediment queda ben exemplificat en una de les sonades recollides a Salamanca, una peça dansable que porta per títol *Picao* (Jambrina & Cid, 1989: 115-116). La notació està realitzada per Alberto Jambrina i recull únicament el primer cicle. Però a partir de l'enregistrament inclòs en el casset que acompanya la publicació hem pogut notar, també, el segon cicle i comparar les diferències existents entre les dues exposicions. Si la notació es disposa de manera sinòptica en base a la repetició o equivalència com a criteri de segmentació –segons la metodologia analítica de Ruwet–, s'obtenen blocs o segments construïts a partir de la reiteració de nuclis més aviat breus. En comparar els dos cicles, s'observa que l'extensió dels segments o blocs homòlegs no és la mateixa, sinó que varia degut a l'addició immediata de més reiteracions d'un nucli generador.

El mecanisme descrit s'aprecia a la Figura 136, on es mostren, en disposició sinòptica, els inicis dels dos cicles de repetició de la sonada abans mencionada. Es poden comprovar les variants d'extensió i també d'ornamentació que presenten les dues exposicions. Cal aclarir que la notació del segon cicle l'hem realitzada mantenint els criteris notacionals emprats en el primer per Jambrina. A més a més, i per facilitar la comparació de la seqüència melòdica de la flauta, s'ha prescindit de la part rítmica del tambor.

Figura 136. *Picao* de Salamanca. Processos elàstics (Jambrina & Cid, 1989: 115-116)

The image displays a musical score for 'Picao de Salamanca', organized into two cycles. The score is written on multiple staves, including a vocal line and several instrumental lines. The first cycle, labeled '1r cicle', begins with a vocal line and a drum line marked with '(10)' and '(16)'. The instrumental lines feature complex rhythmic patterns, with some measures marked with '[2]' and '[3]'. The second cycle, labeled '2n cicle', follows a similar structure. The score concludes with '(continua)' markings on the final lines of both cycles.

Faria falta una anàlisi molt més profunda i detinguda del funcionament del repertori per a flautes de tres forats i tambor d'altres indrets del territori hispànic, estudi que no ha estat realitzat. Tanmateix, només aquesta breu aproximació al repertori per a *gaita* i *tamboril* de Salamanca ja ens permet afirmar que les mecàniques d'organització musical que hem detectat a les Pitiüses no són exclusives d'aquest indret, sinó que els procediments elàstics, tant a nivell macroestructural com microestructural, apareixen igualment o, almenys, amb una lògica equivalent, en el repertori d'aquests instruments del nord peninsular.

Però aquests funcionaments tan semblants al del repertori d'Eivissa i Formentera no només els trobem en els conjunts d'instruments anàlegs de la península Ibèrica, sinó que altres músiques de transmissió oral europees, especialment a la Mediterrània, contenen mecanismes semblants.

Un exemple que presenta flexibilitat en l'extensió, fruit dels mecanismes que regeixen la seua construcció, és una tarantella de la localitat de Montemarano, a la província d'Avellino de la regió de Campània. Giovanni Giuriati realitza una descripció del seu funcionament estructural (1985: 18-28). Aquesta música instrumental de transmissió oral, interpretada amb clarinet, acordió (*fisarmonica*) i pandero (*tamburello*), servia d'acompanyament a les danses que es desenvolupaven de manera continuada al llarg de tres dies durant els carnivals de la localitat. El clarinet, que proporciona la part melòdica pròpiament dita, desplega una línia sobre l'*ostinato* harmònic de l'acordió (alternança dels graus V-I) i un ritme sincopat del pandero. El sonador de clarinet construeix melodies constantment renovades partint de 41 microunitats memoritzades que combina entre si de diferents maneres, d'acord amb set models melòdics bàsics. Segons Giuriati, en aquesta música no existeix un cicle de repetició, com no existeix, tampoc, el concepte d'un recorregut o trajecte obligat, tot i que les delimitacions dels segments són clares. El resultat és una construcció musical elàstica pel que fa a l'extensió total, i en la qual la improvisació del sonador consisteix en recombinar les microunitats per generar segments melòdics de major envergadura.

El mateix Giuriati analitza un altre cas que encara resulta més significatiu a l'hora de comparar-lo amb el repertori pitiús (1985: 32-38; 1987: 51-53). Es tracta d'una altra peça de dansa, en aquest cas un saltarello de la població d'Amatrice, a la província de Rieti, regió de Lacio. S'interpreta amb acordió diatònic i pandero (*tamburello*). Acompanya una dansa en parella amb un fort component virtuosístic que condiona totalment el recorregut musical. Melòdicament treballa sobre set perfils diferenciats que van reapareixent al llarg del recorregut seguint algunes regles de successió. Alguns d'aquests segments guarden sempre la mateixa extensió, mentre que uns altres presenten diferències d'extensió durant de les reparicions.

Aquesta flexibilitat en la durada de determinats models melòdics s'aconsegueix afegint o llevant repeticions d'una partícula més petita que, al

mateix temps, pot presentar microvariació. El segment resultant queda inserit entre altres dues partícules, una que actua d'incipit i l'altra de cadència (en l'exemple de la Figura 137, *i* i *c* respectivament). Aquestes dues partícules dels extrems són invariables: el que canvia és el tram central, ja que el mòdul que el conforma (*m* en la Figura 137) pot aparèixer un sol cop o diverses vegades seguides. En funció d'això, el model melòdic pot assolir una extensió d'entre quatre i vint-i-quatre mesures. En alguns casos, el segment es pot iniciar amb el mòdul repetible, prescindint de la partícula d'incipi.

Figura 137. Flexibilitat dels segments en el *saltarello* d'Amatrice (Giuriati, 1987: 252)



El que acabem de descriure, i que es mostra a la Figura 137, coincideix del tot amb el mecanisme elàstic basat en la reiteració d'un nucli o element que hem detectat en el repertori pitiús en les sonades de missa i les de ballar. Concretament, la sonada d'Alçar Déu és una de les que mostra més clarament aquest procediment (podeu veure altra vegada les Figures 68 i 69, bocins I, II i IX). Però també apareix en algunes de les versions de les sonades per ballar, especialment en aquelles interpretades pels sonadors més vells (sonada a la Curta de Pep "Mossenyers", Figura 96). Altrament, repetim-ho, es tracta del mateix procediment flexible que hem detectada en el *Picao* de Salamanca (Figura 136).

El *saltarello* d'Amatrice, les sonades pitiüses que incorporen aquest procediment flexible i el *Picao* salmantí abans descrit comparteixen encara una altra característica: en tots els casos es tracta de músiques instrumentals que

acompanyen una altra acció: la dansa o bé un moment concret de la litúrgia. És a dir, que la música no és l'objectiu en si mateix, sinó que serveix d'ornament i de disposició temporal d'una altra acció que és la realment important. I és el desenvolupament de les accions el que condiciona la durada temporal i la configuració de la interpretació musical.

Un altre cas significatiu que també hem de mencionar és el de les *launeddas* de Sardenya. Aquests triples clarinets fets de canya es troben estesos per l'àrea meridional de l'illa –Campidano di Oristano, Campidano di Cagliari, Sarrabus i Trexenta–, i fins a la dècada de 1930 la seua finalitat principal consistia en proporcionar música per a les ballades dels diumenges, tot i que també existia repertori religiós i per acompanyar el cant (Lutzu, 2005: 6-28). Les peces per ballar són les més sofisticades i complexes de tot el repertori. La seua organització es basa en una successió fixada i preestablerta de *nodas*.¹¹¹ Aquestes, al mateix temps, s'uneixen unes amb les altres a través d'un nombre variable de segments molt més lliures denominats *passegius*. A diferència de les *nodas*, aquests segments poden ser ben variables pel que fa a nombre i extensió, depenent de les capacitats improvisatòries i creatives de cada músic. En qualsevol cas, però, els *passegius* sempre es construeixen d'acord amb tres principis bàsics: la conservació de les característiques estructurals de la *noda* precedent, la introducció d'elements de la *noda* següent, i la transició gradual (sense ruptures) entre *noda* – *passegiu(s)* – *noda* (Lortat-Jacob, 1987b: 256).

A diferència de les sonades de flaüta i tambor de les Pitiüses, la música per a ball interpretada amb les *launeddas* no s'organitza a partir d'un cicle de repetició, però sí que té un recorregut obligat: la seqüència de *nodas* que caracteritza cada peça. I és entre aquestes unitats on els músics tenen llibertat per desplegar la seua competència a l'hora d'improvisar. D'aquesta manera, els *passegius* esdevenen àrees d'extensió variable però sempre relacionades temàticament amb les *nodas* immediatament anteriors i posteriors.

Comentarem un darrer cas pel que fa a músiques de transmissió oral que presenten procediments elàstics: la música de dansa per a violí i guitarra

¹¹¹ Les *nodas* són estructures melòdiques fixades i completament memoritzades, conegudes per gran part dels músics d'una regió. Generalment consten de tres frases de sis o quatre pulsacions de subdivisió ternària (Lortat-Jacob, 1987b: 255).

de quatre cordes (*zoranga*) de la regió romanés d'Oas (Tara Oasului), al nord de Transsilvània, districte de Satu Mare. Novament es tracta d'un repertori instrumental que acompanya la dansa i, en aquest cas, la flexibilitat afecta només la macroestructura.

Jacques Bouët analitza aquesta música de dansa i en descriu la mecànica estructural (1987: 221-234). S'organitza a partir d'un mòdul base de vuit pulsacions isocrones (de vegades poden ser bicrones). Aquest és l'únic element cíclic i fixat pel que fa a extensió, ja que tots els altres segments de durada superior (frases, seqüències i recorregut) esdevenen extensibles a voluntat. La formulació melòdica generalment canvia a cada mòdul, tot i que es mantenen uns perfils i unes pautes que permeten la seua identificació com a successives reexposicions. Tot i això, es poden reiterar dues o més exposicions iguals, així com reaparèixer de manera separada durant una seqüència.

Les frases es componen d'un nombre variable de mòduls i queden delimitades per l'ús de formulacions melòdiques en la tessitura més aguda de l'instrument. Al mateix temps, una seqüència pot contenir un nombre variable de frases, que gairebé sempre es troben acotades per una fórmula estàndard d'introducció i per una altra de conclusió, caracteritzada per estar construïda a partir de reiteracions continuades d'elements molt breus.

El nivell més gran, el recorregut de la interpretació, resulta de l'encadenament de successives seqüències d'extensió desigual. El resultat de tot això és una interpretació de durada imprevisible, formada a partir d'un nombre variable de seqüències que, alhora, es conformen a partir d'un conjunt també variable de frases resultants de reformular diverses vegades un segment melòdic de vuit pulsacions.

Tot i que el plantejament d'elasticitat és prou diferent del cas de les sonades pitiüses, ambdues realitats comparteixen la característica d'arribar a construir un discurs elàstic a nivell macroestructural, encara que sigui a través de procediments distints, ja que en les sonades pitiüses trobem sempre una idea de cicle clarament delimitada, mentre que en la música per a violí de la regió d'Oas, aquest concepte queda notablement més difuminat.

En el nivell macroestructural, les llargues extensions que assoleix aquesta música romanés, totalment condicionada per la dansa, troba el seu

paral·lel amb les sonades per ballar de les Pitiüses –a la Llarga i a la Curta–, que també es poden desplegar ininterrompudament durant períodes importants de temps –especialment la sonada a la Llarga–, sempre en funció de l’activitat dels balladors.

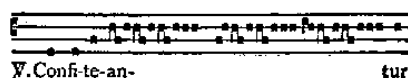
Per acabar, relacionarem alguns dels procediments detectats durant l’estudi amb mecanismes semblants presents en repertoris musicals d’altres èpoques històriques. Tenint en compte que un estudi de comparació sistemàtica amb les músiques escrites de les diferents èpoques històriques suposaria una tasca molt llarga i laboriosa, aquí tan sols ens limitarem a plantejar només dos casos que presenten algunes semblances amb el repertori pitiús. En primer lloc, ens referirem al denominat cant gregorià. La major part d’aquest gran corpus de cants per servir la litúrgia i els oficis al llarg del calendari anual s’acabà de conformar entre mitjan segle VIII i la primera meitat del s. IX (Apel, 1958: 507), però no és fins a aquest darrer segle que comencen a aparèixer les primeres notacions *in campo aperto*, els neumes de les quals no proporcionen intervals melòdics exactes, sinó únicament direccionalitats per ajudar a recordar un repertori que durant segles s’havia transmès de manera oral, com passava amb els antics repertoris litúrgics pregregorians (Asensio, 2003: 353).

En tot el repertori, tot i que d’una manera molt especial en els graduals, els tractus i alguns responsoris de les matines, s’observa una construcció del discurs musical fonamentada en la centonització. Es tracta d’un procediment basat en la combinació, dins d’un mateix mode, d’una sèrie finita de frases recurrents. D’aquesta manera, diferents peces d’una mateixa tipologia poden presentar els mateixos elements constitutius –les mateixes fórmules o frases estàndards–, tot i que en diferent ordre de successió. Es tracta, per tant, d’enllaçar aquestes partícules o segments, a la manera dels dissenys d’un mosaic (Apel, 1958: 139; Hopin, 1978: 83; Asensio, 2003:199). A més a més, cal tenir en compte que algunes d’aquestes fórmules desenvolupen una funció gramatical determinada dins el discurs: algunes apareixen únicament com a terminació, mentre que altres es troben sempre en posició d’inici.

La centonització constitueix un procediment creatiu sensiblement oposat al concepte de composició en el sentit més acadèmic i de realització fixada que coneixem a l’Europa occidental: mentre la composició moderna generalment

persegueix l'originalitat creativa, la centonització implica generar un discurs a partir d'unes unitats melòdiques comunes amb la resta del repertori d'un mateix mode. Aquest mecanisme es troba estretament relacionat amb la transmissió oral de la música i, de fet, tant la mecànica pròpiament dita com la seua conceptualització apareixen en diferents cultures musicals que encara transmeten el repertori només oralment, independentment que hagin desenvolupat sistemes de codificació escrita (Jeffery, 1992: 93-96). De fet, la mecànica, a nivell microestructural, de la *Tarantella di Montemarano* que anteriorment hem descrit (Giuriati, 1985: 18-28) s'ajusta molt bé al concepte de centonització.

Un altre tret característic del repertori gregorià és el que Apel designa com "estil reiteratiu" (1958: 262). Aquest es manifesta, principalment, en la redundància i reiteració de girs melòdics breus o, fins i tot, en la repetició de notes simples, fet que s'evidencia en la notació a través dels abundants neumes repercussius (Apel, 1958: 344), amb configuracions com la de l'exemple següent, corresponent al verset del gradual *Misit Dominus*:



Ambdós procediments se superposen, ja que l'estil reiteratiu, tot i ser present durant tot el repertori gregorià, és especialment abundant en les fórmules o frases estàndard que conformen el material bàsic per a la centonització en els graduals, tractus i responsoris abans esmentats.

Tot i que no és procedent establir una relació directa entre el repertori gregorià i la música per a flaüta i tambor de les Pitiüses, sí que s'han de fer notar determinades analogies pel que fa a les mecàniques de funcionament. El procediment de centonització, no apareix amb la mateixa claredat en el repertori que aquí ens ocupa, però sí que se'n poden resseguir algunes traces. El cas més clar de funcionament centonitzat el trobem en el conjunt format pel Credo A, el Credo B i el Kyries A (Figures 46, 48 i 49 respectivament). Es tracta de tres sonades diferenciades entre si pels propis sonadors, però que tenen grans semblances, ja que comparteixen pràcticament tot el material musical. A partir de les segmentacions èmiques efectuades pels sonadors s'aprecia que bona part dels bocins resultants reapareixen a totes tres sonades, en alguns

casos en ordre distint i amb diferències en el nombre d'exposicions i en el grau d'ornamentació desplegat a l'hora de realitzar el segment.

Un altre exemple el constitueix el segment que clou una bona part de les sonades i que èmicament rep el nom d'*acaball*, *acaboll* o *final*. Aquesta fórmula, personalitzada per cada sonador, ocupa sempre una posició que remarca l'acabament de la interpretació i, en alguns casos, també el del cicle de repetició de la sonada, de manera que en cap cas apareix en posició inicial o central.

La conservació d'altres segments amb una denominació específica i coneguda per gran part dels sonadors, com és el cas del balancí en la sonada a la Llarga, es pot considerar un indicatiu més d'un funcionament centonitzat del qual avui dia només se'n conserven vestigis més o menys difosos.

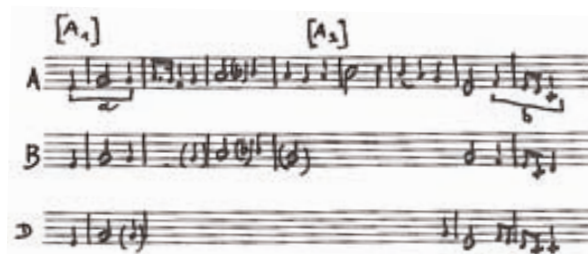
Per la seua banda, el que Apel defineix com estil reiteratiu també troba un paral·lel dins el repertori per a flaüta i tambor. Concretament, en totes aquelles sonades que presenten repeticions de nuclis breus. L'Alçar Déu en seria un dels casos més evidents: les reiteracions que apareixen en els bocins I, II, IX i X concorden del tot amb aquest estil (Figura 68). El mateix es podria dir de la recurrència de dissenys curts però molt ornamentats que es reiteren de manera continuada en les sonades per ballar, com són el mateix balancí de la Llarga o els dissenys inicials de la Curta (bocí I de la Figura 101).

Però el repertori gregorià no és l'únic que presenta aquestes semblances. Nicolas Ruwet, en proposar la segmentació del discurs musical monòdic prenent per base la repetició com a criteri de segmentació (1966: 65-90), el posa en pràctica i l'aplica a una sèrie de peces líriques monòdiques medievals. Una d'elles és l'estampida *Kalenda maia*, de Rimbaut de Vaqueiras. D'entrada, aplicant els criteris de manera rigorosa, s'obtenen segments d'extensions molt diferents, el que implicaria que els més petits s'haurien de considerar pertanyents a nivells d'anàlisi inferiors.¹¹² En canvi, si s'atorga preeminència a la identitat entre elements equivalents, emergeix un procediment de reducció que relaciona fins a tres segments, els quals apareixen formulats amb diferent grau de desenvolupament, però sempre

¹¹² Aquest resultat de la segmentació a partir del criteri de la repetició és anàleg al que vàrem obtenir en la primera prova de segmentació ètica que realitzàrem a la sonada del Credo abans d'aplicar la segmentació èmica dels bocins. Ho podeu veure a l'Annex d'aquest treball.

conservant els motius inicials i finals, tal i com es mostra a la Figura 138 (Ruwet, 1966: 85).

Figura 138. Procediments de reducció a l'estampida *Kalenda maia* (Ruwet, 1966: 85)



Es tracta de diferents formulacions del segment inicial A, el més extens, de manera que B i D es mostren com a reparacions parcials i microvariades d'A, però conservant sempre les partícules d'inici i de terminació.

Aquest mateix mecanisme ja l'hem descrit al llarg de l'anàlisi de les sonades de flaüta i tambor, amb una presència especial dins les de missa, però sempre amb segments de durada notablement més breu. De fet, la compartimentació d'una sonada en diferents segments que es poden entendre com a reformulacions del primer, es mostrava ben evident en l'Entrada de missa (Figura 10), la Sortida de missa (Figures 19, 20 i 21), així com també en el Credo A i B (Figures 51 i 57 respectivament) i en el Kyrie A (Figura 56).

Com a cloenda d'aquest capítol, podem afirmar, que les principals característiques de funcionament del repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera es troben presents, també, en altres corpus musicals de transmissió oral. Així, les lògiques detectades durant el nostre estudi coincideixen amb les detectades per investigadors com Giuriati, Gianattasio o Bouët en músiques de transmissió oral de la zona centre i sud de la península italiana, Sardenya, nord de Romania, a més d'observar-los en repertoris anàlegs al nostre, com les melodies de *gaita* de Salamanca. I no només això, sinó que aquests mecanismes de funcionament que podríem considerar "poc acadèmics" des d'un punt de vista eurocèntric dels últims tres-cents anys, també es poden resseguir en la tradició escrita, tal i com hem comprovat en el repertori gregorià i en la lírica monòdica profana de l'Edat Mitjana.

Conclusions

Les conclusions d'aquesta recerca les presentem organitzades en dos blocs temàtics que deriven directament dels set objectius que ens plantejàrem a l'inici de la investigació i que ja hem exposat en el capítol 1 de la primera part d'aquest estudi.

I. Aspectes socials i característiques dels instruments

Conclusions relacionades amb els tres objectius següents:

- a. Descriure les situacions socials, tot comparant entre la primera meitat del segle XX i l'actualitat, en les quals hi havia i encara hi ha presència de música de *flaüta* i tambor a les illes d'Eivissa i Formentera.
- b. Aprofundir en la figura del *sonador* des d'un punt de vista d'actor social, així com també definir el seu repertori musical, també en contrast entre els dos períodes temporals.
- c. Explicar les principals característiques morfològiques i sonores de la flauta i del tambor.

La divisió èmica del repertori per a flauta i tambor d'Eivissa i Formentera en tres categories –*sonades de missa*, *sonades per ballar* i *gaites*– obeeix a qüestions socials. El que es defineix realment són tres situacions ben diferenciades, en cadascuna de les quals es desenvolupa una categoria específica del repertori.

La primera situació correspon a la celebració de la missa durant els dies de festa més assenyalats. En aquest cas, el ritual s'embelleix musicalment amb la interpretació d'una sèrie de *sonades* en determinats punts del desenvolupament litúrgic. Es tracta d'un conjunt bàsic de sis sonades –*Entrada de missa*, *Kyries*, *Credo*, *Alçar Déu*, *Pas de Maria* i *Sortida de missa*– que no admeten canvis d'ubicació dins la missa: cadascuna té el seu lloc exacte per

ser interpretada. L'acció principal és l'acte litúrgic, de manera que la música esdevé una activitat secundària i totalment prescindible, la finalitat de la qual és ornamentar la celebració. L'expressió *servir sa missa*, amb la qual els sonadors es refereixen a l'acció d'interpretar el repertori corresponent durant la litúrgia, reflecteix perfectament aquesta subordinació de la part musical en relació al ritual que es desenvolupa.

La segona situació se circumscriu a les ballades, moments de relació social que fins a mitjan segle XX constituïen una de les principals diversions del jovent a les Pitiüses. Actualment, en canvi, el ball ha sofert un procés de folklorització i ha perdut el paper socialitzador que tenia en el passat, de manera que ha quedat relegat a demostracions puntuals. En qualsevol dels casos, però, els sonadors sempre compleixen la mateixa finalitat musical que en el passat: interpretar les dues sonades *a la Curta* i *a la Llarga* que permeten desenvolupar les danses del mateix nom, independentment que la funció, tant de la música com del conjunt de l'esdeveniment, hagi canviat (Martí, 2000: 64-65).

La tercera categoria no es refereix tan explícitament a una situació concreta com en el cas de les altres dues. Es consideren gaites totes aquelles sonades que en el passat s'interpretaven durant les vetllades, reunions familiars o festes. Aquell repertori focalitzava l'atenció dels assistents: la música no tenia, per tant, un paper secundari, sinó que adquiria el màxim protagonisme com a element per deleitar els oients. Des de mitjan segle XX, l'abandó progressiu del sistema de vida tradicional, pràcticament autàrquic, en benefici d'un model fonamentat en el sector terciari, repercuteix inevitablement en les formes de relació social entre els individus de la comunitat, de manera que les situacions assimilables a aquelles vetlles amb presència de sonadors són actualment molt esporàdiques i circumscrites a entorns molt vinculats a les agrupacions de ball tradicional. En l'actualitat, la categoria de les gaites designa tot aquell conjunt de repertori que no forma part de les sonades de missa ni de les sonades per ballar.

Per tant, la compartimentació del repertori en tres categories respon a la finalitat o als usos de la música: embellir la litúrgia en el cas de les sonades de missa, permetre el desenvolupament del ball pel que fa a les sonades per ballar, i entretenir i deleitar els oients en el cas de les gaites. El fet que els

critèris funcionals siguin la base per a la classificació èmica d'un corpus musical reforça la idea que el fet musical no es pot analitzar com un fet autònom i aïllat, sinó que, ben al contrari, s'ha d'abordar com una manifestació més de la interacció humana, completament entrelaçada amb la resta d'aspectes socials de l'individu dins la seua comunitat (Blacking, 1967; Merriam, 1964).

Els sonadors, que sempre eren homes, tenien un paper important en el desenvolupament de la festa, ja que proporcionaven el marc sonor tant de les celebracions de la litúrgia religiosa com també de les ballades en les quals prenia part la major part del jovent. La seua activitat musical l'hem d'entendre com una pràctica complementària afegida a l'ampli ventall d'activitats agràries, ramaderes i sovint també pesqueres pròpies del model econòmic autàrquic que va funcionar al camp pitiús fins aproximadament mitjan segle XX.

La categoria de sonador requeria, com a mínim, el coneixement d'un repertori força establert i quasi sacralitzat: les sonades de missa i les sonades per ballar. A més a més, però, cada músic consolidava el seu repertori de gaites, on hi tenien cabuda tot tipus de tonades de moda, melodies d'himnes, marxes militars o, fins i tot, creacions pròpies. Paradoxalment, els funcionaments estructurals més flexibles apareixen en el repertori més sacralitzat i inamovible, mentre que les mecàniques més fixades són pròpies d'aquest últim bloc més variat del repertori.

L'anàlisi de les característiques morfològiques i sonores dels instruments (principalment de la flaüta), ens demostra que en el repertori que hem estudiat no és pertinent desenvolupar una anàlisi modal o basada en les relacions intervàl·liques que guarden els diferents graus de les sonades, ja que, com s'ha comprovat, aquest aspecte pot variar fàcilment d'un instrument a un altre. La forma tradicional de construir les flaütes, fonamentada en la còpia aproximada d'altres instruments però sense l'aplicació de proporcions exactes, implica que els diferents exemplars no només emetin sons fonamentals distintos degut a les diferents longituds, sinó que, a més, les relacions intervàl·liques entre cada grau també puguin diferir.

Tenint en compte que quan els sonadors interpreten una mateixa sonada amb flaütes acústicament diferenciades no modifiquen les digitacions, sinó que és el resultat sonor el que varia, s'arriba a la conclusió que èmicament les sonades no són concebudes com una successió específica d'interval·ls, sinó

com una seqüència gestual de digitacions que condueix a un resultat intervàl·lic variable segons l'instrument.

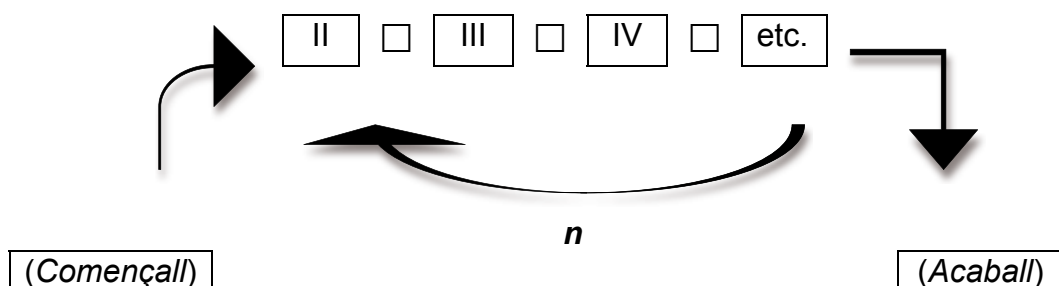
II. Lògiques estructurals de funcionament del repertori

Conclusions relacionades amb els quatre objectius següents:

- d. Descriure el funcionament i l'estructura musical d'una selecció suficientment representativa del repertori pitiús per a aquest conjunt instrumental.
- e. Detectar els procediments i els mecanismes recorrents que permetin delimitar tipologies diferenciades dins el conjunt total del repertori.
- f. Elaborar models formals que permetin explicar la lògica (o les lògiques) del funcionament del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses.
- g. Comparar els models obtinguts amb els que regeixen altres músiques semblants de l'àmbit europeu.

El nucli central de la nostra recerca ha consistit en l'anàlisi formal d'una selecció de quaranta-sis sonades de sis sonadors diferents i representatius per tal de determinar els mecanismes de funcionament d'aquest repertori musical de transmissió oral. Hem establert les mecàniques de construcció del discurs musical partint sempre de la perspectiva èmica dels propis sonadors, però quan a aquests els ha resultat impossible seguir explicitant el codi, hem complementat l'estudi a través de procediments d'anàlisi formal i comparativa de plantejament ètic. En qualsevol cas, les lògiques de funcionament del repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera no es poden entendre de manera autònoma només com a estructura musical, sinó que adquireixen un sentit ple quan es relacionen amb les situacions socials en les quals es desenvolupen. Les formulacions musicals i els comportaments socials esdevenen, per tant, una unitat indisociable: la música entesa com una manifestació més de la interacció humana. Les conclusions que podem extreure en relació a les lògiques de funcionament del repertori són les següents (que relacionem numerades de l'1 al 16):

1. A nivell macroestructural, o sigui, de l'estructura més general de cada sonada, tot el repertori per a flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera es basa en la repetició d'una seqüència d'elements que conformen cada sonada i que hem denominat "cicle de repetició". Aquest cicle pot abastar la totalitat dels elements de la peça o bé deixar fora un segment final que funciona de marca d'acabament de la interpretació: l'*acaball*. En alguns pocs casos, a més, pot aparèixer un segment només introductori, el *començall*, que també queda exclòs del cicle de repetició.
2. Aquest principi cíclic de funcionament implica un primer grau de flexibilitat pel que fa a l'extensió de cada sonada, ja que el nombre de vegades que s'exposa el cicle de repetició en una mateixa peça varia fins i tot en comparar diferents interpretacions d'un mateix sonador. És el desenvolupament de l'acció principal acompanyada per la sonada –en el cas de les sonades de missa i de les sonades per ballar– o bé les preferències de cada músic el que determina el nombre d'exposicions del cicle en una interpretació. Per tant, el funcionament general segueix l'esquema següent:



3. L'organització del cicle de repetició pot obeir a dos models bàsics de funcionament, que aquí hem denominat d'organització fixada i d'organització flexible segons la manera distinta com realitzen la compartimentació del discurs. Així, el primer es caracteritza per la partició de la seqüència musical en porcions d'extensió fixada i sovint de construcció simètrica, a més d'emprar perfils melòdics amb corbes ben definides i de conducció clara. És una disposició pròpia de les melodies vocals i coincident amb els models de construcció melòdica més

habituals en la música europea dels dos o tres segles darrers. En el segon, en canvi, la seqüència melòdica s'organitza en segments d'extensió diferent, sense simetria, alguns dels quals poden presentar processos flexibles deguts a la reiteració variable del propi segment o d'una porció d'aquest, al mateix temps que les configuracions melòdiques, en general, són més curtes, més ornamentades i amb una direccionalitat molt menys previsible.

4. El material musical que conforma cada sonada es compartimenta en una sèrie de segments, denominats èmicament *bocins*, que s'ajusten a dos tipus bàsics de terminació: una sobre el grau **fa** i l'altra sobre el grau **do** (o els seus equivalent des del punt de vista de digitacions de l'instrument). Aquesta organització deriva de la conceptualització èmica dels mateixos sonadors, que consideren els bocins com a unitats amb sentit musical. Només de manera excepcional, i sempre en sonades que s'ajusten al model d'organització fixada, apareixen segments amb terminació sobre altres graus.
5. Les sonades per ballar i les sonades de missa segueixen el model d'organització flexible, mentre que la majoria de les gaites corresponen al model d'organització fixada. El Pas de Maria, la sonada de missa que s'interpreta en el moment de la comunió, sembla que sigui l'excepció, perquè segueix el model fixat. Ara bé, diversos indicis permeten pensar que va ser afegida a les sonades de missa, com ho han estat fa poques dècades *O Maria* i *Al Cel*, que són considerades pels sonadors en la categoria de gaites, malgrat haver estat incorporades a la funció religiosa. Els processos elàstics a nivell microestructural es concentren, doncs, en aquelles categories del repertori que acompanyen el desenvolupament d'una acció protagonista: les sonades de missa i les sonades per ballar. Partint del fet que en aquests casos l'acció principal és el desenvolupament de la litúrgia i del ball respectivament, la majoria de les sonades que conformen aquestes categories incorporen mecanismes subtils d'allargament o escurçament que, sumats a la flexibilitat del nivell macroestructural –comú a tot el repertori–, permeten

un major ajustament temporal de la sonada a l'acció principal. Hem representat aquestes mecàniques d'elasticitat de cada bocí amb l'expressió $a_i + n \cdot a + a_t$ o $n \cdot a + a_t$ (on n indica un nombre variable de reiteracions, i la configuració específica d'introducció i t la configuració específica de terminació).

6. Per contra, les sonades que no acompanyen cap acció de major importància, sinó que per si mateixes ja constitueixen l'acció principal de la situació on es desenvolupen, majoritàriament s'ajusten al sistema d'organització fixada. La flexibilitat, per tant, només apareix en el nivell macroestructural, mentre que és més poc habitual en la microestructura.
7. Entre les sonades que responen al model d'organització fixada observem que un nombre considerable corresponen a melodies de cançons que en un moment determinat, per la seua popularitat, passaren a formar part del repertori per a flaüta i tambor. Aquest fet el reconeixen explícitament bona part dels sonadors. Entren dins aquest supòsit l'O Maria i Al Cel, dues peces que alguns músics també arriben a incorporar en el moment de la comunió, per la temàtica religiosa del títol de la cançó d'on provenen, com molt probablement varen incorporar en generacions precedents l'esmentat Pas de Maria. El fet que aquestes sonades resultin de l'adaptació directa amb la flaüta de composicions vocals de tipus estròfic és el que explica la seua regularitat estructural fixada i les seues característiques melòdiques coincidents amb els models europeus més comuns. Basant-nos en aquest fet, podríem hipotetitzar que totes les sonades que responen a un model organitzatiu de tipus fixat provindrien de melodies de cançons estròfiques. Seria el cas de la gran majoria (a l'entorn del 80%) del grup de les gaites.
8. Si analitzem globalment el conjunt format per les sis sonades de missa (Entrada de missa, Kyries, Credo, Alçar Déu, Pas de Maria i Sortida de missa) més les altres dues que alguns també incorporen en el moment de la comunió (O Maria i Al Cel), s'observa que les que corresponen a l'ordinari de la missa (el Kyries, el Credo i l'Alçar Déu –que ocupa el

moment del *Sanctus*–) segueixen el model d'organització flexible. Pel que fa a les del propi de la missa, l'Entrada de missa –l'introit– i la Sortida de missa –*Ite missa est*– també s'ajusten al mateix model. En canvi, les sonades que es poden interpretar a la comunió (Pas de Maria, O Maria i Al Cel), que també formen part del propi de la missa, segueixen sempre el model d'organització fixada. Podem afirmar, per tant, que les sonades interpretades en els moments dels cants litúrgics de la missa es fonamenten en el model flexible, exceptuant les que correponen a la comunió, on s'han admès les incorporacions musicals noves molt probablement procedents de melodies de moda adaptades a la flaüta. El moment paradigmàtic del model flexible durant la litúrgia de la missa el trobem en l'Alçar Déu: una sonada de tipologia única i coneguda per tots els sonadors, que conserva activats tots els mecanismes d'elasticitat propis del model d'organització flexible i que incorpora tots els procediments més complexos que hem pogut observar utilitzats parcialment en les altres sonades. Probablement no es tracta de cap atzar que els trobem tots desplegats en aquesta peça, ja que s'interpreta en el moment més destacat de la celebració de la missa.

9. Aquests dos models organitzatius responen a dues maneres ben diferenciades de concebre la construcció del discurs musical que es poden relacionar amb estrats temporals també distints. El model organitzatiu fixat estaria relacionat amb melodies de cançons de tipus estròfic que els sonadors progressivament incorporaren com a noves sonades. Es podria parlar, per tant, d'una enculturació en favor de la música més de moda al llarg dels segles XIX i XX. Per l'altra banda, el model organitzatiu flexible, conservat en les sonades per ballar i en les sonades de missa, suposaria un estadi més antic: una pràctica musical més allunyada dels cànons més hegemònics i també acadèmics de la música europea dels darrers tres-cents anys, i en la qual la flexibilitat i uns certs mecanismes d'improvisació juguen un paper molt important com a senyal de la competència musical dels sonadors.

10. Tot i que l'anàlisi a partir dels perfils melòdics de les sonades no aporta resultats concloents, sí que s'observen algunes constants prou significatives quan valorem tot el repertori en conjunt. L'element més constant és la recurrència dels graus **fa** i **do** (o VII i IV), així com dels seus equivalents pel que fa a digitacions, com a terminacions no només de la pràctica totalitat de les sonades sinó, a més, de la majoria dels segments que les conformen. Es pot parlar, per tant, d'una funció conclusiva d'aquests dos graus al llarg del repertori. En funció d'aquests acabaments s'han establert les dues tipologies melòdiques: els grups FA i DO, atenent, justament, al grau de conclusió. D'aquesta manera, la majoria de les sonades es poden explicar com una combinació específica d'ambdues tipologies de segments. A més, hi ha blocs de peces que semblen estar dotats d'una coherència de conjunt, pel que fa a aquestes terminacions. Així doncs, les sonades de missa semblen organitzades segons els dos grups melòdics: l'Entrada de missa està formada íntegrament per grups FA, mentre que en la Sortida de missa tots els bocins són grups DO. Entremig, les altres parts litúrgiques de la missa combinen les dues possibilitats i, a més, amb una seqüència molt comuna entre les sonades: el Kyries A FA-DO-DO-FA-DO-fa, el Credo A FA-FA-DO-DO-FA-DO-fa, el Credo B FA-FA-FA-DO-DO-DO-fa i l'Alçar Déu FA-FA-FA-FA-FA-DO-DO-FA-DO-DO-fa (amb lletres minúscules hem representat els acaballs). Sorprèn que el recorregut o seqüència de combinació dels grups FA i DO sigui coincident entre aquests sonades, i que hi hagi una intensificació del nombre de bocins FA en la primera part fins arribar a la sonada simbòlica de l'Alçar Déu.

11. Des del punt de vista diacrònic, les interpretacions dels sonadors més antics mostren una major presència de segments flexibles generats a partir de la reiteració, un nombre variable de vegades, d'una part del segment. Per contra, les interpretacions dels músics més joves són les que mostren estructures un xic més fixades i amb menor marge de variabilitat. Es constata, per tant, una transformació de lògiques de funcionament del repertori basada en l'abandó dels mecanismes fonamentats en l'elasticitat i en les variacions, més emprats en el passat,

en favor de l'ús de disposicions predeterminades del material que impliquen una fossilització dels cicles de repetició de les sonades.

12. Per part d'alguns sonadors més joves, aquests processos elàstics es valoren negativament i es consideren imperfeccions o errades fruit de la poca cura dels sonadors més antics. Aquestes pràctiques, en canvi, es detecten d'una forma clara i profusa en els materials dels sonadors Marià Costa Guasch –nat entorn de 1869– i Josep Juan Torres “Macià” –nascut devers el 1895– (Samper, 2000), els quals, atenent els testimonis orals que hem pogut recollir, són recordats entre els sonadors com a figures de referència.
13. Es pot afirmar, per tant, que el concepte de sonada que tenien present els sonadors antics diferia de la concepció de peça musical que és més habitual –i alhora acadèmica– a l'Europa contemporània. Per a ells, una sonada no equivalia a una seqüència melodicorítmica tancada i totalment fixada, sinó al resultat d'un treball personalitzat i amb un notable marge de decisions que permetien un grau important d'elasticitat –ornamental i de modelació de la durada– sobre una sèrie d'elements característics que definien cada sonada. Es tracta, per tant, d'una concepció d'estructura musical relativament oberta en la qual les aportacions i recreacions de cada individu assoleixen una gran importància.
14. En aquest canvi en la mecànica de funcionament, hi juga un paper important el fet de sonar en conjunt dos o més sonadors, pràctica generalitzada avui dia que obliga a l'adopció d'estructures predeterminades –i, per tant, molt més estables–, en contraposició a la interpretació individual que primava gairebé sempre en el passat i que permetia un grau molt més elevat d'elasticitat i flexibilitat.
15. La difusió generalitzada d'aparells d'enregistrament constitueix un altre factor que va contribuir a la major fixació de les estructures musicals. Fins a mitjan segle XX, aproximadament, l'única manera per sentir

sonades i aprendre nou repertori era escoltar en directe altres sonadors i memoritzar-ne les interpretacions. En aquest procés la memòria juga un factor clau i el grau de transformació del material musical és elevat: el músic ha de fer una recreació del record que té de l'audició, sense poder realitzar una comprovació immediata fins a tornar a escoltar el sonador. Amb l'augment generalitzat del poder adquisitiu de la població durant les dècades de 1960 i 1970 i la possibilitat d'adquirir magnetòfons senzills des de principis de la dècada de 1970, els enregistraments passaren a ser una eina bàsica per a l'aprenentatge, coincidint amb els primers sonadors que començaren a ensenyar d'una forma més sistemàtica. Tot i que en el nou procés d'aprenentatge es manté la transmissió oral de les tonades i no es produeix una fixació en forma de notació, la facilitat de reproduir un enregistrament (oralitat secundària) comporta que la transmissió de les sonades passi a ser molt més fixada en relació al model –és a dir, a l'enregistrament–, de manera que es produeix un procés que podríem anomenar de “fossilització”, semblant al que podria implicar un procés notacional, minvant, així, el major grau de creativitat individual i de transformació que existia abans. De les interpretacions relativament diferents d'una peça que elaboren cada vegada a partir de la combinació d'uns elements i d'unes regles flexibles de construcció ben conegudes pel sonador, es va passant a la configuració d'una estructura melodicorítmica cada vegada més fixada.

16. Les lògiques estructurals que hem descrit al llarg de l'estudi no són exclusives ni del repertori per a flaüta i tambor ni de l'àrea geogràfica de les Pitiüses. Trobem procediments semblants o iguals en les sonades de xeremia a les mateixes illes d'Eivissa i Formentera, en peces per a *gaita* i *tamboril* de Salamanca, en repertoris de dansa de les regions italianes de Campània (*tarantella* de Montemarano) i de Lazio (*saltarello* d'Amatrice), en el repertori per a *launeddas* del sud de Sardenya o en músiques de dansa de la regió romana d'Oas (Tara Oasului, districte de Satu Mare). A més a més, però, alguns dels mecanismes que hem descrit també els trobem reflectits, amb major o menor grau d'intensitat, en músiques de tradició escrita, com són determinats cants del repertori

gregorià i la lírica monòdica profana de l'Edat Mitjana. Aquest fet ens fa pensar, per tant, que totes aquestes mecàniques elàstiques i més relacionades amb la improvisació devien tenir un pes ben important en la pràctica musical europea fins aproximadament el segle XVIII. Des d'aleshores, aquests mecanismes haurien desaparegut progressivament tant de la pràctica com de les notacions i només s'haurien conservat actius en determinats repertoris de transmissió oral com els que acabem de mencionar.

L'aportació principal de la nostra recerca al camp de l'etnomusicologia és la descripció de les lògiques de funcionament d'un repertori, les sonades de flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera, que fins a dia d'avui encara no havia estat abordat d'una manera sistemàtica, amb una visió global de la situació i, el que és més important, tenint en compte la perspectiva èmica dels propis actors. Tenim l'esperança que les mecàniques que hem descrit i els models estructurals que hem proposat hauran contribuït a enriquir els coneixements sobre les músiques de transmissió oral i sobre els seus mecanismes de transmissió, no només en l'àrea de les illes Pitiüses, sinó en un marc notablement més ampli, ja que hem pogut mostrar els vincles i la capacitat descriptiva que els models que proposem tenen quan els apliquem a altres tradicions orals de l'Europa mediterrània i, també, en repertoris històrics.

Però com en tota recerca, a partir dels resultats obtinguts aviat sorgeixen noves preguntes i es configuren noves línies per seguir investigant sobre la matèria. En plantejarem només dues que considerem prou interessants per continuar estudiant els mecanismes de transmissió oral del repertori per a flaüta i tambor de les Pitiüses. En primer lloc, cal aprofundir en la percepció èmica de les estructures musicals en les generacions més joves de sonadors, sobretot aquells que actualment tenen una edat entorn dels vint anys. Aquest treball, que s'hauria de fer amb un nombre més aviat limitat de sonades estratègicament escollides, permetria conèixer com entenen i perceben les estructures musicals aquests sonadors més joves, de manera que es podrien precisar millor les tendències de canvi observades entre les interpretacions de sonadors de generacions diferents. La segona proposta consisteix en delimitar i establir les línies d'aprenentatge des dels sonadors actuals fins arribar als

referents més antics, a fi de poder confeccionar, amb el màxim detall possible, les filiacions pel que fa la transmissió del repertori. Aquesta feina aportaria una informació ben útil a l'hora d'explicar les diferents tipologies de sonades que hem trobat durant el nostre estudi, al mateix temps que ajudaria a comprendre les semblances o les diferències d'una mateixa sonada interpretada per sonadors diferents. En qualsevol cas, però, deixem aquestes propostes i d'altres que puguin sorgir per a futures recerques.

Bibliografia i fonts

Fonts audiovisuals inèdites

Enregistraments efectuats per Josep Crivillé a Eivissa i Formentera [enregistrament sonor]. Material inèdit. Generalitat de Catalunya (Fonoteca de Música Tradicional Catalana), 1978.

Sonades de Toni Escandell Escandell "Parrí" [enregistrament sonor]. Material inèdit. Fons particular de Toni Manonelles Bolle, 1980.

Sonades de Toni Planells Costa "Petit" [enregistrament sonor]. Material inèdit. Fons particular de Toni Tur Riera "Sendic", 1982.

Fonts audiovisuals publicades

Balls tradicionals d'Eivissa i Formentera [enregistrament en vídeo]. Textos de Susana Cardona i direcció de Josep Maria Bassols. Eivissa: Arxiu d'Imatge i So, 2006.

Eivissa World Heritage [enregistrament en vídeo]. Eivissa: Zona 6 Productora de medios audiovisuales, 2011. Es pot consultar en línia al lloc web <http://www.zona6.net/>

Pep Simon. Un home de Formentera [enregistrament en vídeo]. Dirigit per Josep Maria Bassols. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 2010.

Sonades i sonadors. Joan "Taronges" [enregistrament sonor]. CD adjunt a *V Jornades de cultura popular de les Pitiüses. Música i cançó*. Eivissa: Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera, 2006.

The Spanish Recordings. Ibiza & Formentera: the Pityusic islands [enregistrament sonor]. The Alan Lomax Collection. Massachusetts: Rounder Records Corporation, 2006.

Fonts bibliogràfiques

APEL, Willi

1958 *Gregorian chant*. Indiana: Indiana University Press.

ARBEAU, Thoinot

1589 *Orchésographie*. Lengres. [Genève: Éditions Minkoff, 1972.]

AROM, Simha

1982 “Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale”. A *Revue de Musicologie*, 68: p. 198-215.

1985 *Polyphonies et polyrytmies instrumentales d’Afrique Centrale*. París: SELAF. [Traducció anglesa: M. Thom, B. Tuckett i R. Boyd. *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.]

1991 “Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale”. *Analyse Musicale*, 67: p. 62-78. [Traducció castellana: J. Ayats. Cruces, F. i altres (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, p. 203-232. Madrid: Trotta, 2001.]

ASENSIO, Juan Carlos

2003 *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial. [2a edició, 2008.]

AYATS, Jaume

2001 “El sorgiment de la cançó popular”. A Aviñoa, Xosé (dir.) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Volum VI Música popular i tradicional*, p. 12-113. Barcelona: Edicions 62.

2002 “El nom fa la cosa? Els significats del mot gaita”. A *Caramella*, 6: p. 62-65.

BAINES, Anthony

1967 *Woodwind Instruments and Their History*. London: Faber & Faber Limited. [Mineola: Dover Publications, 1991.]

1980 "Pipe and tabor". A *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. [2a edició, 2001.]

BALLESTER I GIBERT, Jordi

2001 "Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferran el Catòlic". A Gómez, M. i Bernadó, M. *Fuentes musicales en la Península Ibérica, ca. 1250 – ca. 1550: actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, p. 435-465. Lleida: Universitat de Lleida i Institut d'Estudis Ilerdencs.

2004 "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI". A *Revista Catalana de Musicologia*, 2: p. 53-61.

BIKANDI, Sabin

2009 *Alejandro Aldekoa: Master of Pipe and Tabor. Dance Music in the Basque Country*. Reno: University of Nevada i Center for Basques Studies.

BLACKING, John

1967 *Venda Children's songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press. [Traducció castellana: J. Martí. Cruces, F. i altres (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, p. 181-202. Madrid: Trotta, 2001.]

BOUËT, Jacques

1987 "Élasticité de la forme et renouvellement: musique de danse pour violon, pays de l'Oach (Roumanie)". A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 221-234. París: SELAF.

2002 *À tue-tête: chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.

BRONSON, B. H.

1951 "Melodic Stability in Oral Tradition". A *Journal of the international Folk Music Council*, 3: p. 50-55.

CÁMARA DE LANDA, Enrique

2003 *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.

2006 "Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales." A *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Ponencias*, p. 183-209. Madrid: C.I.O.F.F. España.

CIRER I COSTA, Joan Carles

2001 "Història econòmica". A *Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera* [veu *Eivissa*]. Eivissa: Consell Insular d'Eivissa i Formentera.

2002 *L'economia d'Eivissa i Formentera en el segle XX*. Palma: Documenta Balear.

CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo

1989 "La flauta de tres hoyos de obturación, en México". A *Signos. El arte y la investigación*, p. 137-149. Mèxic: Instituto Nacional de Bellas Artes.

COHEN, Judith i BONET, Esperança

2006 "Alan Lomax i la música tradicional a Eivissa i Formentera". A Pizà, A. (ed.) *Alan Lomax. Mirades*, p. 47-65 i 149-157. Barcelona: Fundació Sa Nostra i Lunweg Editores.

COWDERY, James R.

1990 *The melodic tradition of Ireland*. Ohio: The Kent State University Press. [2a edició, 2009.]

CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep

1981 *Música Tradicional Catalana. II Nadal*. Barcelona: Clivis.

1982 "Una encuesta etnomusicológica a las Islas Pitiüsas: Ibiza y Formentera". A *Revista de Musicología*, III: p. 5-32.

1983 *Historia de la música española. 7. El folklore musical.* Madrid: Alianza Música. [4a edició, 2004.]

ESCALAS, Romà

2005 “Aproximació organològica a la flaüta eivissenca”. A *IV Jornades de cultura popular de les Pitiüses. Música i cançó*, p. 189-210. Eivissa: Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera.

ESCANDELL MARÍ, Joan

2006 “Sonades i sonadors”. A *V Jornades de cultura popular de les Pitiüses. Música i cançó*, p. 89-98. Eivissa: Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera.

ESCANDELL GUASCH, Jaume

1999 *Vestits i balls a Formentera els segles XVIII, XIX i XX.* Eivissa: Consell Insular d'Eivissa i Formentera.

2006 “Aproximació a la música tradicional d'Eivissa i Formentera”. A Domenge, J. (Coord.) *Patrimoni Musical (I). Curs de cultura popular i tradicional.* Papers de sa Torre núm. 64: p. 89-102. Manacor: Patronat de l'Escola Municipal de Mallorca.

2007 “Música, balls i cantades: les manifestacions lúdiques de la Formentera preturística”. A *Serra d'Or*, 566: p. 25-29.

2010 “Elasticitat i reformulacions melòdiques en les músiques de transmissió oral de la Mediterrània occidental: les sonades de flaüta i tambor d'Eivissa i Formentera”. A *Anuario Musical*, 65: p. 225-250.

ESCANDELL GUASCH, Jaume i MARÍ SERRA, Vicent

2006 “Aproximació al conjunt flaüta-tambor de les illes Pitiüses”. A *Col·loquis del flabiol 2005*, p. 55-67. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies.

ESTÉVEZ, Eva

2003 "Antoni Planells Costa. Toni Petit". A *II Jornades de cultura popular de les Pitiüses. Es vestir antic*, p. 7-12. Eivissa: Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera.

FERRÉ I PUIG, G.

1987 "La flauta i tambor a la música ètnica catalana". A *Recerca Musicològica*, VI-VII: p. 173-233.

FERRER I MAYANS, Vicent

2010 *Pep Simon. El cant entre dos mons*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.

GARCÍA MATOS, Manuel

1954 "Instrumentos musicales folkloricos de España: I las "xeremies" de la isla de Ibiza". A *Anuario Musical*, 9: p. 161-178.

1959 "Instrumentos musicales folkloricos de España: I bis. Las "xeremies" de la isla de Ibiza". A *Anuario Musical*, 14: p. 77-90.

1967 "De nuestro folklore musical". A Macabich, I. *Historia de Ibiza*. Vol IV, p. 222-240. Palma: Daedalus.

GAYETE ACERO, Iris i SOLER LLOBET, Teresa

2006 "Un recull d'enregistraments de flauta-i-tambor". A *Col·loquis del flabiol 2005*, p. 21-30. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies.

GIANNATTASIO, Francesco

1987a "Les recherches italiennes". A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 235-237. París: SELAF.

1987b "Systèmes d'improvisation dans les musiques d'Italie du sud" A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 239-253. París: SELAF.

GIURIATI, Giovanni

- 1985 "Percorsi improvvisativi nella musica strumentale dell'Italia centromeridionale". A Adamo, G., Giurati, G. (et al.) *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*, p. 15-43. Milano: Unicopli.
- 1987 "Parties fixes et "à rallonges": le saltarello di Amatrice". A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 251-253. París: SELAF.

GOLDÁZAR GAÍNZA, J. J.

- 2004 *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música.

HOPPIN, R. H.

- 1978 *Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company. [Traducció castellana: Pilar Ramos López. *La música medieval*. Madrid: Akal, 2000.]

JAMBRINA, A. i CID, J. R.

- 1989 *La gaita y el tamboril*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación de Salamanca).

JEFFERY, Peter

- 1992 *Re-Envisioning Past Musical Cultures*. Chicago: University of Chicago Press.

LLUÍS SALVADOR, Arxiduc d'Àustria

- 1980-1993 *Las Baleares por la palabra y el grabado*. Volum III *Las Antiguas Pitiusas*. Palma: Caja de Baleares Sa Nostra.

LORTAT-JACOB, Bernard

- 1987a "Improvisation: le modèle et ses réalisations". A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 45-59. París: SELAF.

1987b “Jeu de métamorphoses: launeddas de Sardaigne”. A Lortat-Jacob, B. (ed.) *L'improvisation dans les musiques de traditions orale*, p. 255-266. Paris: SELAF.

1994 *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.

LUTZU, Marco

2005 “La musica strumentale di tradizione orale nella Sardegna meridionale”. A Bravi, P. i Lutz, M. *Cantus e nodas. La musica di tradizione orale della Sardegna meridionale*, p. 6-28. Elmas: Associazione Culturale Musicale Emilio Porrino.

MACCHIARELLA, Ignazio

2007 “Le faux-bourdon entre oralité et écriture”. A Nattiez, J.-J. *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5, p. 528-550. Arles: Actes Sud.

MANONELLES, Antoni

1998 “Els instruments musicals de les illes Pitiüses”. A Ribas, Joan-Albert (coord.) *Curs de Cultura Popular de les illes Pitiüses*, p. 17-28. Eivissa: Sa Nostra.

MARÍ MAYANS, Isidor

1985 *Notes sobre la música tradicional d'Eivissa i Formentera*. Eivissa: Institut d'Estudis Eivissencs.

MARÍ SERRA, Cati i ESCANDELL GUASCH, Jaume

2005 *Gèneres cantats a Eivissa i Formentera*. Consell Insular d'Eivissa. Document inèdit.

MARÍ TUR, Joan

1987 *Tardes de ballades a pous i fonts*. Eivissa: Impremta Ibosim.

MARTÍ PÉREZ, Josep

- 1996 *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.

MAS I GARCIA, Carles

- 2003 “Les funcions heràldiques dels flabiolaires catalano-aragonesos a Nàpols entre els segles XV i XVI”. A *Col·loquis del flabiol 2002*, p. 41-67. Arbúcies: Ajuntament d’Arbúcies.

MERSENNE, Marin

- 1636 *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris. [Paris: Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1965.]

MITANS, Rafel i SOLER, Teresa

- 2002 *El flabiol dels flabiolaires*. Barcelona: Alta Fulla.

MONTAGU, Jeremy

- 1997 “Was the Tabor Pipe Always as We Know It?”. A *The Galpin Society Journal*, 50: p. 16-30.

NATTIEZ, Jean-Jacques

- 1975 *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: UGE.
1990 *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
2010 *La Musique et le Discours: apologie de la Musicologie*. Montréal: Fides.

POWERS, H. S.

- 1980 “Language Models and Musical Analysis”. A *Ethnomusicology*, 24: p. 1-60.

PRAETORIUS, Michael

1619 *Syntagma Musicum. De organographia*. Wolfenbüttel. [Kassel: Bärenreiter, 1996.]

PUJADAS, J.J., COMAS, D. i ROCA, J.

2004 *Etnografia*. Barcelona: UOC.

RICE, Timothy

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 31 (3): 469-488. [Traducció castellana: Miguel Ángel Berlanga. Cruces, F. i altres (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, p. 155-178. Madrid: Trotta, 2001.]

RUWET, Nicolas

1966 "Méthodes d'analyse en musicologie". *Revue Belge de Musicologie*, 20: p. 65-90.

SACHS, Curt

1940 *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton. [Mineola: Dover Publications, 2006.]

SAMPER, Baltasar

2000 "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Ramon Morey a Mallorca, Eivissa i Formentera del 7 d'agost al 27 de setembre de 1928 per comanda del Cançoner Popular de Catalunya". A *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Volum X, p. 11-240. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

1993 "Tocada (o sonada) d'alçar Déu". A *Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* [microforma]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. 97 bobines de microfilm. Sèrie C, rotlle 55.

SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos

2000 *Txuntxuneroak: narratives, identidades e ideologies en la historia de un instrumento tradicional vasco: el txistu*. Tesi doctoral presentada al Departament d'Art de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona.

SANSANO COSTA, Catalina

2002 "Les Pitiüses: supervivència i ressorgiment dels trets culturals a través dels esdeveniments historicosocials del segle XX". A *Jornades de cultura popular de les Pitiüses*, p. 9-29. Eivissa: Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d'Eivissa i Formentera.

SUREDA, Antonia Maria

2006 "Presència musical en una festa de la comunitat chayahuita de Charapillo (selva peruana)". A *Col·loquis del flabiol 2005*, p. 49-54. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies.

TOSCA I MASCÓ, Tomàs Vicent

1757 *Compendio mathematico: en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. València: impremta de Joseph Garcia.

TORRES PLANELLS, Joan Antoni

2000 *120 anys de xarangues i bandes de música a Eivissa*. Eivissa: Ajuntament d'Eivissa.

TORRES PETERS, Francesc Xavier

2002 *Música i músics a l'Eivissa dels segles XVI, XVII i XVIII*. Eivissa: Mediterrània.

VALLEJO, Polo

1997 "Hacer música sin saber música; África como modelo". A *Eufonía*, 6: p. 37-43.

VALLVERDÚ ROM, Àngel

2011a “El flabiol a la baixa Edat Mitjana: un petit recorregut iconogràfic”.
A *Col·loquis del flabiol 2010*, p. 13-30. Arbúcies: Ajuntament
d’Arbúcies.

2011b “Flabiols a Itàlia a les portes del Renaixement”. A *Col·loquis del
flabiol 2010*, p. 49-66. Arbúcies: Ajuntament d’Arbúcies.

VUILLIER, Gaston

2000 *Viaje a las Islas Baleares*. Traducció de Francesc Gutiérrez.
Pròleg i notes de Francesc de B. Moll. Palma: Olañeta.

Fonts orals

BONET TUR, Pep

Can Pep Mossènysers, municipi de Sant Antoni de Portmany, Eivissa.

COSTA SERRA, Pere

Can Planes, Cala de Bou, municipi de Sant Antoni de Portmany, Eivissa.

ESCANDELL MARÍ, Joan

Can Taronges, Sant Miquel de Balansat, municipi de Sant Joan de Labritja,
Eivissa.

MANONELLES BOLLE, Toni

S’Hort d’en Cova, Sant Miquel de Balansat, municipi de Sant Joan de Labritja,
Eivissa.

Recursos en línia

ACE online archive [en línia]. New York: Association for Cultural Equity.

<<http://www.culturalequity.org/>> [Consulta: maig de 2012]

Atles de les Illes Balears [en línia]. Palma: Universitat de les Illes Balears.

<<http://www.uib.es/secc6/lsig/Atles/INICI.HTM>> [Consulta: maig de 2012]

Cifras oficiales de población: revisión del padrón municipal [en línia]. Madrid: Instituto Nacional de Estadística.

< <http://www.ine.es/> > [Consulta: febrer de 2012]

GUAUS, Enric. *Calculadora de l'interval resultant entre dues freqüències* [en línia].

<http://www.dtic.upf.edu/~eguaus/calc_interval.htm> [Consulta: juliol de 2011]

Glossari de terminologia èmica

acaball, acaboll, final Fórmula d'acabament d'algunes sonades. Es tracta d'un disseny que no forma part de la sonada pròpiament dita i que el sonador aplica, amb la mateixa funció conclusiva, a diferents peces del seu repertori.

adornar Acció d'embellir, decorar o agraciar una sonada a través de l'afegiment de repics o redobles.

amb toc de Expressió utilitzada per indicar l'ús del mateix motlle rítmic del tambor entre dues sonades; ex.: *aquesta sonada es fa amb toc de Llarga*.

avenir-se Verb que es fa servir per designar la capacitat de sonar conjuntament una mateixa sonada de la manera més idèntica i sincronitzada possible. Es considera condició imprescindible per poder sonar col·lectivament, de manera que per aconseguir-ho és necessària una pràctica conjunta dels sonadors en qüestió. Ex.: *aquells dos sonadors sempre sonaven junts: s'avenien molt*. També s'aplica a les flaütes que presenten característiques sonores similars, sobretot d'afinació del so fonamental: ex.: *dos flaütes que s'avenen*.

brunyidor Cordellí prim que es col·loca, ben tensat, sobre la superfície de les membranes del tambor. El contacte entre aquest dos elements propicia una qualitat sonora vibrant.

bocí Cadascun dels segments en què es pot seccionar el total de la cadena melòdica que conforma una sonada, atenent al criteri de mantenir un sentit musical mínim. La delimitació d'aquests bocins emergeix a l'hora d'ensenyar la

sonada a algú, ja que es crea la necessitat de partir-la en unitats menors per facilitar el seu aprenentatge.

caramelles 1. Goigs dedicats a la Verge Maria i al naixement de Jesucrist en el cas de les caramelles de Nadal, i a la mort i resurrecció en les de Pasqua, interpretats per una esquadra de caramellers. 2. Cicle format, tant en Nadal com en Pasqua, per les caramelles o primers goigs, fixats a totes les Pitiüses, seguits per una o dues sèries de *gotjos* –altres sèries de goigs– i de l'ofèriment, propis de cada esquadra.

castanyoles Conjunt format per dos instruments idiòfons d'entrexoc, fets de fusta de ginebre (*Juniperus oxycedrus*) i d'unes mides aproximades de 15 cm de llarg per 10 cm d'ample. Se sonen principalment per ballar –en les sonades a la Curta i a la Llarga–, però també intervenen en les caramelles de Nadal i Pasqua.

coblejoll Tornada que es canta, de manera intercalada, entre cadascuna de les estrofes dels goigs que conformen les caramelles de Nada i de Pasqua.

començall, començoll En algunes poques sonades, segment inicial que no forma part del cicle de repetició, i que només apareix una vegada en el transcurs de la interpretació. El cas més significatiu el trobem en la sonada a la Llarga.

curta, (a) la Sonada que acompanya el ball del mateix nom. Es caracteritza per un motlle rítmic constant en el tambor, basat en una pulsació de subdivisió ternària.

espasí Instrument idiòfon que consisteix en una làmina metàl·lica en forma de fulla d'espasa que es percudeix amb una baqueta també de metall. Se sona amb el mateix ritme que el tambor i les castanyoles per acompanyar les caramelles de Nadal i de Pasqua.

estanyada, estanyat Parts de la flaüta realitzades amb plom o mescla de plom i estany, principalment a l'embocadura, però en alguns casos, també a l'extrem inferior del tub.

estrenyedor Peça de fusta o pell que serveix per tensar les cordelles que uneixen les dues membranes d'un tambor i, en conseqüència, modifiquen la freqüència del seu so.

feta de gaites Sessions que generalment coincidien amb el transcurs d'una vetlla, en les quals s'assajaven i es perfeccionaven gaites, es practicaven conjuntament i, fins i tot, se'n podien variar o crear de noves.

gaita Cadascuna de les sonades que pertany al subgrup de les gaites. El plural *gaites* es fa servir per designar el repertori de sonades que s'interpretaven principalment en situacions de vetlles i petites reunions, i que no tenien per finalitat ni acompanyar els balls ni tampoc la missa.

llarga, (a) la Sonada que acompanya el ball del mateix nom. Caracteritzada per un motlle rítmic constant en el tambor, basat en una pulsació de subdivisió binària.

lluna En una flaüta, la petita obertura rectangular on es troba el bisell.

piulo Paraula que alguns sonadors empren per designar cadascun dels sons aïllats que componen una sonada, referint-se sempre a la part de la flaüta. Se sol utilitzar la forma plural *piulos*; ex.: *Aquestos piulos són d'una altra sonada*. Sinònim de *punt* –s.

piulo alt Expressió que fan servir alguns sonadors per designar els sons més aguts que emet una flaüta.

punt Paraula que alguns sonadors empren per designar cadascun dels sons aïllats que componen una sonada, referint-se sempre a la part de la flaüta. Se

sol utilitzar la forma plural *punts*; ex.: *Vós no feis aquestos punts igual que jo*.
Sinònim de piulo –s.

reclam de xeremies Xeremia bessona.

redoble Sinònim de repic.

repic Batiment ràpid dels dits a l'inici o al final d'un so, equivalent a mordents o trinats breus.

repicar 1. Sinònim d'adornar. 2. Amb el tambor, acció desplegar figuracions rítmiques variades i més complexes a partir de les cèl·lules bàsiques de les sonades per ballar: *aquell sonador sona a la Llarga repicada*.

riscla Cos del tambor, constituït per una porció de soca de pi buidada i decorada per la seua part exterior.

servir sa missa Acompanyar la celebració de la litúrgia religiosa dels dies més assenyalats amb les sonades corresponents interpretades en els moments dels cants litúrgics.

sonada Cadascuna de les peces per a flaüta i tambor que interpreten els sonadors. Generalment, els propis actors destrien tres categories diferents: sonades de missa, sonades per ballar i gaites.

sonades de missa Repertori que s'interpreta durant el transcurs de la litúrgia. El corpus bàsic es compon de sis sonades: l'Entrada de missa, el Kyries, el Credo, l'Alçar Déu, el Pas de Maria i la Sortida de missa. Alguns sonadors, a més, també inclouen dins aquest grup Al Cel i O Maria, sonades que s'incorporaren més recentment com a adaptacions amb la flaüta de les melodies de les cançons del mateix nom.

sonades per ballar Repertori que s'interpreta per acompanyar el ball. Es compon de dues sonades: a la Curta i a la Llarga.

sonador 1. Substantiu que designa l'home que interpreta música amb instruments musicals. Se sol especificar de quins es tracten (ex.: *sonador de castanyoles, sonador d'espasí*), tret de quan és el conjunt flaüta-tambor, per al qual molt sovint es fa servir el mot *sonador* tot sol. En aquest últim cas, *sonador* adquireix un sentit més especialitzat, equivalent a intèrpret destre i amb un repertori ampli, format per les sonades de missa, les sonades per ballar i per un nombre variable de gaites. 2. Adjectiu que remarca la destresa i el virtuosisme d'algú que sona: ex.: *aquest jove és molt sonador*.

sonador de vetla Sonador poc destre i amb poc repertori, que únicament participa, amb la mesura que els seus coneixements li permeten, en petites vetles i reunions d'àmbit familiar.

tap Peça de fusta que clou l'extrem superior del tub de la flaüta i que alberga el canal per dirigir l'aire contra el bisell.

tapa Part del tambor formada pel conjunt d'una de les membranes cosida al seu vergueró.

tocador Baqueta de fusta que serveix per percutir el tambor.

trempar Ajustar un tambor, mitjançant el moviment dels estrenyedors, per aconseguir la sonoritat desitjada o per igualar-la a la d'un altre en cas de sonar en conjunt.

vergueró Circumferència feta d'un tany molt prim de fusta de savina o d'ullastre, amb un diàmetre lleugerament superior al de la riscla del tambor, i sobre la qual es cus la membrana.

xeremia Aeròfon de llengüeta simple, fet íntegrament de canya, amb tub d'una longitud aproximada de 15 cm. El nombre de forats és variable: quatre, cinc o sis i, excepcionalment, set.

xeremia bessona Xeremia doble, formada per dues xeremies simples, d'ídèntica factura, disposades de manera paral·lela –a fi que els forats quedin a la mateixa alçada– i fixades amb unes quantes lligades de fil.

Annex

I. Aplicació de la segmentació proposada per Nicolas Ruwet a la sonada del *Credo*

La part analítica de tota aquesta recerca es va iniciar amb les sonades de missa, més concretament, amb el *Credo* que anteriorment hem denominat de tipologia A (amb les versions de Toni Manonelles i Joan “Taronges”), i amb el *Kyries A* de Toni “Petit”, tenint en compte la semblança entre les dues peces.

En un primer moment plantejarem abordar l'anàlisi del cicle d'aquestes sonades des d'una perspectiva estrictament ètica, aplicant el mètode analític estructuralista tal i com el proposen Nicolas Ruwet (1966), Jean-Jacques Nattiez (1975 i 1990) i S. Arom (1985). D'aquesta manera, es va aplicar la repetició com a criteri únic i rigorós de segmentació del discurs musical, al mateix temps que es va disposar el material de manera sinòptica, alineant verticalment aquells elements iguals o equivalents que es reiteraven.

Amb l'aplicació d'aquests principis a la sonada del *Credo* de Toni Manonelles, va emergir una estructura basada en sis mòduls o blocs, que s'indicaren amb lletres majúscules: A, B, C, D, AB, C' i E, tal i com es mostra en la Figura 139 (es tracta de la mateixa versió que recullen les Figures 38 i 46).

Els quatre primers i l'últim no presenten dubtes: són tots diferents entre si. Al quart, en canvi, se'l va denominar amb el compost AB, tenint en compte que està format per elements que anteriorment ja apareixen a A i a B. C' es correspon amb C, però amb alguns elements més elaborats rítmicament.

El primer que cal remarcar és que cada mòdul es compon d'un segment musical més petit que es repeteix diverses vegades, de manera que el mòdul equival al segment en si més les seues repeticions. Anomenarem cada segment amb la lletra del mòdul al qual pertany. No tots els segments tenen les mateixes dimensions, de manera que si es pren la pulsació com a unitat de

mesura, és a dir, el valor de negra, resulten segments de 2, 3, 4 i 5 pulsacions (Figura 140).

Figura 139. Disposició sinòptica del *Credo* (A). Toni Manonelles

The image displays a synoptic musical score for the 'Credo (A)' section by Toni Manonelles. It consists of 14 staves of music, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Section markers are placed above the staves: 'A' at the beginning, 'B' and 'C' in the second system, 'D' in the third system, 'AB' in the fourth system, and 'E' at the end. The score shows a complex rhythmic structure with frequent rests and dynamic markings like accents. The final measure of the piece features a fermata over a note.

Figura 140. Extensió dels segments de cada mòdul. *Credo* (A). Toni Manonelles

MÒDUL A	Segment A	4 pulsacions
MÒDUL B	Segment B	2 pulsacions
MÒDUL C	Segment C	5 pulsacions
MÒDUL D	Segment D	4 pulsacions
MÒDUL AB	Segment AB	3 pulsacions
MÒDUL C'	Segment C'	5 pulsacions
MÒDUL E	$e + e_t$	1 + 1 pulsacions

Pel que fa al nombre de vegades que s'executa cada segment, s'observa tot d'una que alguns reapareixen un nombre sencer de vegades, mentre que altres ho fan parcialment. Dins aquest darrer grup s'hi inclouen els segments C, D, AB i C', mentre que els dos primers pertanyen al primer grup, tal i com es resumeix a la Figura 141.

Figura 141. Repeticions dels segments en cada mòdul. *Credo* (A). Toni Manonelles

MÒDULS	A	B	C	D	AB	C'	E
SEGMENTS	2· A	3· B	2,8· C	2,5· D	2,3· AB	2,6· C'	$n \cdot e + e_t$

Exceptuant el bloc E, el nombre de repeticions de cada segment dins el seu mòdul corresponent es manté sempre constant al llarg de tots els quatre enregistraments de la mateixa peça per part del mateix sonador, de manera que es pot afirmar que aquest executa la sonada del *Credo* sempre d'igual manera, independentment que pugui efectuar recorreguts globals diferents depenent de les situacions en què executi la peça.

L'excepció la representa el mòdul E, l'únic d'extensió variable al llarg de les diverses execucions enregistrades. Mentre que en la Figura 139 E dura set pulsacions, en altres interpretacions varia entre cinc i nou.

Figura 142. Disposició sinòptica del cicle del *Credo de Corona* (A). Joan “Taronges”

The image displays a musical score for the Credo de Corona by Joan Taronges, arranged in a synoptic format. The score consists of 14 staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into five distinct sections, each marked with a letter in a box: A, B, C, D, and E. Section A begins on the first staff and continues through the second and third staves. Section B starts on the second staff and continues through the third and fourth staves. Section C begins on the fourth staff and continues through the fifth and sixth staves. Section D starts on the fifth staff and continues through the sixth and seventh staves. Section E begins on the seventh staff and continues through the eighth and ninth staves. The remaining staves (10-14) show the continuation of the music, with some staves ending in a final chord or note. The synoptic format allows for a clear comparison of the different parts across the sections.

La Figura 142 mostra el Credo de Corona interpretat per Joan “Taronges”, dispostat de manera sinòptica amb els mateixos criteris que en la Figura 139. Es correspon amb la mateixa interpretació que es recollia en la Figura 37.

Encara que morfològicament el Credo d'aquests dos sonadors –Toni Manonelles i Joan “Taronges”– no són igual, cadascun d'ells manté invariable la seua versió amb el mateix nombre de repeticions dels segments de cada mòdul, tret de l'E. Les tres vegades que apareix aquesta part al llarg de la interpretació de Joan “Taronges” –al final de cada cicle–, adopta una extensió de 7, 6 i 6 pulsacions respectivament, i per aquest motiu una de les repeticions del trèmolo s'ha indicat entre parèntesi en la Figura 142. Per tant, en la Figura 143 la partícula *n* del mòdul E pren els valors de 6, 5 i 5 al llarg de les tres exposicions.

Figura 143. Repeticions dels segments de cada mòdul. *Credo de Corona* (A). Joan “Taronges”

MÒDULS	A	B	C	D	AB	C'	E
SEGMENTS	2· A	3· B	1,8· C	2,5· D	2,3· AB	2,6· C'	<i>n</i> · e + e_t

Pel que fa al Kyries de Toni “Petit”, s'exposa també de manera sinòptica en la Figura 144. S'ha d'entendre com equivalent a la part final de la Figura 139, i per aquest motiu hem respectat la nomenclatura de cada mòdul i la seua distribució espacial sobre el paper, segons com apareixien en la versió de Toni Manonelles.

De nou, aquesta versió corrobora el que ja hem exposat abans: tot i que la sonada no és morfològicament igual que la dels altres dos, el sonador manté fixada la seua versió i repeteix els segments de cada mòdul el mateix nombre de vegades en totes les 9 exposicions del cicle, segons es mostra a la Figura 145.

Cal aclarir que l'acaball no respon al funcionament elàstic de les dues sonades anteriors, sinó que és una fórmula fixa que aquest sonador utilitza per cloure diverses peces del seu repertori. Aquesta major o menor diferència entre les interpretacions dels tres sonadors i, al mateix temps, la fidelitat a la seua versió, queden resumides en la Figura 146, suma de les Figures 141, 143 i 145. Hi podem observar una notable coincidència en cada segment.

Figura 144. Disposició sinòptica del *Kyries* (A). Toni “Petit”

Figura 145. Repeticions dels segments en cada mòdul. *Kyries* (A). Toni “Petit”

MÒDULS	A	B	C	D	AB	C'	E
SEGMENTS	-	-	-	1,5·D	2,3·AB	2,7·C'	1·E

Figura 146. Repeticions dels segments en cada mòdul. *Credo* (A) i *Kyries* (A)

MÒDULS	A	B	C	D	AB	C'	E
SEGMENTS							
Manonelles	2·A	3·B	2,8·C	2,5·D	2,3·AB	2,6·C'	$n \cdot e + e_t$
“Taronges”	2·A	3·B	1,8·C	2,5·D	2,3·AB	2,6·C'	$n \cdot e + e_t$
“Petit”	-	-	-	1,5·D	2,3·AB	2,7·C'	1·E

II. Proposta de segmentació èmica dels bocins en la sonada del *Credo*

Tenint en compte que al llarg de l'estudi la segmentació del cicle l'hem acabat realitzant en base a la perspectiva èmica dels interlocutors principals del treball de camp, inicialment vam intentar fer el mateix en el tercer nivell d'anàlisi. És a dir, proposar als sonadors que segmentessin els bocins en partícules més petites. La prova es va dur a terme amb el sonador Toni Manonelles, amb la sonada del *Credo*.

Proposàrem al sonador la partició dels bocins en les partícules més petites i amb sentit a les quals ell cregués oportú arribar. La tasca va suposar un exercici que ell mai s'havia plantejat, ja que a l'hora d'ensenyar la sonada els segments que es fan són més grossos (els bocins), de manera que mai s'arriba a fraccions tan diminutes:

P.: No ho partiu, normalment, en tan petit? A s'hora d'ensenyar, per exemple....

R.: No, no, no. Vejam: partir en tan petit tan petit... només ho faig en gaites que són d'un que just comença, lo primeroi de lo primeroi de lo primeroi. Perquè sinó, mesquín, s'atorrolla i no pot. Però quan està per aquesta (el *Credo*) ja sap "llegir per paraules", m'explic lo que vull dir? I si no en sap, no arriba a aquesta. [Toni Manonelles]¹¹³

Justament el fet tan inusual d'arribar a una partició en partícules tan petites atorgava a la prova un grau d'espontaneïtat i manca de càlculs previs que resulten de gran importància per a les posteriors deduccions del codi implícit de funcionament de la sonada. N'era una prova el fet que el sonador no tenia cap terme específic per designar les porcions derivades de la segmentació, i per a les quals s'ha utilitzat el terme ètic *nucli*.

Però per altra banda, si aquest grau de segmentació pràcticament no el contemplava el sonador, en conseqüència tampoc podia exposar directament les regles de funcionament d'aquest nivell, sinó que s'haurien d'extreure a partir de deduccions formals. Això va implicar, per tant, un replantejament de

¹¹³ Mtc. AS.08, pista 8.

l'estratègia, de manera que es va considerar que el més adequat era adoptar una postura a cavall entre el punt de vista èmic i ètic: l'elaboració d'una gramàtica mitjançant procediments de segmentació formal atenent al criteri de repetició (perspectiva ètica) partint de la segmentació efectuada pel propi sonador (perspectiva èmica).

Al llarg del treball de camp Toni Manonelles ens va realitzar dues segmentacions en nuclis de la sonada del Credo.¹¹⁴ La Figura 147 reflecteix la segona segmentació. La primera no l'hem notada tota, ja que coincideix en gran mesura amb la segona (amb la Figura 147); només els bocins IV, VI i VII queden segmentats de forma diferent, segons es recull en la Figura 148.

Figura 147. Segmentació dels bocins en nuclis. *Credo* (A). Toni Manonelles¹¹⁵

The image shows a musical score for eight staves, labeled I through VIII. Each staff contains musical notation with various segmentations indicated by brackets and lines above the notes. Staff I has a bracket over the first few notes. Staff II has a bracket over a later section. Staff III has a bracket over a section. Staff IV has a bracket over a section. Staff V has a bracket over a section. Staff VI has a bracket over a section. Staff VII has a bracket over a section. Staff VIII has a bracket over a section. The notation includes notes, rests, and other musical symbols.

Com es pot apreciar, la coherència és notable. Entre les dues segmentacions en nuclis només s'observen les diferències especificades en la Figura 148 respecte de la Figura 147: la resta dels nuclis queden delimitats com en la Figura 147 en ambdós casos.

Cal esmentar tres bocins problemàtics a l'hora de ser segmentats: el II, el VI i el VIII. Són els que en la Figura 147 apareixen indicats amb doble

¹¹⁴ Mtc. AS.08 (27 de maig de 2007) i AS.09 (12 de setembre de 2007).

¹¹⁵ Mtc. AS.09, pistes 5 i 7.

possibilitat: com a una sola unitat (línia discontinua) o formats per varis nuclis més petits (línies contínues). Des de la perspectiva del sonador, en aquests tres bocins es fa difícil fer divisions menors: els considera una mateixa unitat musical. En canvi, sí que són divisibles responent a raons pedagògiques, per facilitar l'aprenentatge. Per exemple, el bocí VIII (l'acaball) és concebut com una mateixa unitat, però, al mateix temps el sonador té clar que es compon de dues partícules: una que es reitera un nombre variable de vegades –el trèmolo–, i una nota llarga que el clou. A l'hora d'ensenyar, per tant, ell incidiria en aquesta divisió perquè l'aprenent entengués més bé el funcionament.

Figura 148. Divergències en la delimitació dels nuclis. *Credo* (A). Toni Manonelles¹¹⁶



A fi de poder-nos referir als nuclis delimitats i veure la seua organització, establim el sistema d'identificació recollit a la Figura 149. Tots els nuclis d'un mateix bocí s'indiquem amb una mateixa lletra seguida d'un nombre. Les lletres, que apareixen per ordre alfabètic, fan referència directa a l'ordre dels bocins; així, els nuclis del bocí I s'indiquen amb la *a*, els del bocí II amb la *b*, i així successivament. El nombre, en canvi, indica l'ordre del nucli dins el segment. Es tracta, per tant, d'un sistema que no té en compte l'existència de nuclis iguals o d'igual funció, sinó que senzillament els etiqueta per ordre d'aparició.

Els nuclis *a2*, *e4* i *f2* (o *f* si es pren com a una sola unitat) presenten gran semblança. Morfològicament, la seua part final és idèntica, i funcionalment tots serveixen de partícules de terminació dels bocins I, V i VI respectivament. No apareixen mai, en canvi, en posició inicial o intermèdia. Un cas anàleg és el que succeeix amb *c2*, *d2* i *g5*, que fan de clàusula dels bocins III, IV i VII respectivament. En aquest cas, les diferències entre ells encara es

¹¹⁶ Mtc. AS.08, pistes 6 i 7.

restringeixen més, ja que *c2* i *g5* són idèntics. L'únic nucli final que no es reitera és *b2*, final del bocí II, tot i que es pot associar a *a2*, *e4*, i *f2*, ja que reposa sobre la mateixa nota final i el moviment melòdic de les dues darreres notes coincideix. A més, funcionalment també concorda amb aquest grup.

Quant als començaments, *c1* i *g1* són idèntics i es troben en posició d'inici dels bocins III i VII. Per la seua banda, *d1* i *e1*, idèntics en el seu inici però no en el final, encapçalen els bocins IV i V respectivament.

Figura 149. Nomenclatura dels nuclis a partir dels criteris proposats

The image shows a musical score with eight staves, labeled I through VIII. Each staff contains a melodic line with various notes and rests. Above the notes, there are annotations for nuclei, represented by letters and numbers (e.g., c1, c2, b2, d1, d2, e1, e2, e3, e4, f1, f2, g1, g2, g3, g4, g5, a1, a2). Some nuclei are grouped with brackets. The staves are arranged vertically, and the music is written in a standard notation style.

En canvi, en el segment VII s'observa un fet que, a priori, podria fer trontollar tota aquesta argumentació: la presència dels nuclis *g2* i *g4* en part intermèdia. Com es pot observar, *g2* encaixa en el grup de *c2*, *d2* i *g5*, que només es troben en posició final, mentre que *g4* va associat amb *d1* i *e1*, que els hem definit abans com a nuclis d'inici.

Després d'observar detingudament com varien aquests nuclis en cada bocí, arribem a la conclusió que la clau radica en el punt del nucli on es produeix la variació. Pel que fa als nuclis d'inici, *c1* i *g1* no presenten problemes, ja que apareix sempre a l'inici i de manera totalment idèntica. En el cas de *d1* i *e1*, tots dos comencen d'igual manera, però acaben diferent: la

variació apareix al final, contràriament del que succeeix quan apareix en posició interna en el bocí VII (*g4*): allí la variació l'experimenta més a l'inici.

Tot el contrari és el que succeeix amb els nuclis de terminació: el grup format per *a2*, *e4*, *f2* i fins i tot *b2* i *h*, acaben de la mateixa manera. Igual que en el conjunt constituït per *c2*, *d2* i *g5*. És a dir, que la variació l'experimenten a l'inici del nucli, mentre que el final resta invariable. En canvi, quan *g2* apareix internament en el bocí VII, la variació està al final, amb l'escurçament de la darrera nota i la incrustació d'un nou nucli (*g3*).

A partir d'aquestes observacions, per tant, es poden deduir els següents principis:

- Els nuclis que fan funció d'inici de diversos bocins presenten una part invariable al començament, mentre que el final és susceptible de variar, a fi de facilitar l'enllaç amb els nuclis que el segueixen.
- Els nuclis que funcionen com a terminació sofreixen el procés invers: la part fixa i invariable es troba al final, mentre que la inicial és la susceptible de variar, també per l'efecte d'enllaç, però en aquest cas amb els nuclis precedents.

En d'altres paraules, podem dir que el que defineix un nucli d'inici és el seu començament, mentre que el que identifica un de terminació és el seu final: aquestes són les parts invariables, les que s'han de mantenir per preservar la identitat del nucli en qüestió.

De fet, aplicant aquestes deduccions es pot explicar de dues maneres per què *g2* i *g4* apareixen en la part central del bocí VII. Una és argumentar que si a *g2* se li varia el final –com a nucli de terminació que és– i *g4* experimenta variació a l'inici –tenint en compte que funciona de nucli d'inici–, automàticament tots dos perden la seua naturalesa de nuclis de terminació i d'inici respectivament, de manera que la seua ubicació interna es pot considerar del tot coherent. L'altra és pensar que, malgrat la divisió de Manonelles en bocins, VII pot ser entès com a dos bocins i, per tant, del tot equivalent a III+IV.

