Associació
VAlenciana
MUSicologia

LA MÚSICA TRADICIONAL VALENCIANA: UN LLENGUATGE PARTICULAR[1]

Jordi Reig Bravo

RESUM

Aquest text és un intent de definició del camp semàntic *música tradicional i folklòrica valenciana* en tant que sistema musical concret i peculiar, seguint una línia argumental que passa per distintes fases: una informació bàsica sobre el vessant més musicològic de l'etnomusicologia, el que aporta la seua visió a l'estudi de la música tradicional; algunes matisacions i redefinicions en relació a conceptes i termes que solen utilitzar-se en l'estudi d'aquesta música; una proposta personal de taxonomia de gèneres musicals; la presentació de la *Fonoteca de Materials*, d'on provenen totes les mostres analitzades; algunes diferenciacions entre la música *culta* occidental i les músiques populars, per tal de comprendre millor el funcionament de la música tradicional i folklòrica valenciana; i finalment una anàlisi detallada de catorze peces tradicionals valencianes editades en la *Fonoteca*, estudiades a partir de la descomposició del llenguatge musical en les tres àrees bàsiques: melòdica, rítmica i harmònica.

ABSTRACT

This text is an attempt to define the semantic field "traditional and folklorical valencian music" as a concrete and peculiar musical system that follows an argumentative line with different aspects and phases: Some basic information about the most musical branch in the so called «ethnomusigology», the one that offers its concrete vision about the study of the traditional music; some different points of view and redefinitions in relation to concepts and terminology that we normally use in the study of this particular kind of music. A personal proposal of the taxonomy of the musical genres; the presentation and introduction of the "Fonoteca de Materials" where we found the analized materials and proofs; some diferences between the cultivated Occidental music and the popular music in general, in order to understand better the development of the traditional and folklorical valencian music and finally, a detailed analysis about fourteen traditional valencian compositions edited in the Fonoteca and studied following the separation of the musical language in three basic areas: melodic, rhythmical and harmonic.

RESUMEN

Este texto es un intento de definición del campo semántico *música tradicional y folklórica valenciana* como sistema musical concreto y peculiar, siguiendo una línea argumental que pasa por distintas fases: una información básica sobre la parte más musicológica de la etnomusicología, la cual aporta su visión al estudio de la música tradicional; algunas matizaciones y redefiniciones en relación a conceptos y términos que suelen utilizarse en el estudio de esta música; una propuesta personal de taxonomía de géneros musicales; la presentación de la *Fonoteca de Materials*, de donde provienen todas las muestras analizadas; algunas diferenciaciones entre la música culta occidental y las músicas populares para comprender mejor el funcionamiento de la música tradicional y folklórica valenciana; y finalmente un análisis detallado de catorce piezas tradicionales valencianas editadas en la *Fonoteca*, estudiadas a partir de la descomposición del lenguaje musical en las tres áreas básicas: melódica, rítmica i armónica.

LA MÚSICA TRADICIONAL VALENCIANA: UN LLENGUATGE PARTICULAR

Com que el lema de la Primera Jornada de Musicologia organitzada per AVAMUS és *El patrimoni musical valencià*, vull parlar d'una part d'aqueix patrimoni que no es conserva escrit en cap lloc: el patrimoni musical oral valencià. Primer faré una revisió de la terminologia i una classificació bàsica dels diferents tipus de músiques, després hauré de revisar les diferències essencials entre la música popular tradicional i la música culta, i per acabar oferiré catorze mostres concretes on observar la varietat i la riquesa del patrimoni musical tradicional i folklòric valencià en tant que llenguatge musical particular.

La música tradicional i folklòrica valenciana que intente definir està al marge de l'activitat habitual de les sales de concert, la toquen i la canten persones que no tenen cap preparació acadèmica, el seu mitjà de transmissió no és escrit sinó oral i és anònima, o almenys no té un autor conegut. A la música *culta* occidental sempre li ha resultat incòmode acceptar aquest camp com a propi, i els tractadistes han anat canviant i perfilant-ne la consideració al respecte al llarg del segle XX. Els posicionaments s'han polaritzat en dues tendències: folklore musical i etnomusicologia.

Encara que no tota la música popular d'Occident havia sigut creada per llauradors, a finals del segle XIX i començaments del XX es tendia a creure que la música occidental no culta era pròpia del medi rural. D'altra banda, a pesar que no totes les músiques extraeuropees pertanyien a pobles considerats no civilitzats, «qualsevol música aliena semblava inferior a l'europea i era considerada bàrbara per exòtica (*exo* = de fora), però també per retardada i arcaica. Uns i altres, llauradors i no europeus, eren catalogats musicalment com a primitius en algun estadi arcaic de la seua evolució humana. De manera que l'etnomusicologia, que durant la primera meitat del segle XX encara s'anomenava *musicologia comparada*, es va dedicar a estudiar les manifestacions musicals dels *salvatges de fora*, i el folklore musical es va ocupar d'estudiar (sobretot de recopilar) els pintoresquismes dels *salvatges de dins*» (Díaz Viana, 1993: 7-8).

Per sort, aquests conceptes han anat caient pel pes del seu propi etnocentrisme durant la segona meitat del segle XX fins arribar a la situació actual en què la musicologia històrica es defineix com «l'estudi de tots els aspectes de la música amb criteris acadèmics» (Nettl, 1996: 35), però es dedica, sobretot, a la interpretació dels escrits musicals antics i a l'anàlisi profund dels objectes/productes individuals de la música *culta* occidental, mentre que l'etnomusicologia, a cavall entre la musicologia i l'antropologia, que va començar com una musicologia ètnica, prompte es va plantejar problemes com el de la relació entre la música i la societat, i va reconéixer «la importància del context en les produccions folklòriques i en el seu procés de transmissió i conservació» (Brailoiu, 1973: 15). A partir dels anys seixanta, l'etnomusicologia va prendre una nova empenta –de fet, va començar a conéixer-se amb aqueix octosíl·lab– i va propugnar la comprensió forçosament social del fet musical: «la música s'ha d'estudiar com a símbol de processos socials i de funcionalitats sempre dins d'una cultura concreta» (Merriam, 1964).

En l'actualitat, el panorama dels estudis etnomusicològics és molt diversificat quant a criteris de metodologia. No hi ha una orientació unificada, hi ha un interés pels processos que es manifesten en l'acte d'expressió musical i en la interacció entre les persones que el duen a terme, més que pels productes musicals aïllats, amb el distanciament dels criteris romàntics d'*obra d'art* que això comporta. I l'estudi de la música de l'Altre es realitza per entendre millor l'ús que fem nosaltres de la nostra pròpia música, en actuar aquella com una espècie d'espill.

És a partir d'aquests plantejaments moderns de l'etnomusicologia com cal estudiar la música tradicional i folklòrica valenciana, lluny dels típics tòpics paternalistes respecte del poble que, en la seua feliç ignorància, crea obres menors que els músics instruïts i seriosos tenim certa obligació moral d'anotar per tal que no es perden, però no mai d'analitzar a fons. Aquesta manera d'apropar-se a la música tradicional, per sort, ha passat de moda. La utilització de criteris més actuals posa de relleu, a banda de les implicacions socioculturals paleses, aspectes musicals molt interessants que espere ser capaç de desvetllar amb aquestes explicacions.

QÜESTIONS DE TERMINOLOGIA

M'agradaria aclarir, d'entrada, alguns conceptes bàsics en relació a la terminologia: què és música culta occidental, què és música popular, què és música tradicional, què és música folklòrica.

És evident que hi ha problemes a l'hora de definir la música que apareix en diferents escrits com música occidental, música culta, música de concert, música seriosa, *art music* en el món anglosaxó, o el que alguns llibres anomenen simplement *la música*, fent una metonímia. Aquestes expressions són sinònims del que se sol denominar irreflexivament *música clàssica*. Encara que tinga un reconeixement fàcil i directe per part de propis i estranys, el terme *clàssica* és ambigu, inexacte i pot induir a confusió. L'apel·latiu *clàssica* s'utilitza per nomenar tota la música que no és popular, però també per designar la música europea produïda majoritàriament durant la segona meitat del segle XVIII (Haydn, Mozart i el primer Beethoven), i d'aquest fet ve l'ambigüitat: el terme designa la totalitat i també una part.

Però la definició de música popular també és complicada. La *Simfonia núm. 5* de Beethoven, el *Bolero* de Ravel, l'inici de la *Simfonia núm. 40* de Mozart, la introducció del *Toreador* de *Carmen* de Bizet, alguns fragments de *Les quatre estacions* de Vivaldi i moltes altres melodies que pertanyen a l'àmbit de la música clàssica i que se senten per tot arreu (timbres, jocs d'ordinador, telèfons mòbils...), són *populars* en tant que famoses, en el sentit que tenen una ampla implantació en la consciència col·lectiva de la gent que no té cap preparació solfística, és a dir, la gent del poble. I al contrari, avui dia ja no són *populars* –del poble–, per exemple, les cançons de batre valencianes, que només coneixen una minoria d'entesos.

Per tant, per raons de claredat terminològica, cal utilitzar l'expressió "música *culta* europea" per anomenar allò que ordinàriament s'entén per *música clàssica*. S'ha de fer servir la paraula *culta* atenent que aquesta música sempre ha estat patrocinada per les capes més altes de la societat independentment del període històric en què s'ha produït. I culta en cursiva perquè les músiques que no estan compreses en aquest apartat no tenen perquè ser considerades *incultes*: algunes músiques qualificades en Occident com a exòtiques són, en realitat, la música culta dels seus països de procedència.

Englobe dins d'aquesta música *culta* europea:

– La música antiga i pre-renaixentista de la qual ens han arribat documents escrits.

– La música «de la gran tradició occidental post-renaixentista que es va estendre aproximadament entre 1600 i 1910, que és el període de quasi tots els coneguts "grans" del repertori operístic i de concert, i que se sol conéixer, en virtut de la seua característica tècnica més destacada, com el període de l'harmonia tonal funcional» (Small, 1989; 18).

– Les músiques *menors* procedents de l'òpera, com el *singspiel* alemany, l'òpera *buffa* italiana, l'opereta francesa, la sarsuela i el *género chico*.

– La música posterior a 1910[2] creada sota els mateixos paràmetres, amb les mateixes coordenades. Podrien incloure's ací moltes de les músiques associades a la imatge, en especial al cinema (però d'altra banda, moltes de les músiques per a la imatge també podrien classificar-se com a músiques populars. És un apartat ambigu, aquest.

Es tracta de música europea i, per extensió, de música americana i de tot el seu extens radi d'influència. Per tant, és fins i tot més escaient anomenar-la "música *culta* occidental".

Per eliminació, música popular és tota la música que no és *culta occidental*. Des d'aquest punt de vista, considere que sota l'apel·latiu de música *popular* s'inclou un espectre molt ample de músiques distintes:

– La música tradicional i folklòrica dels pobles de l'àmbit geogràfic de la música culta occidental

– La música culta d'altres pobles (magrebís, indostànics, asiàtics...)

– Les músiques primitives

– Les músiques *nacionals* o *territorials*[3]

– Les músiques ètniques (com la música del poble gitano, que s'estén per diversos països; o com la música de la comunitat jueva de fora d'Israel)

– Les digressions de la música occidental que fins fa poc encara eren ignorades o menyspreades, és a dir, el *blues*, el *jazz*, el *rock* i totes les seues manifestacions directes[4] o tangencials.[5]

– Les músiques de moda o músiques per al comerç. Ací hauríem d'enquadrar també les produccions musicals comercialitzades amb l'etiqueta *músiques del món*, amb una prevenció: «la diversitat domesticada per l'hegemonia tecnològica occidental esdevé una forma decorativa de neoexotisme» (Scarnecchia, 1998: 14)

– D'altres tipus d'expressions sonores: per exemple, les que tenen lloc en situacions *poc musicals* (estadis esportius, manifestacions de protesta al carrer); o bé les músiques que gestionen la cohesió dels grups socials i de les identitats col·lectives; o bé els himnes, les cançons emblemàtiques...

Si acceptem la convenció que la música popular comprén tots aquells àmbits de l'expressió sonora humana que no s'inclouen dins la música *culta* occidental, admetrem també que la música tradicional és un dels apartats que s'engloben dins la música popular al costat d'altres maneres d'entendre el fet sonor com les que acabe d'esmentar.

La música tradicional forma part de la música popular en general. És la música de les classes socials menys afavorides «dins l'espai geogràfic d'Occident, restringida al període històric anterior a l'entrada d'aquesta música en les dinàmiques de difusió massiva» (Costa, 2001); i també és la música actual que es fa amb els mateixos plantejaments. Té sempre un ús social i és participativa, a diferència de la música culta occidental. No s'ha de confondre amb la música folklòrica, ja que aquesta és una part de la música tradicional[6]; el cant d'estil o les albaes són exemples de música tradicional, perquè es fan avui amb la mateixa finalitat que tenien quan es van començar a utilitzar, i entronquen així amb la cadena tradicional. El flamenc també és música tradicional, no folklòrica.

La música folklòrica és una divisió dins la música tradicional on s'inclouen músiques que, en el seu origen, estaven associades a determinada tradició –relacionada amb les etapes vitals, el cicle anual, distints treballs o rituals de diversos tipus– i que n'han perdut la funció tradicional encara que continuen interpretant-se. Per exemple, els cants valencians relacionats amb faenes agrícoles són manifestacions folklòriques perquè avui dia no es canten quan es fan aquests treballs. O també són folklòrics els balls de carrer o de plaça, que es dansen amb vestits regionals *a la manera com* es feien abans. El terme folklòric tendeix a ser considerat pejoratiu en tant que fa referència a una cosa arcaica, inamovible i museística, mentre que la música tradicional continua donant obres fresques, obertes, i no ha perdut la funcionalitat i la vigència.

Per tant, tot el que no és música *culta* occidental (música *clàssica*) és música popular; dins la popular (i al costat de moltes altres) està la música tradicional, i dins la música tradicional es pot fer un subapartat de música folklòrica, que és música tradicional que ha perdut la funció. La música folklòrica ens parla de costums perduts, la música tradicional s'ocupa de les tradicions que continuen celebrant-se a hores d'ara. Però una i l'altra comparteixen el mateix llenguatge musical, i és per això que les estudiem juntes.

La música tradicional i folklòrica valenciana ja ha sigut tractada segons els plantejaments de l'esmentat folklore musical tardoromàntic per autors com Oscar Esplá, Eduardo López-Chavarri Marco, Manuel Palau, María Teresa Oller o Salvador Seguí. No ha sigut fins les acaballes del segle XX quan han vist la llum els treballs de Vicent Torrent o Fermín Pardo, que s'adscriuen a un enfocament més etnomusicològic.

Per dur a terme els estudis de música tradicional dins d'un marc etnomusicològic, el centre de la investigació és el treball de camp. Ací a València existeix un treball de camp recopilat i, per sort, editat per la Conselleria de Cultura de la Generalitat que s'anomena *Fonoteca de Materials*, un «fons discogràfic de mostres interpretades directament i de manera exempta pels seus usuaris naturals en accions determinades de treball o de festa, o en celebracions puntuals del cicle de l'any dins els nostres pobles, sense manipulació ni intervenció per afegir o reelaborar elements sobre les interpretacions originals». En el mateix text de presentació de la col·lecció, d'on he extret aquesta cita, l'equip coordinador també explica:

Els àlbums de la Fonoteca de Materials aniran fent emergir al terreny de la consciència tots aquells sons que l'instint i el costum han determinat en les nostres terres. Seran un fidel espill de la realitat sonora que avui encara aflora de forma natural en la nostra societat: de totes aquelles músiques que s'han produït en la dialèctica de la permeabilitat i la resistència que ha menat el sentit estètic de la nostra gent; la permeabilitat d'unes influències foranes que s'han decantat en la nostra sensibilitat a través dels segles i la resistència, avui més vulnerada que mai, de l'entranyable codi expressiu de l'entorn immediat (1986: 2).

La *Fonoteca de Materials* ha sabut mantenir aquest esperit al llarg de 30 volums, una xifra rècord en la compilació de música tradicional sense reelaborar en tot el territori peninsular, i fins i tot europeu. Totes les mostres que citaré com a exemples estan extretes d'aquesta col·lecció que seria l'enveja dels etnomusicòlegs de qualsevol part del món i que ací, a casa nostra, és molt poc coneguda.

DISTINCIONS ENTRE MÚSICA CULTA OCCIDENTAL I MÚSICA POPULAR

L'estudi d'aquestes distincions pot explicar en part el funcionament de la música tradicional i folklòrica valenciana, és únicament per això que gose entrar en un terreny tan escabrós. Les diferències essencials entre la música culta d'Occident i les músiques populars en general, es plantegen, bàsicament, en tres àmbits: el suport de transmissió, la funcionalitat i la participació.

1. El suport de transmissió. La música culta occidental sempre ha tingut un suport escrit (la musicologia, de fet, naix per estudiar les fonts de la música antiga, els manuscrits i els successius sistemes de notació), mentre que la música popular, per la seua dinàmica d'actuar com a reflex de la realitat canviant de cada moment, quasi mai s'ha escrit, i la seua transmissió s'ha confiat a la memòria i a l'oralitat, amb la conseqüent exposició a qualsevol tipus d'influència o d'acció modificadora.

En general, l'ús de la partitura marca una diferència clara. La música popular ha conviscut amb la música *culta* occidental en tots els moments de la història, habitualment utilitzada per les classes socials subalternes; la diferència és que la música culta s'ha escrit i la popular no, i per tant, no ha arribat a nosaltres només que de viva veu transmetent-se a través de la cadena tradicional. Les capes socials altes i políticament poderoses sempre han intentat atrapar la música per tal de reproduir-la en qualsevol moment, ja que era considerada com un objecte de luxe (almenys fins a començaments del s. XX). Per això, van recórrer a un mitjà de fixació imperfecte com és l'escriptura. Amb el temps, la manera de codificar per escrit el so va anar sofisticant-se tant que va arribar fins al punt de corrompre la música com a tal, en el sentit que l'oficialitat acadèmica no considerava música allò que no poguera transcriure's en notació convencional occidental.

Les transcripcions de músiques tradicionals i folklòriques realitzades durant gran part del segle passat, moltes vegades contenen veritables traïcions a la realitat sonora que intenten transcriure i que s'han descobert gràcies a gravacions posteriors. La causa sol ser l'estretor de mires del transcriptor, que no reflecteix elements musicals que siguen aliens a la seua pròpia formació acadèmica o no siguen massa habituals, atorgant-li així implícitament a la persona de qui rep la informació una certa desqualificació per *ignorància musical*. Així, trobem músiques a cinc, set o onze temps que el transcriptor havia constrenyit a compassos regulars, intervals clarament atemperats que no s'han plasmat en el paper, melismes, desajustaments de tempo... I també trobem qüestions importants que han sigut ignorades, com el dramatisme interpretatiu de la veu, la funcionalitat o la relació amb altres músiques populars. L'etnocentrisme de l'investigador sovint ha destruït la riquesa del mateix fenomen que estava estudiant. En el seu descàrrec s'ha de dir que aquest etnocentrisme no era malintencionat sinó tot el contrari, i estava condicionat per l'esperit del Romanticisme que encara es va infiltrar en els estudis de *folklore musical* fins ben sobrepassada la meitat del segle XX.

2. La funcionalitat. Mentre que la funció de la música culta occidental és bàsicament només una, complaure l'oïda de qui l'escolta durant l'acte auditiu, és a dir, allò que en diuen *el goig estètic*, la música popular, sobretot la tradicional, està lligada íntimament a la quotidianitat de la gent i l'acompanya en qualsevol moment de la vida, els jocs, el festeig, el treball, el descans, la diversió, l'agitació social... Aquestes funcions ens resulten familiars perquè les du a terme la música tradicional i folklòrica occidental. Però, per exemple, en el continent africà hi ha música «que forma part dels rituals d'iniciació, n'hi ha de portadora de notícies o xerrameca, lloances o insults, o que serveix d'advertència o d'exhortació als qui l'escolten; hi ha cançons de vells, cançons que s'ocupen de qüestions religioses i filosòfiques i cançons de distintes ocupacions, com les de caçadors, pescadors o pastors» (Small, 1989: 59). En la música valenciana també poden trobar-se cançons d'antics gremis: torners, teixidors, esquiladors... «Els hutus de l'antiga Rodhesia tenen cançons per amonestar als membres esgarriats del clan, per celebrar la cacera d'un elefant o per fer burla de l'europeu; i dins del subgènere de cançons per anar en canoa, distingeixen entre les que han de cantar-se quan es rema a favor del corrent i quan es rema contra corrent» (García Martínez, 2002: 27). I com he dit adés, per a aquests usos no ha fet falta mai partitura. A més, cal recordar que tenir funció o no tenir-ne serà el criteri per classificar determinada música com a tradicional o com a folklòrica.

3. La participació. La música vehicula diferents actes comunicatius entre éssers humans. L'actitud de la gent que protagonitza aquests actes comunicatius és participativa en la música popular, i no participativa en la música *culta* occidental. La música *culta* està creada per especialistes, està interpretada per especialistes altament qualificats i està pensada per, i dirigida a, un públic també igualment especialitzat en el reconeixement d'aquesta música concreta. La música popular està formada per la recreació col·lectiva i qualsevol persona, amb un mínim de destresa, pot interpretar-la, expressar-se a través d'ella, transmetre-la, comunicar, servir-se'n, en definitiva.

El desafecte convencional amb què un oient occidental presencia una actuació orquestral no té cabuda en la vida musical ni en els costums d'altres pobles, i en quasi totes les músiques «hi ha oportunitat per a la participació, cantant parts corals, fent palmes o ballant» (Small, 1989: 58). En canvi, en una sala de concerts, si algú del públic, commogut per la interpretació del primer temps d'una simfonia, esclata a aplaudir en acabar aquest primer moviment, s'emportarà el reprovament de la resta de l'audiència, ja que les normes no escrites de l'exquisidesa auditiva convenen que el públic no pot expressar res fins el final de totes les parts d'una obra. I en aquell moment, li haja agradat o no, sempre haurà d'aplaudir.

L'absència de participació i l'altíssim grau d'especialització dels intèrprets de la música *culta* occidental es converteixen en mecanismes que interactuen per allunyar el ciutadà mitjà de la pràctica d'aquesta música, i el releguen automàticament al rol de consumidor passiu d'un producte acabat, com qualsevol altre producte d'un procés de fabricació.

En suma, en la música culta la comunicació es produeix en un sol sentit: des de l'executant cap al públic –de l'escenari al pati de butaques–, mentre que en les músiques populars es tanca el circuit amb una altra via comunicativa de retorn des del públic cap a l'intèrpret. Per tant, per valorar comparativament una música en relació a l'altra[7], hauríem d'establir primer quin serà el criteri comparatiu que emprarem. Si utilitzem el criteri de la complexitat, la *Simfonia núm. 9* de Beethoven és molt superior, més complexa que una cançó d'estil valenciana, per posar un exemple; però si el criteri que fem servir per confrontar-les és el de la participació, la valoració serà justament la inversa. Perquè en una actuació de cant d'estil la participació del públic és desitjable i quasi imprescindible, mentre que en l'audició de la simfonia no es pot ni tossir; només en els intermedis.

EXEMPLES D'ESTUDI

Una anàlisi detallada del llenguatge de qualsevol tipus de música passa per la seua descomposició en elements constitutius bàsics. La utilització d'uns components en detriment d'altres, la morfologia dels elements de construcció utilitzats i les distintes maneres com es relacionen entre si aquests elements donarà al llenguatge de cada música el seu caràcter individual específic.

D'una manera un tant simplificadora, però operativa, pot afirmar-se que els elements estructurals essencials de qualsevol tipus de música es troben agrupats en tres àmbits bàsics: melòdic, rítmic i harmònic. Veiem a continuació alguns elements melòdics de la música tradicional i folklòrica valenciana. Cal recordar que cap dels intèrprets de les mostres ha rebut educació musical acadèmica, simplement han aprés les cançons per imitació de models que a la seua vegada imitaven models, és a dir, per recreació oral col·lectiva.

Seria necessari escoltar les peces indicades en la *Fonoteca de Materials* i realitzar un estudi a partir del dictat musical. Per raons de funcionament suggeriré des d'ací una sèrie d'observacions que hauran de localitzar-se en cadascuna de les interpretacions.

1- *Cançó de bressol*, *Picassent* (*Fonoteca de Materials* 2, A-4)

Observacions: • és un cant individual sense acompanyament; • les frases musicals coincideixen plenament amb les frases del text; • totes les frases musicals acaben descendentment; • no es pot mesurar amb cap compàs regular, però sí que té una mètrica interna: una síl·laba per nota i amb l'última síl·laba, diverses notes; • conté exclamacions i usos de la veu *poc musicals*; • la melodia no s'articula segons les escales major o menor, sinó en base a un mode: el mode de mi transposat a si; • a més de les notes pròpies del mode, n'utilitza unes altres d'afegides; • l'afinació d'una de les notes afegides no està contemplada en el sistema temperat, però no està *desafinada* segons el concepte occidental, perquè sempre que passa pel mateix punt fa la mateixa afinació especial (l'embolic dels modes és més embrollat encara que el que va constatar Jacques Chailley l'any 1960); • té una funció concreta: bressolar una criatura per fer-la dormir.

2- *Cançó de batre* «*La tendera de Muro*» (*Fonoteca de Materials* 5, A-7)

Observacions: • totes les realitzades a la peça anterior: cantada solo, sense compàs (el ritme lliure no és una exclusiva del cant gregorià), finals de frase sempre descendents (per això la manera de representar els modes és descendent), sil·labisme llevat de l'última síl·laba, estratègies expressives agregades a les estrictament *musicals*, base modal. A més, • el mode de mi pot aparéixer transposat a qualsevol alçada, i contenir notes afegides, atemperades o no, en qualsevol punt; • s'entonen moltes notes distintes, sense mètrica concreta, sobre una sola síl·laba, per tant, podem parlar d'interpretació melismàtica com a oposada a sil·làbica; • l'emissió de la veu és natural, a gola oberta, no impostada; • l'escriptura musical normativa és insuficient a l'hora de plasmar totes les possibilitats d'expressió que té la veu (en els instruments passa el mateix; en menor mesura, però també); • té una funció concreta: ajudar-se en el treball d'arrear les bèsties de tir per tal de realitzar la faena agrícola particular de batre (separar el gra del seu embolcall).

Òbviament, cada una d'aquestes observacions hauria de ser el punt d'arranc d'una investigació en profunditat, tant musical com sociològica, per comprendre totalment el fenomen.

3- *U i dotze. Apa* (*Fonoteca de Materials* 26: *Antologia del Cant d'estil*, 25)

Observacions: • apareixen les mateixes característiques que en les anteriors, i a més: • l'ús melismàtic de la veu és ara una de les particularitats més cridaneres; • el dramatisme, la gestualitat del rostre, la tensió vocal i l'emissió *esforçada* de la veu són característiques que tenen com a finalitat aconseguir la comunicació immediata i la implicació de l'oient en una acció on la musicalitat, la textualitat i l'escenificació interactuen per donar-li sentit a l'acte comunicatiu; • hi ha acompanyament instrumental de guitarres (afinades un to més greu) i guitarró mentre es canta, i intervencions d'instruments de vent (clarinet, trompeta i trombó) quan no hi ha veu; • l'acompanyament és tonal, temperat i mesurat a compàs, però la veu és modal (en aquest cas en mode de re), atemperada i lliure de qualsevol rigidesa mètrica; tot i això, sonen simultàniament; • les lletres de les cançons són improvisades en el mateix moment de cantar-les; • tenen una funció concreta: rondar, és a dir, oferir música com a obsequi de porta en porta per tal d'aconseguir contraprestacions amoroses o d'altres tipus.

4- *Aurora* «*El cananeo*» (*Fonoteca de Materials* 30: *Cants de l'aurora*, 18)

Observacions: • no hi ha acompanyament instrumental (algunes altres aurores sí que en tenen); • el cant és col·lectiu, essencialment en terceres paral·leles (encara que ací se senten tres parts reals); • l'ús de l'harmonia és inconscient, accidental; • no hi ha elaboració contrapuntística, és polifonia mètricament homòfona, mediterrània; • és música tonal però interpretada amb un *pathos* modal, ja que el compàs està absent, les veus no són impostades, hi ha melismes i altres estratègies expressives no escolàstiques com *glissandi*, portaments, vibrats, atemperacions...; • es canta pel carrer a altes hores de la matinada; • té una funció concreta: cridar els veïns per resar el Rosari de l'Aurora, i una finalitat social: relacionar-se els individus entre si en el marc d'una identitat social i cultural a través de la música, i relacionar-se, també, al mateix temps, amb la divinitat.

Passem ara a considerar els elements rítmics de la música tradicional i folklòrica valenciana. En parlar de ritmes hem de fer referència a la manera de mesurar-los, als compassos. Si considerem unitats simples mínimes les de 2 i les de 3 pulsacions, la teoria clàssica fa la següent classificació de compassos: binaris de subdivisió binària (2×2) (4×4), binaris de subdivisió ternària (6×8) (12×8), ternaris de subdivisió binària (3×4), ternaris de subdivisió ternària (9×8) i compassos d'*amalgama* (el zortziko, a 5×4).

El compàs de 9×8 (ternari de subdivisió ternària) és una entelèquia: no existeix només que en la teoria, i una cosa pareguda passa amb el 12×8. En canvi, sí que hi ha, en la música tradicional i folklòrica valenciana, combinacions irregulars de compassos simples, és a dir, diversos compassos d'*amalgama*, i també el que denomine combinacions *equívoques* de compassos simples (equívoques perquè semblen regulars quant al numerador però la subdivisió interna no ho és).

Evidentment, tenim ritmes mesurables amb compassos simples i amb combinacions regulars, però tornem a escoltar la *Fonoteca* i procedim una altra vegada a realitzar observacions centrant-nos en la part rítmica de la música.

5- *Albà de l'Horta, veus* (*Fonoteca de Materials* 26: *Antologia del cant d'estil*, 9)

Observacions: • la veu participa del *pathos* interpretatiu que venim comentant: a solo, finals descendents, inclusió de melismes, emissió natural, estratègies expressives distintes de les ortodoxes, tendència cap al ritme lliure; • la melodia no és modal, sinó tonal, i la tonalitat és inamovible a causa de les intervencions de la dolçaina; • encara que semble ritme lliure, la mètrica s'ajusta a un 12×8 amb subdivisions irregulars (3+3+2+2+2): és una combinació equívoca de compassos simples; • la mètrica és la mateixa que la de la buleria, però en un tempo més lent; • té una funció concreta: la mateixa que la del cant d'estil.

6- *Albà de l'Horta, introducció de dolçaina i tabal* (*Fonoteca de Materials* 26, 30)

Observacions: • s'utilitza també una combinació equívoca de compassos simples en tant que sumen 6 pulsacions, però la subdivisió interna no és ni (2+2+2) ni (3+3), sinó (2+4), considerant el 4 com a soldadura de dos compassos de dos pulsacions on la primera pulsació és més forta que la tercera, i considerant també que les accentuacions recauen en el primer temps del 2 i en el primer temps del 4.

7- *Seguidilla, inici* (*Fonoteca de Materials* 12: *Alt Palància,* 6)

Observacions: • la subdivisió d'aquesta música a 6 pulsacions pot entendre's o bé com (3+3), o bé com (4+2), indistintament; • la veu s'adapta millor a la combinació (4+2); • té una funció concreta: ballar al carrer de manera col·lectiva sense un aprenentatge previ de les passes del ball.

8- *Dansa de Bèlgida* (*Fonoteca de Materials* 24: *Les danses de la Vall d'Albaida*, 4)

Observacions: • els diferents sectors implicats en la interpretació es regeixen per subdivisions distintes dins la matriu de 6 pulsacions (no té perquè haver un compàs únic per mesurar la música); • es produeix un joc d'accentuacions divergents que conflueixen cíclicament i que té a veure amb la dimensió lúdica de la dansa, ja que es tracta també d'un joc real entre els elements humans i musicals que participen; • té una funció concreta: ballar al carrer, en aquest cas, de manera lleugerament ritualitzada.

9- *Doloretes, fes-te el monyo* (*Fonoteca de Materials* 4, A-7)

10- *Tonades d'albaes* (*Fonoteca de Materials* 21: *La Todolella*, 26b)

Observacions: • en els dos casos es tracta de senyores d'edat avançada que canten a 7 pulsacions amb tota la naturalitat i la despreocupació del món, cosa que a molts instruïts en l'academicisme més depurat ens resulta, com a mínim, dificultós. I puc donar fe que aquestes persones no han estudiat en el conservatori de Copenhaguen. He aportat dos exemples per tal de confirmar l'apreciació. La primera mostra és una cançó de Pasqua, en el segon cas és la pròpia intèrpret la que pica de mans.

11- *Albà d'església* (*Fonoteca de Materials* 21: *La Todolella*, 26c)

Observacions: • com en les dues peces anteriors, es tracta d'un ritme aksak (paraula turca que significa coix) de 7 pulsacions que s'agrupen (3+2+2); • aquest tipus d'albà se sol denominar albà de Nadal o d'església, i és distint de les albaes de l'Horta dels exemples 5 i 6; • el cant ara és col·lectiu i amb acompanyament; • la interpretació sol ser responsorial.

12- *Albà de la Virgen* (*Fonoteca de Materials* 9: *Titaguas*, A-3)

Observacions: • les mateixes que en els tres últims exemples, però, a més, la subdivisió irregular ha canviat, ara és (2+2+3).

13- *Pujar i baixar la vila* (*Fonoteca de Materials* 7: Morella, 2)

Observacions: • llevat dels compassos inicials, la manera més escaient de mesurar aquesta música és amb una combinació irregular de compassos simples que suma 11 (3+2+2+2+2); • la pulsació no és isomètrica, la vuitena pulsació és més llarga que la resta; • és un altre ritme *aksak*, com els exemples anteriors, però d'onze pulsacions. Els ritmes *aksak* estan presents en els països de la Mediterrània i pràcticament en totes les músiques ètniques del món. L'aparença que presenten és molt diversa, no sols el (3+2) del zortziko, que també és un ritme *aksak*.

14- *La dansa, del ball pla les Coves de Vinromà* (*Fonoteca de Materials* 3, A-16)

Observacions: • ritme *aksak* d'11 pulsacions en interpretació col·lectiva de banda de música.

I ara, només un breu comentari sobre els elements harmònics: com que l'harmonia és la més nova de les tres àrees constructives bàsiques que integren qualsevol tipus de música, la tradició oral en fa un ús estrictament funcional, és a dir, només utilitza, generalment, els acords que tenen les funcions tonals més importants: tònica, dominant i subdominant. L'harmonia no s'emplea com a discurs expressiu en la música tradicional i folklòrica valenciana, sinó que és un element accessori.

Per acabar, m'agradaria que hagueren quedat més preguntes que respostes. Confesse que ignore si existeixen les essències del caràcter dels pobles, i encara menys si aquestes preteses essències es troben en la música tradicional. La meua intenció no és retrobar el caràcter del poble valencià, eixa és una pretensió que em sobrepassa, encara que pense personalment que seria una empresa desitjable. El que pretenc és, per una banda, que els músics valencians coneguen la seua pròpia música, 1- per demostrar la aculturació que patim (aculturació o transculturació en el sentit de substitució d'una cultura per una altra) i 2- perquè, com s'ha pogut comprovar, es tracta d'un llenguatge tècnicament interessant per ell mateix des del punt de vista morfològic i sintàctic. I per altra banda, si ens mirem en l'espill de l'activitat musical de l'Altre podrem veure el reflex d'allò que nosaltres fem amb la nostra expressió musical, reconéixer-nos nosaltres mateixos a través del coneixement de la cultura musical de l'Altre. I en el nostre cas l'Altre està ben a prop: són els nostres majors, que han fet i han consumit música amb característiques particulars i personalitat pròpia des de sempre en la nostra terra.

Pense que val la pena que intentem incorporar aquestes idees, aquestes nocions, al nostre treball musical, ja siga docent, creatiu o interpretatiu. La manera com fer-ho, la metodologia per a cada àmbit, és una concreció que deixe en les mans de cadascú, però s'haurà de fer, indefectiblement, des del coneixement profund d'aquesta música.

BIBLIOGRAFÍA

BRAILOIU, C. (1973): *Problèmes d'ethnomusicologie* , Ginebra, Minkoff Reprint.

COSTA , L. (2001): Nota del traductor núm. 1, pàgina 117, de l'article de Nettl , Bruno (1992): «Últimas tendencias en etnomusicología», dins Francisco Cruces i altres (ed.) (2001): *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología* , Madrid, Trotta.

DÍAZ, L. (1993): *Música y culturas* , Madrid, Eudema.

GARCÍA, J. M. (2002): *La música étnica* , Madrid, Alianza.

MERRIAM, A. P. (1964): «Usos y funciones», dins Francisco Cruces i altres (ed.) (2001): *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología* , Madrid, Trotta.

NETTL , B. (1996): *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* , Madrid, Alianza.

SCARNECCHIA, P. (1998): *Música popular y música culta* , Barcelona, Cidob Icaria.

SMALL, C. (1989): *Música, sociedad, educación* , Madrid, Alianza.

1 Comunicació dins la Primera Jornada de Musicologia celebrada a Carcaixent el 5 de març de 2005.

2 Com diu Cristopher Small, «no és fàcil assignar una data definida al final de la tradició harmònico-tonal, i l'elecció de l'any 1910 és arbitrària perquè, de fet, molts aspectes de la tradició encara perduren. Però 1910 va ser l'últim any complet de la vida de Mahler, l'any de L'ocell de foc d'Stravinski; Debussy ja havia compost El mar, Schoenberg el seu Segon quartet per a cordes i Erwartung, Webern els Cinc moviments per a quartet de cordes i Ives The Unanswered Question. [...] També en 1910 començava el jazz –el més vigorós dels múltiples estils musicals que van sorgir en les Amèriques a partir del contacte forçós entre la música europea i les del continent africà– a llançar el seu repte a moltes formes de fer i d'escoltar música que caracteritzaven en aquell temps l'ortodòxia occidental» (Small, 1989: 21-22).

3 Per un motiu o un altre s'associa determinat tipus de música a un país o un territori concret, com el fado a Portugal, la samba i la bossa nova a Brasil, el son a Cuba, el tango a Argentina, el reggae a Jamaica, el merengue a la República Dominicana, el son, el bolero, la rumba i el guaguancó a Cuba, la salsa a Nova York, el calypso a l'illa Trinidad, la cumbia i el vallenato a Colòmbia, el corrido i el so del mariachi (conjunt instrumental) a Mèxic i el del gamelan a Bali, Java, Tailàndia i altres pobles d'Indonèsia. O, de manera menys unívoca, la chanson a França, el raï a Argèlia i el rembétiko a Grècia-Turquia.

4 Gospel, hillbilly, bluegrass, country, rhythm'n'blues, rock'n'roll, rockabilly, surf, folk, beat, pop, mod, motown, soul, psicodelia, blues-rock, rock progressiu, rock simfònic, jazz-rock (també anomenat fussion), salsa, country-rock, rock sudeny, so de Filadèlfia, glam rock (també anomenat gay rock), heavy metal, rock urbà, funky, tex-mex, ska, jazz llatí, so disco, punk, new wave, lolailo, girls power, bakalao, tecno, dance music, acid house, so màquina, hard core, progressive, rap, grunge, hip-hop, chill out, etc., la majoria nascudes al món anglosaxó, a Nord-amèrica o sota la seua influència.

5 El cuplé, les varietats, el music-hall, la revista, la comèdia musical nord-americana (els musicals de Broadway), la cançó (o nova cançó), el flamenc, la rumba catalana, la new age, etc.

6 Potser el malentès vinga perquè en anglès tota la música tradicional s'anomena folk music. Música folklòrica seria una traducció literal de folk music.

7 Activitat tan odiosa com estèril, que no té sentit més que en el terreny de les hipòtesis.