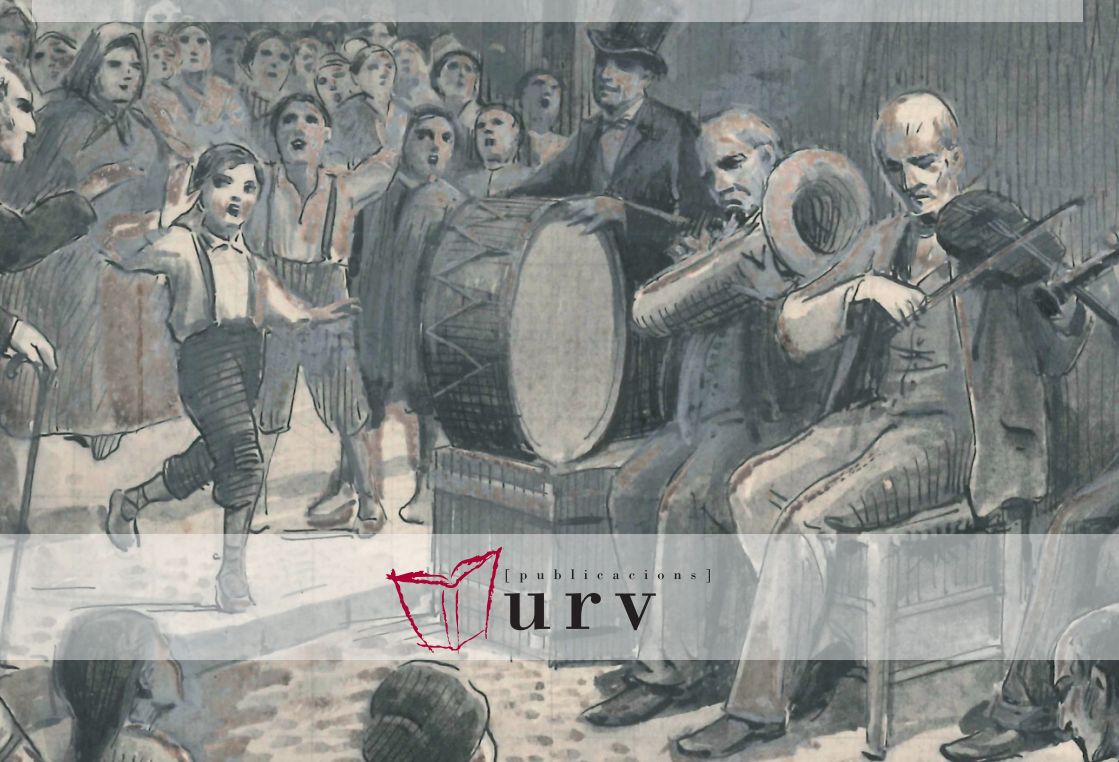


Universitat Rovira i Virgili  
Campus Terres de l'Ebre

*Quan lo pare no té pa*  
*Recull de cançons i tocases populars*  
*de la ciutat de Tortosa, 1908*

**Joan Moreira**

**Edició a cura de Joan F. Vidal i Albert Aragonés**



[publicacions]

**urv**



Joan Moreira

Quan lo pare no té pa...  
Recull de cançons i toques populars  
de Tortosa, 1908

Edició a cura de  
Joan F. Vidal Arasa  
Albert Aragonés Salvat



Tarragona, 2015

**Moreira, Joan, 1879-1951**

Quan lo pare no té pa : recull de cançons i tocases populars / Joan Moreira ; edició a cura de Joan Vidal i Albert Aragonés.

1a ed. Tarragona : Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2015

248 p. : il. col., 21 cm

(Universitat Rovira i Virgili. Campus Terres de l'Ebre / direcció Núria Gil Duran ; 3)

Bibliografia

ISBN: 978-84-8424-402-8

1. Cançons folklòriques catalanes – Reculls 2. Cançons folklòriques catalanes – Tortosa (Tarragona)  
I. Vidal Arasa, Joan II. Aragonés, Albert III. Gil Duran, Núria IV. Col·lecció



**URV | CAMPUS EXTENS**  
Antena Cultural  
Tortosa



Col·lecció Campus Terres de L'Ebre, 3  
Direcció: Núria Gil Duran

ISBN: 978-84-8424-402-8  
1a edició: desembre de 2015

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili  
Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona  
Tel. 977 558 474  
[www.publicacions.urv.cat](http://www.publicacions.urv.cat)  
[publicacions@urv.cat](mailto:publicacions@urv.cat)

Il·lustració de la coberta: *Rosari en música*, Antoni Cerveto.

Aquesta edició està subjecta a una llicència Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported de Creative Commons. Per veure'n una còpia, visiteu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/> o envieu una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

¶ Aquesta editorial és membre de la Xarxa Vives i de l'UNE, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a escala estatal i internacional.

# TAULA DE CONTINGUT

PREFACI.....	9
PRÒLEG.....	11
LO ROSARI EN MÚSICA .....	13
AGRAÏMENTS.....	17
INTRODUCCIÓ .....	19
Joan Moreira: els primers trenta anys (1878-1908).....	21
Els Jocs Florals de 1908 .....	25
RECALL DE CANÇONS .....	29
Les parts del cançoner .....	32
Els comentaris de l'autor.....	35
Criteris en la transcripció musical.....	36
La relació del text i la música.....	43
Quadre tipològic .....	46
Criteris en la transcripció dels textos.....	52
Principals fonts musicals per a l'anàlisi comparativa .....	55
QUAN LO PARE NO TÉ PA... ..	57
CANÇONS DE PLEGADORES .....	92
ESTRIBILLOS .....	102
CANÇONS DE TREBALL .....	113
GOIJOS .....	124
LA FESTA AL CARRER .....	144
LO ROSARI EN MÚSICA.....	161
GAITA .....	185
PROU .....	223
ANNEXOS .....	227
BIBLIOGRAFIA .....	235
ÍNDIX .....	245



*A Neus i Dolos*





## PREFACI

El folklorista Joan Moreira és una de les figures històriques més apreciades a la nostra ciutat. El seu llegat és font inesgotable de novetats, com el llibre que tenim ara entre mans, *Quan lo pare no té pa... Recull de cançons i toques populars (1908)*, a cura de Joan F. Vidal Arasa i Albert Aragonés Salvat. Però és que fa només uns mesos el nom de Moreira també va ser notícia amb motiu, en aquest cas, de la restauració de les figures del seguici festiu que va fer a mitjan segle XIX i que els seus hereus han cedit a l'Ajuntament de Tortosa. El patrimoni de Joan Moreira és molt important, i avui en tenim una nova prova amb aquest document que ens presenten els estudiosos Vidal i Aragonés.

Coneixem Joan Moreira sobretot per la seva faceta de folklorista, encara que va ser un articulista prolífic, autor d'obres de teatre costumista i tot un dinamitzador de la vida cultural local del moment. El 1905 va fundar l'Orfeó Tortosí, una entitat que l'ha sobreviscut i que avui continua plenament vigent. Moreira també és l'autor de la lletra de l'himne a la Mare de Déu de la Cinta, que els fidels tortosins tenim ben present. Però, sobretot, pel que coneixem Moreira és pel llibre *Del folklore tortosí. Costums, ballets, pregàries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa*, que va publicar la Impremta Querol l'any 1934, una obra clau per entendre el pensament de Moreira i per conèixer el folklore, els costums i el parlar de la Tortosa de començaments de segle XX.

L'obra de Joan Moreira ha estat objecte d'estudi per diversos investigadors, entre els quals aquests autors, que el 2009 ja van publicar "L'obra musical, folklòrica i literària de Joan Moreira". Aquest nou llibre ens apropa una mica més a la producció musical de Moreira, amb l'anàlisi del que es considera el cançoner més antic conservat a les Ter-

res de l'Ebre, guardonat l'any 1908 en els Jocs Florals de Tortosa amb un premi de Felip Pedrell.

Vull agrair especialment a l'Antena Cultural Tortosa de la Universitat Rovira i Virgili la iniciativa de produir una publicació com aquesta, que s'incorpora a la col·lecció Campus Terres de l'Ebre. Una felicitació als autors, pel seu treball en la recerca i posada en valor d'un material que forma part del patrimoni històric de la nostra ciutat i del nostre país. I el meu reconeixement a la família Moreira, per la seva col·laboració i sensibilitat a l'hora de posar a disposició dels investigadors l'obra de Joan Moreira, igual com ho van fer amb les figures del seguici festiu cedides a l'Ajuntament de Tortosa, les imatges de les quals han estat cedides per a la publicació d'aquest llibre.

Ferran Bel i Accensi

Alcalde de Tortosa

## PRÒLEG

És un goig poder dir quatre coses al pòrtic del llibre que els companys i amics Joan F. Vidal i Albert Aragonés han fet sobre l'obra del folklorista, músic i escriptor tortosí Joan Moreira.

És un goig perquè aquest llibre que teniu a les mans és un dels primers fruits del conveni de cessió en comodat del llegat de Joan Moreira al Campus de les Terres, conveni signat entre la família Murall-Moreira i la Universitat Rovira i Virgili. Així, el llegat Moreira, compost per llibres, cançoners i partitures, podrà ser exposat al públic i consultat pels especialistes en música, història i educació, entre d'altres.

És també un goig perquè aquest llibre, *Quan lo pare no té pa...*, és una troballa de la primera inspecció del llegat Moreira. Es tracta d'uns apunts manuscrits d'un cançoner popular presentat per Joan Moreira en uns Jocs Florals a Tortosa l'any 1908. Moreira va guanyar el primer premi en aquell concurs, però l'obra no va ser mai publicada. I es tracta, ni més ni menys, del cançoner més antic conservat de les Terres de l'Ebre. Conté quaranta-tres cançons i toques populars. Qui sap si a més d'un li recordaran aquelles cançons que la mare li cantava al bressol...

És, òbviament, també un goig que aquest treball inèdit del 1908, rescusat pels companys Vidal i Aragonés, formi part de la col·lecció de llibres del Campus de les Terres de l'Ebre i acompanyi les altres obres amb què el Campus pretén actualitzar i realçar la literatura i la cultura ebrenc.

Finalment, però no per això menys important, és un goig poder agrair a la família Murall-Moreira la cessió del llegat del seu il·lustre familiar a la nostra universitat i la seva disposició en tot moment a facilitar-nos els tràmits. En aquest darrer agraïment cal incloure l'ajut, l'entusias-

me, la tossuderia, l'esforç i el bon humor dels curadors (els qui han tingut cura de l'obra), Vidal i Aragonés, i de Núria Gil, que a través de l'Antena Cultural de la nostra universitat ha fet possible que tot plegat hagi arribat a bon port. A tots ells, i a molts altres que també haurien de ser anomenats si l'espai ho permetés, gràcies.

Azael Fabregat

Director del Campus

## ROSARI EN MÚSICA

La catalogació i estudi de l'obra de Joan Moreira, realitzats per Joan F. Vidal Arasa i Albert Aragonés Salvat, ens han permès analitzar un dels dibuixos de la col·lecció del músic, folklorista i escriptor. El dibuix que ens ha semblat més adient per a incloure a la coberta de la publicació *Quan lo pare no té pa.... Recull de cançons i tocadetes populars (1908)* és *Rosari en música*<sup>1</sup> d'Antoni Cerveto.

Ja entren al rogle los tocadós i'l ceguet que passa'l rosari. Mentres afinen i fan embocadura los hu presentaré. Este, és lo vell Llaonet. Sense està a l'altura de un Nòri o un Aillón, toca'l clarinet, en la maestría suficient, per a reflà los interludis del Rosari, i després, unes quantes variacions recaragolades de la Jota tortosina. L'atre més gordet que toca'l baix, és lo sinyo Caminals, home molt paliciano, fundadô d'una dinastia lluidíssima de músics (...) Este més sequet, es l'imponderable Videll, que ve al tocâ'l bombo. ¡Un rosari en bombo!... No n'hi ha més. Pués qué, ¿no es bonic lo bombo si està ben tocat?... diia'l Videll, home de bastanta edat, de cara petita i arrugadeta, més aviat prim i baixet, vestit en pantalons de campana, jaquet curtet i sombrero de copa; vestuari de ritual, en qu'és presentava als rosaris en música. (...) Este que ara està donant pega grega al arquet, és lo que tocarà'l violí i passarà'l Rosari, Pascualet lo cego. (...) Este va sê'l mestre dels cegos que casi tots hem conegut, Quico'l Celio, Mascarell i demés, puntals en que descansa la tradició del Rosari en música i atres devocions populars.<sup>2</sup>

Després d'afinar, Pasqualet treu els rosaris i demana que la *zaragatada* faci silenci per tal de poder començar a resar i interpretar l'interludi següent. Així representa Antoni Cerveto l'escena. Però qui era Antoni Cerveto Riba (Tortosa, 1876 – Barcelona, 1938)?

La coneguda nissaga d'artistes tortosins s'inicia amb el seu pare, Ramon Cerveto Bestratén (1876-1906), i segueix amb ell i els seus germans, Víctor i Ramon. Antoni Cerveto va estudiar a la Llotja de Barcelona i va viatjar a Madrid, on va treballar i compartir projectes amb

---

<sup>1</sup> Per més detalls, vegeu el capítol «Lo rosari en música».

<sup>2</sup> Moreira (1934: 334-335).

l'escultor Agustí Querol (1860-1909),<sup>3</sup> que hi tenia un estudi on treballaven més de quaranta persones, entre fonedors i modeladors de fang italians i espanyols, entre ells els germans Cerveto.

Antoni Cerveto va dominar el dibuix, la pintura i l'escultura, fou premiat a l'Exposició Nacional de Bellas Artes i a l'Exposició de Pintura Hispano-francesa, l'any 1908.

Traspasat Agustí Querol, i a causa de la gran estima i admiració que sentia per l'escultor, fou el mateix Cerveto qui proposà als deixebles que tots plegats es presentessin als concursos sota el nom *Los discípulos de Querol*, i així van rebre premis com el del monument al tsar Alexandre II presentat a Sant Petersburg el 1911, el del monument al polític Nabuco a Pernambuco (Brasil) o el segon i tercer premi del concurs al monument al general Artigas a Montevideo. Com podem constatar, el grup va assolir importants premis internacionals, com ja havia fet anteriorment el seu mestre Querol. El mateix Antoni Cerveto Ribà també va tenir deixebles: les germanes Concepción (c. 1875) i Rosa Ascot i Porcar, totes dues filles de Rosa Porcar i Tió i ambdues participants a les exposicions nacionals de belles arts (la primera, amb més reconeixement).

Què narra aquest dibuix d'Antoni Cerveto? Els paisatges i temàtiques religioses que acostumava a representar deixen pas a la crònica d'un context popular i musical amb personatges reals, un costumari que avala la seva relació amb Joan Moreira i que en el cas del dibuix *Rosari en música* reitera les seves passions.

Els costums, la vida al carrer, la presència de la marededéu, els petits balcons, els cortinatges sobris, les vestimentes de pageses i fins i tot els pentinats, els fanalets, els carrers amb llambordes, i principalment la temàtica ens porten l'època coetània de Joan Moreira, que abraça el darrer quart del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Aquest llapis i aquarel·la sobre paper aporta un document artístic i visual de

---

3 Gil Duran, Núria. «Agustí Querol Subirats, escultor i polític», dins *Història de les Terres de l'Ebre. Art i Cultura*. Volum 5. Tortosa: Fundació Il·lencavònia Futur, 2010, p. 308 i 314-316; i Gil Duran, Núria. «Agustí Querol, escultor i polític», dins *Ebrencs del segle XX*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2010, p. 19-31.

caràcter patrimonial de primera magnitud per contextualitzar la vida i obra de Joan Moreira.

Per què Joan Moreira va incloure aquest dibuix al seu llibre publicat el 1934? El dibuix era de la seva propietat i, per tant, forma part del llegat de Joan Moreira, que en l'actualitat pertany a la seva família.

En paraules de Mestre i Noé,<sup>4</sup> Antoni Cerveto Riba adorava la vida tranquil·la i admirava Harpòcrates, déu del silenci, però és indubtable que tenia una altra passió: la música.

Finalment, i com a directora de la col·lecció Campus Terres de l'Ebre, em satisfà molt poder presentar aquest llibre el dia 3 de desembre de 2015 a la Universitat Rovira i Virgili, al campus de les Terres de l'Ebre, en el marc dels Actes Previs a la Nit de Santa Llúcia, que aquest any 2015 Tortosa acull el dia 11 de desembre.

Núria Gil Duran

Directora de la col·lecció

---

<sup>4</sup> Mestre y Noé, F. «Antonio Cerveto, su estilo y sus pinturas». *La Zuda*, núm. 60 (28 de febrer de 1918), p. 23-31.





## AGRAÏMENTS

A Carme Murall Moreira per haver-nos deixat consultar el llegat de son iaio, al director del Campus URV a les Terres de l'Ebre Azael Fabregat per haver donat suport a la publicació, a Núria Gil, promotora d'aquesta publicació a través de l'Antena Cultural Tortosa de la URV, per la seua tenacitat i paciència a dur a terme este projecte, a Quimo Panisello per fer-se càrrec d'escanejar i preparar les il·lustracions, i a Gianni Ginesi, Joan Cuscó, Emili Miralles, Toni Cardona, Elena Espuny i Lluís Bartomeu Messeguer per haver-nos ajudat a resoldre dubtes.



# INTRODUCCIÓ

En el curs de l'elaboració de l'inventari de l'obra del músic, folklorista i escriptor Joan Moreira, la família Murall-Moreira ens va anar cedint plecs de partitures, editades i manuscrites, per al seu estudi i catalogació.<sup>1</sup>

En un dels lliuraments, l'any 2012, dintre d'una carpeta amb diversos títols,<sup>2</sup> vam localitzar un recull inèdit de 37 pàgines d'apunts manuscrits relligats, de mida 30 x 21 cm, al final del qual, a peu de pàgina, es pot llegir una anotació manuscrita en castellà que diu:

Premiada en los juegos florales celebrados en Tortosa en 1908, bajo el titulo «Cuan lo pare no te pa...» mereciendo el premio ofrecido por el Exmo. D. Felipe Pedrell.

Ni més ni menys, per tant, que el cançoner popular de les Terres de l'Ebre més antic conservat fins avui.

El seu origen el trobem en el marc dels Jocs Florals de la ciutat de Tortosa al setembre de 1908, quan Joan Moreira guanya el premi ofert per Felip Pedrell, consistent en una agulla d'or en forma de lira, «al millor recull de cançons y toques populars d'aquesta regió» amb el treball núm. 66 presentat amb el lema *Cuan lo pare no té pá...*<sup>3</sup>

---

1 Veg. Aragonés, Albert; Vidal, Joan F. «L'obra musical, folklòrica i literària de Joan Moreira». *Recerca* (2009), 13, p. 49-86. — . *Joan Moreira: músic, folklorista i escriptor*. Programes de recerca sobre patrimoni etnològic de Catalunya. Convocatòria 2010. Tortosa, juliol de 2011. Inèdit. — . *Joan Moreira: músic, folklorista i escriptor*. XVIII Beca d'investigació «Pepita Martí de Duran». Convocatòria any 2011. Tortosa, juliol 2013. Inèdit. — . «Joan Moreira Ramos: músic, escriptor i folklorista». *Revista d'Etnologia de Catalunya* (2014), 39, p. 225-229.

2 *Metodos de Armonia – Despedidas a la Virgen Santisima Salves [ratllat] – cançons del Folklore puño y letra de Moreira*. Fons Murall-Moreira.

3 Es tracta del primer vers d'una cançó infantil tradicional catalana recollida ja des d'antic. Cf. Francisco Maspons y Labrós. *Jochs de la infancia*, Barcelona: Estampa de Friedrich Martí y Cantó, 1874, p. 73; Cels Gomís i Mestre. *Dites i tradicions populars referents*



Agulla d'or del Premi de Felip Pedrell dels Jocs Florals celebrats a Tortosa el 1908. (Fons Murall-Moreira)

El document recull 43 cançons i toques populars, amb lletra i música, en alguns casos acompanyades de breus indicacions per explicar-ne l'ús.

En les tres darreres pàgines del recull, Moreira explica que disposa de molt més material, que si algú l'ajuda en farà un llibre de «divulgació cançonística», que és important de recollir perquè la pagesia canta altres cançons i s'està perdent el repertori popular, i que ha entregat un esborrany perquè no ha tingut temps de passar el treball a net.

---

*a les plantes*. 2a ed. ampliada i modificada de la «Botànica popular» de l'any 1891. Barcelona: Montblanc-Martín, 1983, p. 91; Pau Bertran, ap. Jordi Serra i Massansalvador. *Cultura popular del Montserrat: a partir de textos recollits per Pau Bertran*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 191; etc. Veg. una partitura de la cançó recollida en la missió de Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Seu d'Urgell, l'any 1925, a Massot (1996: 164). La lletra és la següent: *Quan lo pare no té pa, / la canalla, la canalla, / quan lo pare no té pa, / la canalla fa ballar. Quan lo pare no té vi, / la canalla, la canalla, / quan lo pare no té vi, / la canalla fa dormir.*

## Joan Moreira: els primers trenta anys (1878-1908)

Joan Moreira Ramos va nàixer a Lleida el 5 de juny de 1878 i va morir a Tortosa el 26 de gener de 1951 a l'edat de setanta-dos anys. Quan encara no en tenia dos, va morir son pare, Valeriano Moreira, que era músic militar de primera classe. Llavors sa mare i ell van tornar a Tortosa. Va rebre les primeres lliçons de música a l'entrar a l'escola i cor de música de la Catedral, anomenada «Infantillos de la Seu». El seu principal mestre, Mariano Baixauli (1863-1923), va destacar com a compositor i va ser pioner en la recopilació i investigació del folklore valencià. Quan tenia vuit anys Moreira ingressà al Seminari Diocesà per a fer la carrera sacerdotal, però quan solament li faltava l'últim curs de filosofia deixa el seminari. Llavors comença a treballar a la fàbrica d'oli i sabó Aceites Franquet, al barri de Remolins.

El 1900 es casa amb Carmen Montesinos i Revoltós, amb la qual va tenir sis fills en dotze anys: Valeriano, Carmen, Cinta, Concepción, Lluís i Concha. Tots ells van morir jóvens, tret de Concha, que va ser qui va conservar tot el llegat de son pare.

Entre 1897 i 1907 Moreira treballa de llimador de serres a la fàbrica de Nicolau, a Ferreries, i forma part del Gremio de Serradores del Patronato Obrero Católico de Tortosa. Aprofitant una estada a Barcelona per a aprendre el funcionament d'una màquina nova, es posa en contacte amb el mestre Lluís Millet (1867-1941), ingressa en l'Orfeó Català i s'incorpora a la corda dels baixos. L'experiència acumulada allí va ser clau per al futur del jove Moreira, ja que li permet relacionar-se amb els principals músics i corrents musicals de l'època. És en aquest moment que inicia la recopilació del cançoner tortosí i que coneix Felip Pedrell (1841-1922). L'admiració de Moreira per Pedrell queda reflectida a partir de 1905 en nombrosos articles en la premsa local on glossa la seua figura i el presenta com a model d'acció musical.

En una «Carta oberta» publicada a *La Veu de la Comarca* (7-5-1905), Moreira fa una crònica de la col·locació de la primera pedra del Palau de l'Orfeó Català, expressa les idees clau de la seua posterior obra

(el concepte d'Art i Pàtria i la necessitat de recuperació i ús del cant popular) i ho vincula a la creació d'una coral a la ciutat.<sup>4</sup> Joan Abril i Guanyabens, fundador i director del setmanari *La Veu de la Comarca*, va ser qui va donar suport a la iniciativa de Moreira i li facilita un espai al Centre Excursioniste. És aquí on es va fundar l'Orfeó Tortosí l'any 1905 i es comencen a impartir les primeres classes gratuïtes de música a nois a partir del mes de juny.

A Moreira generalment, se'l coneix com a escriptor costumista i aquesta, en efecte, és la temàtica predominant de la seua obra literària, tot i que en el seu cas la frontera entre la creació literària i el document folklòric a vegades és difusa. Els primers textos publicats per Moreira apareixen al setmanari catòlic catalanista *La Veu de la Comarca* entre 1905-1906. Així, l'11 de febrer de 1905 hi publica la composició en vers «Lo banc del sí no fos», a la qual en seguiran d'altres com «Un rato á la Font del Rastre» (18-2-1905), «Qui be fá be troba. Qüento» (18-3 i 1-4-1905), «Carta que de Barcelona escriu un pagès á la seua dona» (8-4-1905), «A les dones de Tortosa. Un episodi de l'Historia de Tortosa» (12 i 18-8-1905), «Perquè som tortosins» (2-9-1905) i la poesia dedicada al seu primer fill «Sospir» (11-11-1905).



Joan Moreira, dret al centre amb la secció d'hòmens i nois de l'Orfeó Tortosí a l'ermita de Mig Camí (Tortosa, 1906). (Fons Murall-Moreira)

<sup>4</sup> La idea de crear un orfeó a Tortosa seguint el model de l'Orfeó Català va ser el fruit de les inquietuds de molts intel·lectuals, artistes i estudiosos del seu temps, entre ells, Josep M. Sabaté Abarcat (1874-1936) i Francesc Mestre i Noé (1866-1940).

El 26 d'agost de 1905 publica la poesia «¿Un músic què és?», on descriu per primera vegada les pràctiques musicals del seu entorn, en aquest cas en motiu d'una actuació d'una orquestra en una festa de carrer. El 6 de setembre de 1905, llig la poesia inèdita «La nit dels focs» i el cor de nois de l'Orfeó Tortosí debuta interpretant «Deprecació a la Verge» del mateix Moreira i «Cançó dels nois» de Lluís Millet. Al setembre amplien les classes a adults, però no serà fins al març de 1906 que, amb l'entrada de Magdalena Gotós, una reconeguda pianista i professora de música de Tortosa, l'Orfeó Tortosí no comença a oferir classes de solfeig a noies.

El 4 de juny del 1906, amb un recull de cançons tortosines que titula «Guay Manel», Moreira rep una menció honorífica en el concurs a la millor col·lecció de cançons populars catalanes (que va guanyar el prestigiós folklorista Valeri Serra i Boldú) convocat en motiu de la celebració de la Festa de la Música Catalana.<sup>5</sup> La notícia, com és lògic, va tenir repercussió en la premsa local, i el seu amic i col·laborador de l'Orfeó Rogeli Yerro publica la següent lloança:<sup>6</sup>

Ets digne fill de Tortosa;  
sabs de veres estimarla  
y aquell que diga'l contrari  
digues qu'es un tarabana,  
perque tu fas per Tortosa  
lo que ningu ha fet hasta ara,  
fe que ses cansons no's perdin  
que revisquin, que se sápigán,

que vagin per tots els llocs  
de la terra catalana...  
Animo, Moreira, avant,  
no't detures en ta marxa,  
perque'l camí que has emprés  
te donará gloria a manta,  
tan a tú com a Tortosa,  
nostra patria infortunada.

En motiu d'aquesta menció, la secció d'homes de l'Orfeó Tortosí homenatja Moreira el 10 de juny en el local del Centre Excursioniste. Mentrestant, Moreira ha publicat els seus últims articles a *La Veu de la Comarca*: «Balans ó com vulguin dirli» (13-1-1906), «Sinyó Alcalde, una caritat per amor de Deu» (19-5-1906) i «Sinyó Alcalde» (26-5-1906).

---

5 Aquest recull, que no hem localitzat, engrossarà la documentació folklòrica que Moreira presentarà en l'únic llibre que publicarà en vida, l'any 1934: *Del folklore tortosí. Costums, ballets, pregaries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa*. Tortosa: Impremta Querol. Aquest llibre és una obra cabdal per al coneixement dels costums, del folklore i de la llengua de la ciutat de Tortosa de principi de segle xx, i ho demostra el fet que ha estat sempre una font ineludible per als més destacats folkloristes i filòlegs.

6 Veg. *La Veu de la Comarca*, 177 (26-5-1906), p. 2-3.

El 14 d'octubre se celebra al teatre del Balneari la presentació oficial de l'Orfeó Tortosí a la ciutat de Tortosa i a partir del novembre, comença a escriure al diari catòlic *Correo Ibérico*, on el 15 de novembre publica «Fué anteanoche», el primer article on exposa la seua devoció per la Verge de la Cinta, i també altres narracions satíriques com «En broma. Les de Merenguesèc» (2-10-1906) i «Narraciones. Cruces y zarandajas» (22-11-1906). El 23 d'octubre publica a *La Veu de Tortosa* l'escrit «Nye-bits. Als orfeonistes del “Orfeó Tortosí”».

El 1907 continua escrivint a *Correo Ibérico* cròniques com «El Orfeó Tortosí. Su fundación y constitución» (6-2-1907) i narracions satíriques com «Notas de mi cartera. Lo Noy de la Rita (Rigurosamente histórico)» (6-6-1907), «Historia d'una nina de cartró contada per ella mateixa» (finals de 1907?), i diàlegs satírics com «Burrades y veritats o Converses pescades al “Angel” en un dematí de Festa» (1907?), «Entre golfos» (25-2 i 6-3-1907) i «El tio Mendrugos» (16-3-1907). Aquest mateix any, amb el pseudònim Juanito Mordente, publica a *El Restaurador* dins de l'apartat «Notas Musicales» un article dedicat a «El maestro, don Eduardo Torres» (22-03-07).

A principis del 1908 participa en Festa de Solidaritat Catalana, on pronuncia un discurs publicat el 10-2-1908, i segueix publicant narracions satíriques al *Correo Ibérico*: «¿Que dice V. á esto? Casi cuento, por si viene á tal» (27-1-1908), «Montado en burro» (15-2-1908), «Mejores son los palos!» (22-2-1908); i quatre articles en la secció titulada «En broma»: «Ya lo veran Vds.» (13-02-1908), «Que aproveche» (27-02-1908), «¿Se lo damos?» (5-5-1908), «Si yo fuera Maura» (16-5-1908). Aquest mateix any l'Orfeó Tortosí s'escindirà del Centre Excursionista degut a diferències entre el sector més catalanista d'aquest centre i el més espanyolista de l'Orfeó, i Moreira se'n desvincula.



## Els Jocs Florals de 1908

A l'estiu de 1908, la Comissió Organitzadora de les festes majors en honor de la Verge de la Cinta que se celebren a primers de setembre acorda incloure en el programa «la poètica festa dels Jocs Florals». En el cartell de temes i premis figura un premi, amb el núm. XIV:

*Al millor recull de cançons y toques populars d'aquesta regió (Tortosa), en que ab la més escrupolosa fidelitat se transcriguin aixís els textos literaris com la música tal cual s'executen habitualment per a veus o veus y instruments acompanyants. – Premi de D. Felip Pedrell. Una agulla d'or en forma de lira. Els treballs han d'anar acompanyats d'un plec tancat que continga'l nom de l'autor y porti escrit en la coberta'l títol y tema de la composició. El terme pera l'admissió dels treballs fineix el dia vinticinç d'Agost. Els plecs seran remesos al Secretari del Jurat, D. Antoni de Monasterio, carrer de Reus, Tortosa.<sup>7</sup>*

Les festes majors de 1908, a banda de la celebració dels Jocs Florals, van ser especialment lluïdes i vistoses musicalment parlant.

Així, per exemple, sabem que el dimecres dia 9 de setembre es va celebrar un Certamen Musical (un concurs de bandes) i que es va incorporar al programa una festa per a celebrar el jubileu sacerdotal de Pius X. En aquesta festa, la capella de la catedral va interpretar un himne jubilar compostat per a l'ocasió per Felip Pedrell, «que ha sabido darle dulce y expresivo sabor de canto folklórico de sublime belleza».<sup>8</sup>

També sabem que al rosari, la Capella Musical, amb reforços provinents d'altres bandes que van acudir al certamen, va interpretar una peça composta pel mestre Baixauli. A més, el dissabte a la nit, la música del regiment d'Almansa i la Banda Santa Cecília van fer una serenata al Parc. El diumenge, la Santa Cecília va fer un altra serenata, interpretant la sardana «Solidaritat de flors» del mestre Lamote, que algunes senyoretetes van ballar sense que hi hagués «apretones y inci-

---

<sup>7</sup> Veg. *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* (Barcelona), 55 (juliol de 1908), p. 140.

<sup>8</sup> Veg. *El Restaurador*, 51 (7-9-1908), p. 1-2.

dentes». A la plaça de bous es va realitzar una exhibició de «bailes populars». El dia 6, a la casa consistorial, el cor de Riudoms, acompanyat de la Santa Cecília i la coral La Tortosina, van cantar «Els xiquets de Valls» de Clavé, i el dia 7, al teatre del Balneari, una companyia d'òpera va interpretar «Carmen».



La reina (Heliodora Llorenç) i el mantenidor (Juan Burgada) dels Jocs Florals de Tortosa de 1908. (*La Actualidad*, setembre de 1908)

Aquest programa tan complet, però, no va agradar a tothom:

(...); dons bés, avuy, acabades les festes, ja podém parlar y no se mos dirá mals patricis, dons que tots los tortosins opinan com natros, segons se desprén del modo de comentar lo fracás de les Fiestas Populares los demás confreres locals. (...) No han sigut tortosines, perque tot ha estat fet o siguin patrons forastés o cubrinles ab vestuari y llengua diferente de la nostra, arribán fins al estrem de anomená a la institució netament catalana Jocs Florals, Juegos Florales.<sup>9</sup>

Sembla ser que el principal conflicte va ser que la convocatòria del certamen estigués redactada en castellà:

Los Juegos Florales, contra lo que esperaban castellanisans y castellanisats, varen resultá Jocs Florals, al menys en quant al número de composicions presentades, premiades y sobre tot de les llegides en l'acte de la festa, dons de les sis llegides, cinc foren cata-

<sup>9</sup> Veg. «Las Fiestas populares». *La Veu de la Comarca*, 234 (15-9-1908), p. 1.

lanes, comensan per la premiada ab la Flo natural y acabant per la que en el present número reproduim, que es completament tortosina, com tortosí es son autor, Mossen Joan Abarcat y Bosc, que tal volta per viurer en el cor de Catalunya, estima ab mes fervent amor a la seua llengua nadiua.<sup>10</sup>

El 3 de setembre, el president del jurat, el prevere José Escudé Bosch i el secretari Antonio de Monasterio y Galí signen el veredict amb noms dels autors que havien obtingut premi o accèssit en els Jocs Florals de Tortosa.<sup>11</sup>

Joan Moreira obté dos premis: el Premi de Felip Pedrell, sobre el tema 16 «Cantos y tocatas populares», amb el treball núm. 66 presentat amb el lema *Cuan lo pare no té pá...*; i el primer accèssit al Premi dels germans Cerveto, per la poesia «Lo dissapte de la Cinta».<sup>12</sup>



Diploma del Premi de Felip Pedrell dels Jocs Florals celebrats a Tortosa el 1908.  
(Fons Murall Moreira)

<sup>10</sup> Veg. *La Veu de la Comarca*, 234 (15-9-1908), p. 3.

<sup>11</sup> Veg. «Juegos Florales de Tortosa. Veredicto». *El Restaurador*, 49 (4-9-1908), p. 2.

<sup>12</sup> Veg. les cròniques del lliurament dels premis publicades a la premsa: *Diario de Tortosa*, 8039 (12-9-1908), p. 1-2; íd., núm. 8041, p. 1; *El Restaurador*, 55 (12-9-1908), p. 2-3; íd., 56 (14-9-1908), p. 2; *Los Debates*, 4484 (12-9-1908), p. 2; íd., 4485 (14-9-1908), p. 2-3; *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* (Barcelona), 55 (juliol de 1908), p. 140.



## RECALL DE CANÇONS

Quan Moreira va decidir presentar aquest recull de cançons i toques populars per a optar al Premi de Felip Pedrell en el marc dels Jocs Florals de Tortosa de 1908, no havia tingut temps de passar-lo a net i finalment va presentar un esborrany. Ens ho explica al final del recull:

Això hu havia fet com a borrador i duia l'intenció de posar-ho en net, pero obligacions que'm roben lo temps me hu han fet impossible. Cal per tant que demane indulgencia per la incorrecció aparent que resulta de presentá estes solfes en este estat. Si volen les canviaré después; ¡heu!, si no hi ha carabassa.

Comprovem que és així en comparar el detall en la transcripció i la qualitat de l'escriptura entre la primera cançó i la darrera tocada de gaita del recull.

En la primera cançó la cal·ligrafia és molt més clara i el detall major. La diferència en la qualitat de la cal·ligrafia es veu, per exemple, comparant com diferencia el traç del cap i corxet respecte a la plica en les notes de la primera partitura i com ho fa en la segona; i també en la precisió a delimitar on va la nota, en el dibuix de les claus, en les indicacions de treset a l'inici de la segona, etc.

Pel que fa al detall, per exemple, en la primera trobem indicacions de caràcter (*Majestuós - Trist*) i moltes indicacions d'articulació i accentuació, acompanyades de molts comentaris per situar el context, que omplien la pàgina per complet. El detall vol ser tal, que fins i tot en la primera cançó trobem una inusual sobreabundància d'indicacions d'intensitat, en una estranya gradació de p a ffff. En la segona, en canvi, no hi ha indicacions d'accentuació i de caràcter, i el nom dels instruments està abreujat amb una G (gaita) i una T (tabal). La part del tabal no està transcrita íntegrament, i en el seu lloc escriu damunt de la partitura (amb molt mala cal·ligrafia): *seguint sempre la gaita*. I l'únic comentari que fa és *final del ball*.

Joan Pep  
Majestuos Cansó de marxa.

So tu-o Pa-co del horta Lio  
Si-o Pa-co del horta Lio Pep  
Si-o Pa-co prostru-o mas tu - - Si-o Pep-ti-o Pep-ti-o  
Des-to ma-tes pe-ral van-dre Lio Pep i les  
to ma-tes pe-ral van-dre Lio Pep i les  
ma - - Carles dels Carriats.  
Desdones que los sants ha d'intercedir per aquets que deman a casa,  
los desgraciats an' hon de marxa a rendre al Rey, i diuen, y miten  
a capta. Per cansó en que comensen la canço en cada espere es  
invariablement pla següent: van guitar-li a algun reyo en la violi.

La se ven los quintos Ma dre - -  
Ja se ven los des gra cia dos - - Por es  
mayor pent mien to - - re van, unan de ca sa do - -  
Desdones mà de jotas lo que arro plenan es qu'a vi-ta a los pens, vi-nedre

Primera pàgina del manuscrit original d'aquest cançoner. (Fons Murall-Moreira)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of several staves. The top section features a single melodic line with various rhythmic values and some triplets. Below this, there is a section titled "La Bolero - final del Ball" written in a cursive hand. This section includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a 2/4 time signature. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). At the bottom of the page, there are several empty staves and some faint, illegible markings.

Pàgina 36 del manuscrit original d'aquest cançoner. (Fons Murall-Moreira)

## Les parts del cançoner

Moreira, divideix el recull en set parts o blocs, encara que no de forma sistemàtica:

En el primer bloc trobem cançons que classifica com:

- de marxa (1: Tio Pep [de gresca],<sup>13</sup> 4: Salada, morena, ¡olé! [Cançons de les plegadores d'olives]);
- dels quintos (2: Cançó dels quintos [La cançó dels quintos]);
- en un context de gresca (3: Dómine [de gresca]; 5: Xumbalata [de gresca]);
- tranquila (6: Lará-lará [sense classificar]);
- cançó (7: Carretera avall se'n va [de gresca]);
- tonta (8: Un, dos, tres, quatre, cinc, sis [no apareix]);
- de currantes (9: Que toma lo que traí [Cançons de les plegadores d'olives], 10: Que sí, que no, que ¡ay! [Cançons de les plegadores d'olives]).

En un segon bloc, no identifica les cançons amb un títol, sinó com a «Cançons de plegadores» i les numera de la 11 a la 16:

- 11 [jota espaïda, en Cançons de les plegadores d'olives];
- 12, 13, 14 i 15 [Cançons de les plegadores d'olives];
- 16 [de gresca].

A continuació diferencia les cançons 17 a 23 en un tercer bloc que anomena «Estribillos»:

- 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 [Estribillos en Cançons de les plegadores d'olives].

---

<sup>13</sup> Entre claudàtors indiquem com les classifica Moreira (1934).



Tot i que no fa aquesta distinció,<sup>14</sup> Moreira escriu a continuació un quart bloc amb quatre cançons de treball:

24: Cançó dels picamoles [Pica-mòles en Cançons de Treball];

25: Cançó del llaurá [Llaurant, en Cançons de Treball];

26: Cançó del segá [Segant, en Cançons de Treball];

27: Cançó del batre [Al era, en Cançons de Treball].

El cinquè bloc l'anomena «Goijos,»<sup>15</sup> i està format per quatre gojos i una pregària:

28: Tonada general de Goijos,

29: Goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Jesús,

30: Goigs de San Mauro,

31: Goigs de San Francisco de Paula,

32: Madre del divino amor [Cantant los goijos. Pregaria].

A continuació, i sense fer cap distinció, finalitza la transcripció de gojos i copia tres cançons:<sup>16</sup>

33: Aubades; [Ball en dolçaina];

34: Anramada [Dolçaina];

35: La Tarana [ballet en Jòcs i Ballets].

---

14 En la nostra edició, les hem englobat en un apartat que hem titulat *Cançons de treball*, per a no confondre el lector. En cas contrari, es podrien confondre amb bloc anterior «Estribillos».

15 Moreira no posa títol als gojos 28 i 29, però explica en l'escrit que inicia aquest bloc. En la nostra edició hem decidit titular-les així: (28) Tonada general de Goijos; (29) «Goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Jesús».

16 En la nostra edició, les hem englobat en un apartat nou que hem anomenat *La festa al carrer*, per a no confondre el lector. En cas contrari, es podrien confondre amb l'anterior bloc de Goijos.

El següent bloc, el sisè, l'anomena «Lo rosari en música». Està format per:

- cinc variacions instrumentals dels misteris (a dos veus, la superior per a clarinet i violí i la inferior per a bombardí o baix),
- un estribillo instrumental (que es toca després de cada variació juntament amb una pregària cantada pel poble),
- tres interludis instrumentals (que precedeixen el rès de tres avemaries)
- i un salve instrumental i vocal. Moreira solament numera, amb el número 36, la primera peça d'aquest bloc.<sup>17</sup>

El bloc setè és titulat «Gaita» per Moreira i comprèn set melodies:<sup>18</sup>

- 37: Acompanyament dels jagants [Dança dels jagants en *Ball en dolçaina*];
- 38: Acompanyament del sant patró del carré, en la processó que se li fa lo dia de la festa, anant a missa [*Marxes de processó*];
- 39: La volta del ball [*Ball en dolçaina*];
- 40: Cap de ball, [Lo cap del ball en *Ball en dolçaina*];
- 41: Ball de paigés [«Jota paigesa» en *Ball en dolçaina*];
- 42: Ball del punxonet [*Ball en dolçaina*];
- 43: «Lo Bolero» [*Ball en dolçaina*].

---

17 Hem mantingut la numeració de Moreira, afegint el títol «Variacions dels misteris, estribillo, avemaria i salve» per a fer-ho més entenedor als lectors.

18 A diferència de l'original de Moreira, hem numerat aquestes set melodies de la 37 a la 43 per a facilitar la seua classificació i ordre en el conjunt del recull.

## Els comentaris de l'autor

Respecte a la procedència de les cançons del recull, en arribar a la cançó n.º 7 «Carretera avall se'n va», Moreira decideix manifestar el seu desinterès pel seu origen geogràfic. Per a Moreira, la importància del recull és mostrar el repertori cançonístic que canta la gent que habita la ciutat de Tortosa i voltants en la primera dècada del segle xx. O al menys, el repertori que ell voldria que es cantés o que es mantingués viu.

Esta cançó, que moltes vegades hai sentit cantá per aquí, los folkloristes averigüen, si volen, d'ahon és filla, si d'aquí o de Vasconia.

Lo mateix dic d'una vegada per totes de moltes de les demás cançons transcrites.

No'm proposo aquí estudiá l'origen de les cançons, sinó fé constá que a Tortosa i pels seus voltants se canten i formen part del repertori de nostre Poble.

Podria ben bé sé que moltes, no haguessen nascut a la nostra terra; pero de tal modo mo les ham assimilat, de tal manera les canten, que si alguna la sents cantá per algú que no és tortosí, no li trobes la salsa que la fa bona, li falta algo.

Ara, dispenseu de l'anfado, no hi tornaré.

Moreira (1908: 5)

En altres comentaris del treball Moreira dóna a entendre que presenta cançons que ja han caigut en desús. O estan a punt de fer-ho:

Al compás de esta cançó, me deia lo vell Manso, antic moliné tortosí, que abans, quan les arts mecániques no estaven tan adelantades, i havien de picá les moles a má, cantaven cançons en la següent entonació. Per a mi és molt bonica. Lo Manso estava al molf de Cachot.

Moreira (1908: 13): Cançó dels picamoles.

Avui, per maravella la sents cantá. La vaig pendre a viva aurella de un abuelet de vuitanta i més anys.

Moreira (1908: 14): Cançó del llaurá.

Moreira, que és profundament religiós, ho atribueix al canvi de costums de la pagesia:

Avui per a sentí esta cançó, és fácil que haiguen de fuigí de per les voltes de Tortosa. Pos desde que'ls pagesos van menos a missa, i més al teatro, *aubliden* lo bo per a adependre's lo *marrongo*, los *lunares* i'ls *Bemios*, i atres *viandes d'este calibre*.

Moreira (1908: 15): Cançó del segá.

Moreira, en la redacció, fuig d'un registre erudit i procura ser proper i suggerent:

Mentres estan aclacades plegant, ja garrofes, bé aulives, les plegadores, o xarren o canten. Si's fixen sentiran totes les que vénen trascrites ara.

Moreira (1908: 7): Cançons de plegadores.

I sempre que pot utilitza l'humor amb aquesta finalitat:

Solen cantar-se después de cada una de les cançons. Lo to no l'hi fa; pos trasporten. Jo poso lo que'm bé més fácil, en menos accidents. (Me fan temó'ls accidents.)<sup>19</sup>

Moreira (1908: 11).

(...) això es un borró, prohibida la reproducció [escrit a la vora d'un gran esborrall]

Moreira (1908: 25).

## Criteris en la transcripció musical

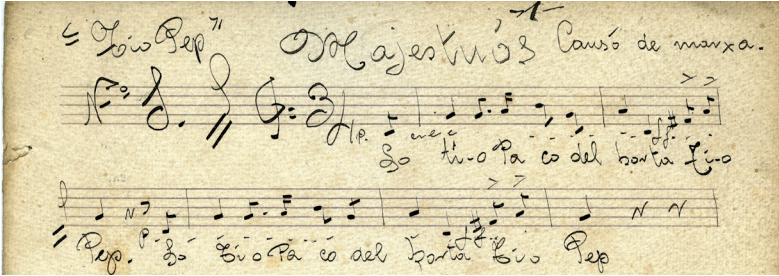
En la transcripció de les partitures hem trobat que Moreira utilitza la direcció de les pliques de forma particular. Quan estan en posició descendent les inicia a la dreta del cap de la nota. En la nostra transcripció les hem mantingut a l'esquerra del cap de la nota ja que actualment és una convenció consolidada i intentar de canviar-la, a part de dificultar la transcripció, no aportaria cap avantatge en la seua lectura o interpretació.

Un altre tret particular està relacionat amb la direcció de les pliques en el registre central del pentagrama. Moreira sovint canvia la direcció de les pliques i, de vegades, de manera diferent en la mateixa peça.

---

<sup>19</sup> En aquest fragment veiem com juga amb el doble sentit d'un terme tècnic. I fa un comentari canviant-lo (els músics anomemen *accident* a les alteracions que es posen davant de les notes i no a l'inici del pentagrama).

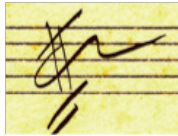
Vegeu per exemple com en l'última nota dels c. 1 i 4 de la cançó n.º 1 «Tio Pep» les pliques estan en direccions oposades:



Fragment de la primera pàgina del manuscrit original d'aquest cançoner.  
(Fons Murall-Moreira)

El criteri que hem seguit ha estat no entrar a valorar els motius d'aquests canvis i mantenir les mateixes direccions que en el recull original. Pel fet que això passa en gairebé la totalitat de les cançons i que no ens aportaria cap informació rellevant, no anotarem tots els casos que hem trobat.

Les filigranes amb què acaba les cançons, en lloc de la doble barra convencional, no han estat possibles de reproduir en les transcripcions per la complexitat que comportaria fer-ho amb els editors de partitura i el nul efecte en la lectura o interpretació. Vegeu-ne aquí una mostra:



En el cas dels accents, lligadures d'expressió o calderons que estan dalt de la nota en lloc de sota, o al revés (veg. c. 2 i 5 de l'exemple anterior), i en el cas de les indicacions de canvi de tempo escrites entre les notes i el text, hem mantingut el lloc on estaven en el manuscrit.

També hem mantingut les indicacions d'intensitat de la cançó n.º 1, tot i ser l'única que en té, i que, tal i com hem dit anteriorment, creiem que no responen a una gradació normal i són qüestionables.

Hem mantingut el número de compassos per sistema que havia en el document original sempre que el resultat no provoqués una visió desproporcionada de fragments de la partitura.

També hem mantingut les separacions o trencaments de barres dels corxets que va escollir l'autor, que, en general, realitza d'acord amb l'articulació de les síl·labes. En el cas que en la mateixa partitura el criteri canviés, hem mantingut el criteri de l'autor. Vegeu, per exemple, com passa a la cançó n.º 16 «Lará lará» entre els c. 1 i 18.



Respecte a les indicacions de tempo, moviment o caràcter, hem normalitzat les expressions, però no les hem canviat. En el cas de les abreviatures estranyes, les hem mantingut tal i com les va escriure l'autor.

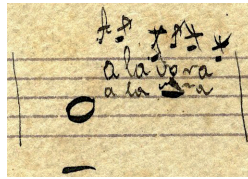
En la cançó n.º 9 «Carretera amunt se'n va» les indicacions de tempo «rallentando» i «a tempo» dels c. 18 i 21 estaven situades entre la partitura i el text, entorpint la lectura. En aquest cas les hem traslladat a sobre de la partitura.

S'ha revisat l'ortografia i els signes de puntuació dels textos, modificant-los quan ha estat precís. També s'han separat i indicat els hiats per a millorar la comprensió del text.

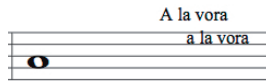
En la cançó n.º 19 hi havia una errata en el text de la 2a repetició («al») que realment correspon a l'anacrusi que queda dins la 1a repetició al c. 8. Hem entès que no era la intenció de l'autor i ho hem rectificat per a facilitar la correcta lectura de la cançó.

En la cançó n.º 27 «Cançó del batre» trobem diverses indicacions a interpretar:

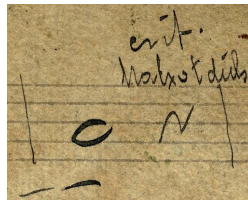
En el c. 3:



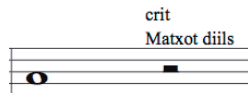
Les interpretem com una resposta d'una segona veu d'algú que està present en l'escena. Interpretem que Moreira va voler indicar un ritme, però finalment ho va descartar. Llavors va ratllar les notes.



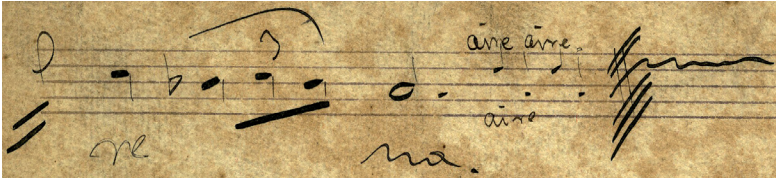
En el c. 9:



La interpretem com: *crit Matxot diils* (probablement, una ordre a l'animal (un matxo) amb què es feia aquesta feina). El silenci de negra (és una errata): el canviem per un de blanca.



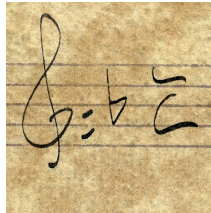
En el c. 13:



Les interpretem com una resposta d'una segona veu (o més).



En la cançó n.º 28 «Tonada general de goijos» trobem una ratlla damunt el símbol de compàs:



Ens plantegem el dubte si Moreira volia indicar amb això (actualment no és una manera convencional de fer-ho) un compàs de *compasillo* (s'indica amb una C) o de *compasillo partit*<sup>20</sup> (s'indica amb una C travesada en la seua part central per un pal de dalt a baix), i conegut també com *alla breve*.



La diferència entre un i altre, almenys en el segle xx, respon a si els valor rítmics han de ser interpretats en un compàs en sentit quater-

<sup>20</sup> Veg. Lambea (1999).



nari (4/4: *compasillo*) o binari (2/2: *compasillo* partit). Perceptivament, el *compasillo* partit accelera el tempo i li dóna més sentit de marxa. Consultant la darrera versió d'aquesta peça, publicada per Moreira (1934: 475), veiem que la indicació de tempo que indica és *Al-legret*, i el compàs escrit és el de *compasillo*. Quan Moreira (1934: 474) descriu el context en què era cantat, ens situa *per la «via sacra» en processò*, tenint llavors sentit de marxa. Per a facilitar la interpretació, en aquesta versió decidim indicar el compàs de *compasillo* partit.

En la cançó n.º 34 «Anramada» teníem el dubte si la darrera nota del c. 1 era una corxera o una semicorxera, i ho hem resolt comparant-ho amb el c. 5, on es repeteix i es veu clarament que és una corxera.

En el n.º 36, «Lo rosari en música», ens hem trobat que, a partir de la variació del segon misteri, en diverses peces, la veu del baix no està escrita i que les indicacions de l'autor provoquen alguns conflictes amb la veu superior. En aquesta edició, amb la finalitat de facilitar que les peces puguin ser interpretades, hem decidit escriure la veu del baix, resolent les possibles discrepàncies respecte a la veu superior, tenint com a model com ho ha fet l'autor en la variació primera. Perquè siga identificable la part transcrita i la reconstruïda, ho indicarem a la partitura.

En la variació del primer misteri del n.º 36 «Lo rosari en música», a la veu del baix trobem que les notes del c. 3 [sol2-sol2] són diferents que a la variació següent [fa#2-re2]. Creiem que és una errata de Moreira en la transcripció motivada per la rapidesa amb què la va fer (en aquest punt del recull, en les variacions dels misteris, la cal·ligrafia empitjora sensiblement, hi ha un esborrall i no completa la transcripció de la part del baix). Harmònicament, el segon sol dissona contra el la3 i el fa#4 de la veu superior. En lloc de sol2-sol2, en aquesta edició, decidim posar fa#2-re2.

A partir del c. 3 de la variació del segon misteri, ja no escriu la veu del baix. En el seu lloc indica «sempre igual». Per tant, utilitzem el mateix baix que en la variació de misteri primer.

En la variació del tercer i cinquè misteri escriu «igual». Utilitzem, sense produir-se cap conflicte amb la veu superior, el mateix baix que en les anteriors variacions.

En la variació del quart misteri també indica «igual», però no coincideix el fraseig, motiu que ens ha obligat a realitzar-hi canvis. Aplicant el mateix baix que en les anteriors variacions, ens trobem que en els c. 3-4 hi ha una cadència, per la qual cosa creiem més apropiat utilitzar el baix de la cadència dels c. 7-8; i als c. 5-6 comença el fraseig, per la qual cosa hem posat el baix de l'inici de fraseig dels c. 1-2, afegint l'anacrusi inicial al c. 4.

En els interludis instrumentals que precedeixen el rès de tres avemaries, no escriu la veu del baix; i canvia de tonalitat i compàs (SolM en 6/8) respecte a les variacions anteriors (ReM en 2/4). A l'inici, a la veu del baix, indica «igual», seguint amb una ratlla perpendicular a la veu superior fins a final del tercer interludi. Decidim, doncs, escriure una veu de baix amb el mateix criteri que en les variacions anteriors.

En el primer interludi hem transcrit la veu de baix de la variació quarta (atès que era la que millor s'adaptava a la seua melodia), transportant-la una quarta ascendent i adaptant-la al compàs 6/8. En el segon interludi, hem aplicat el mateix baix, suprimint les anacrusis de corxera dels c. 1 i 5 perquè no interferisquen en les dos corxeres de l'anacrusi de la veu superior. El baix del tercer interludi segueix el mateix patró que el del segon, adaptant les notes del baix (tònica i dominant) a les notes de la melodia superior.

En els primers temps de la tocada de gaita n.º 37 «Acompanyament dels jagants» posem el puntet que faltava a la negra (és una errata evident en la transcripció).

A partir de la tocada de gaita n.º 38, per a facilitar la seua interpretació, en la part de tabal utilitzem la clau de percussió i una sola línia en lloc de la clau de fa i el pentagrama sencer. En els c. 22, 24, 26 i 28 de la part de la gaita hi ha una errata que resollem: en la transcripció del ritme, escriu blanca amb puntet en lloc de blanca lligada amb corxera. Modifiquem la barra final per una de repetició enrere per complementar la de repetició endavant que hi ha indicada en el c. 1.

En la casella de la segona repetició de la tocada de gaita n.º 39 «La volta del ball», la part del tabal estava en blanc. Hem resolt l'errata transcrivint el mateix ritme que a la primera casella.

Els c. 4 i 8 de la part de tabal de la tocada de gaita n.º 40 «Cap de ball» estan en blanc. En lloc del ritme de tabal escriu «seguint sempre lo mateix». En aquesta edició hem interpretat que a partir del c. 4 torna a reprendre, a mode d'obstinat rítmic, els ritmes que hi ha entre l'anacrusi del c. 1 i el segon temps del c. 2.

Com que Moreira també ho indica, hem afegit al final de la partitura un fragment on sona aquest obstinat del tabal sense la part de gaita amb els corresponents signes de repetició:

(...) quan acaba la gaita continua lo tabal sol, sempre marcant lo ritme indicat, hasta que'ls balladós han donat les voltes marcades pel reglament.

Moreira (1908: 33): Cap de ball.

Pel que fa a la tocada de gaita n.º 41 «Ball de paigés», al c. 9 hi ha esborralls i interpretem que el ritme transcrit és el següent: semicorxera —silenci de semicorxera— negra.

Al c. 1 de la tocada de gaita n.º 42 «Ball del punxonet», rectifica l'altura de la darrera semicorxera (fa4 per mi4). En aquesta edició directament escrivim el mi4.

A la tocada de gaita n.º 43 «Lo Bolero» solament hi ha transcrits els cinc primers compassos del ritme de tabal. A partir del c. 6 indica damunt el pentagrama «seguint sempre a la gaita». En aquesta edició, per a facilitar la interpretació de la peça, hem reconstruït com seria la part restant de tabal seguint la indicació de, com passa en els cinc primers compassos, executar amb el tabal el mateix ritme que fa la gaita. També hem afegit, tal com fa Moreira (1934: 375) en la transcripció posterior, que els valors més llargs (negra i blanca) s'executen trèmo-lo i hem articulat el ritme en aquelles parts de temps que no toca la gaita. En la partitura indiquem que ha estat reconstruït a partir del c. 6.

## La relació del text i la música

Les cançons que trobem en aquest recull majoritàriament estan estructurades sobre la base d'una quarteta heptasil·laba. Ho estan el 80% de les cançons de marxa i gresca (10), el 83% de les cançons de

plegadores (6), el 100% de les cançons de treball (4), el 80% dels gojos i pregàries (4) i el 67% de les cançons de festa al carrer (3). Solament en el cas dels estribillos (o tornades) trobem que cap la té com a base estructural, molt probablement per l'origen instrumental d'aquestes melodies sobre les quals es va glosar el text.

La utilització de la quarteta en la cançó en aquestes terres, anomenada sovint *quarteta de copla*, ve de molt antic. Nombrosos autors n'han fet referència. A tall d'exemple, veiem l'arcaisme citat per Carme Oriol (2002: 107) fent referència a l'expressió «ai! ai! ai!» que «introduïa a principis de segle xx l'inici d'una cantada de coples» (cf. les cançons n.º 9 i 10). Pedrell (1922: 46), citant el folklorista Rodríguez Marín, quan reflexiona sobre l'origen de la «cuarteta de copla» fa referència a «las coplas del ay, ay, ay, en boga a fines del siglo xvi y principios del siguiente» com «lo más remoto que hallo que se parezca a nuestros cantares octosílabos de cuatros versos».

Centrant el nostre interès en les cançons estructurades sobre quarteta, veiem que una gran majoria utilitzen diverses tècniques (repetició de versos, inserció de tornades, anticipació de versos i inserció de noves melodies), per tal d'amplificar l'estructura de quarteta. Així, amplifiquen l'estructura de quarteta un 60% de les cançons de marxa i gresca, un 83% de les cançons de plegadores, un 75% de les cançons de treball i un 50% de les cançons de festa al carrer. L'excepció la trobem en els gojos i pregàries, que provenen del repertori religiós i que des d'antic disposen del text escrit i sovint la partitura, fent-los menys propicius al canvi o amplificació.

Hem comptabilitzat onze maneres diferents d'amplificar les quartetes. A les cançons de marxa i gresca trobem set maneres diferents, tres a les cançons de plegadores, quatre a les cançons de treball i una a les cançons de festa al carrer. Crida l'atenció que l'anticipació del segon vers, que a dia d'avui encara continua vigent en la jota cantada improvisada, la trobem en les cançons de plegadores i en les cançons de treball, sent també aquests repertoris i la jota cantada improvisada els que donen ús en l'actualitat als estribillos.

Respecte a l'idioma, la rima sempre segueix el model del català, on el recompte de síl·labes finalitza en la darrera síl·laba accentuada. L'idioma més utilitzat, però, és el castellà: solament en el cas de les cançons de plegadores predomina l'ús de català. En les cançons de marxa

i gresca, un 50% estan en castellà, un 40% en català i un 10% barreja els dos idiomes. En les cançons de plegadores, un 67% estan en català i un 23% en castellà. En les cançons de treball, un 75% estan en castellà i un 25% en català. En els gojos i pregàries, un 100% està en castellà. En les cançons de festa al carrer, un 67% està en castellà i un 23% barreja els dos idiomes.

Pel que fa a la melodia, l'anàlisi de les escales ens diu que majoritàriament tenen origen modal, tenint per tant origen en pràctiques prèvies a la consolidació de la tonalitat durant el segle XVII. Solament en els estribillos i en els gojos i pregàries no es confirma aquest fet.

En el cas dels estribillos trobem que únicament un dels set és indefectiblement modal, cosa que està en la línia del que manifestava Pedrell respecte a l'origen de la jota cantada. Pedrell (1909: 157) el vincula a la copla i el d'aquesta a l'aparició de la quarteta. Situa les variacions instrumentals (els «estribillos» o «ritornelli») com a de recent aparició (d'un segle d'antiguitat com a molt) en relació a la copla que acompanya. En canvi, deixa oberta la possibilitat que la copla pugui tenir molta antiguitat. Quant als gojos i pregàries, un 60% utilitza l'escala major/menor i un 40% escales modals. Probablement és degut que, tot i pertànyer al repertori de cançó popular, el seu ús i transmissió estava associat al clergat, i a la figura dels músics de capella, el repertori del qual absorbeix promptament la tonalitat com a llenguatge compositiu.

Pel que fa a la resta, en les cançons de marxa i gresca, un 70% utilitzen modes antics, i un 30% tenen sentit tonal i utilitzen l'escala major; en les cançons de plegadores, un 100% corresponen a escales modals; en les cançons de treball, un 100% fan ús d'escales modals; i en les cançons de festa al carrer, un 50% utilitza escales modals i un 50% escales tonals.

També observem que la melodia parteix de l'estructura poètica de la quarteta, fent ús de la repetició i de la imitació per a crear relacions estructurals també musicalment, tant en la quarteta com en les seues ampliacions. Solament en el cas de la n.º 24 «Cançó dels picamoles» no veiem cap relació entre l'estructura de la quarteta i el de la melodia. Hem comptabilitzat un total de quinze maneres de relacionar text i música: vuit a partir de la repetició, cinc de la similitud, una (n.º 3) juga amb l'estructura abcb creant una el·lipsi entre text i música, i l'anteriorment citada (n.º 24), on no hi ha relació entre text i música.

## Quadre tipològic

Descriuim a continuació la tipologia de les cançons segons l'estructura del text,<sup>21</sup> la llengua, la base del text, el tipus d'ampliació, el mode i compàs.

N.º 1	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Tio Pep»	Major [fragment III Deuterus autèntic]	3/4	cat.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a+t a+t b+t2 c(a)+t c(a)+t B(b)+t2		Repeteix els versos 1 i 3. I afegeix tornades (diferents melòdicament 1-3 de 2-4) per cadascun dels versos en forma de resposta.		

N.º 2	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Cançó dels quintos»	VIII Tetrardus plagal [DoM harmonitzada]	3/4	cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c(a) B(b)		cap		

N.º 3	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Dómine»	V Tritus autèntic [ReM fragments]	Declamació - 3/8	cat.	quarteta doble juxtaposada amb el·lipsi sobre "B"
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a+t b(a)+t c(a)+t B+vocatiu d e f (d)+exclamació		Tornada en forma resposta als versos 1 a 3 i a partir del vers 4 (que finalitza, afegint el vocatiu "Manet!") encavalla (per el·lipsi) una nova melodia amb estructura "musical" de quarteta (a b c b) + una cadència breu sobre l'exclamació "I beurem".		

N.º 4	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Salada, morena, ¡olé!»	IV Deuterus plagal	Alternà 6/8 i 9/8	barreja cat. i cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a+t b c(a)+t B(b)		Tornada en forma resposta (amb una interjecció) als versos 1 a 3		

N.º 5	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Xumbalata»	DoM	Alternà 2/4 i 3/4	barreja cat. i cast.	no heptasil·labs [6+5 6+5]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a+t b c(a)+t B(b)		Tornada sobre la paraula <i>xumbalata</i> després dels versos 2 i 4, que acaba amb una breu cadència sobre l'onomatopeia ;xum! ;xum!.		

21 Llegendes de la taula: [1] Semblant música i diferent lletra: ho indiquem amb una cometa simple ('). Exemple: B (b'). [2] Mateixa música i diferent lletra: ho indiquem entre parèntesis l'origen de la música. Exemple: c(a). [3] Si anticipa el 2n vers a l'inici (tant lletra com música): ho indiquem amb la mateixa lletra i també en minúscula. [4] Si un vers coincideix en rima amb un vers anterior: ho indiquem amb una lletra majúscula. [5] Si en la lletra majúscula coincideix en rima però la melodia és diferent: indiquem entre parèntesis d'on ve la melodia. [6] Si hi ha més d'un vers que rima: numerem les lletres majúscules. Exemple: B1 B2 B3...

N.º 6	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Larà-larà»	SolM / IV Deuterus plagal	3/4	cast.	no heptasil·labs [6+5 6+5]
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
a+t a+t b+t2 b2+t2 B3+t b4 c(a)+t c(a)+t B(b)+t2 B(b2)+t2 B(b3)+t B(b4)		Repeteix els versos 1 i 3. Amplia el b, repetint el text quatre vegades, tres sobre una progressió musical (b1, b2, b3) i una en forma melòdica de cadència (b4). Diferència la tornada dels versos a i c, i b3 sobre la fórmula onomatopèica larà-larà. I la tornada dels versos b i b2 sobre larà.		

N.º 7	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Carretera avall se'n va»	DoM	Alterna 2/4 i 3/4	cat.	quarteta
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
a b+t c(a) B(b)+t c1 B1(t)		Els versos 1, 2 i 3, 4 tenen la mateixa melodia i diferent text. Els versos 3, 4 i 5, 6 tenen la mateixa lletra i diferent melodia. Després dels versos 2 i 4 hi ha la mateixa tornada en forma de resposta.		

N.º 8	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Un, dos, tres, quatre, cinc, sis»	DoM	3/8	cat.	Text afegit sobre melodia instrumental.
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
És un joc amb enumeració números, equivalències i operacions.		La melodia té estructura musical: (Int A A' B B' / Int A A' B B' / Int A Cadencial). Hi ha Introducció i una coda final: Int A Cadencial.		

N.º 9	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Que toma lo que traí»	IV Deuterus plagal	2/4	cast.	quarteta
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
a+t b+t2 c(a)+t B(b)+t2		Dos tornades diferenciades. Una després dels versos 1, 3 i l'altra després dels 2, 4. Aquestes parelles de versos tenen la mateixa melodia.		

N.º 10	Mode	Compàs	Llengua	Base
« Que sí, que no, que no, que ¡ay!»	VIII Tetrardus plagal	3/4	cast.	quarteta
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
a+t b c(a)+t B(b)		Tornada afegida després dels versos 1 i 3.		

N.º 11	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	DoM	3/8	cast.	Text afegit sobre melodia instrumental.
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
b a b c(a) B(b)		La melodia té l'estructura musical: (Int A A' B B' / Int A A' B B' / Int A Cadencial). Hi ha Introducció i una coda final: Int A Cadencial.		

N.º 12	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	III Deuterus autèntic	3/8	cat.	quarteta
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
a b c(a) B(b)		Cap.		

N.º 13	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	III Deuterus autèntic	6/8	cast.	quarteta
<b>Estructura del text</b>		<b>Tipus d'ampliació de l'estructura</b>		
b a b c(a') B c(a') B		Anticipa el 2n vers a l'inici. Repeteix els versos 3 i 4 (música i lletra) al final.		

N.º 14	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	IV Deuterus plagal	3/8	cat.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c(a) B(b)		Cap.		

N.º 15	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	VI Tritus plagal modula a IV Deuterus plagal	Alterna 2/4 i 3/4	cat.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a+t b+t2 c(a)+t B(b)+t2		Afegeix tornades (diferents melòdicament 1-3 de 2-4) per cadascun dels versos en forma de resposta del grup.		

N.º 16	Mode	Compàs	Llengua	Base
Cançons de plegadores	IV Deuterus plagal modula a DoM	2/4	cat.	no tots heptasil·labs [7+7 6+6]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b a b c B +Exclamació C B(b')		Repeteix melodia-text dels dos versos inicials. Afegeix una exclamació "Vinga vi!!" després del quart vers. Afegeix al final el quart vers amb la melodia del segon.		

N.º 17	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	III Deuterus autèntic [fragment I Protus autèntic]	3/8	cat.	no heptasil·labs [6]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c(a') B(b')		Té estructura musical. Aparenta una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 2 compassos de 3/4).		

N.º 18	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	III Deuterus autèntic [Cadència afegida en DoM]	3/4	cat.	no heptasil·labs [6]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b(a') c B		Té estructura musical. Aparenta una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 2 compassos de 3/8).		

N.º 19	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	IV Deuterus plagal o DoM	3/4	cat.	no heptasil·labs [5]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b(a') c B		Té estructura musical. Aparenta una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 2 compassos de 3/8).		

N.º 20	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	DoM	3/8	cast.	no heptasil·labs [9+8 9+8]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b a B(b)		Té estructura musical. Aparenta una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 2 compassos de 3/8).		

N.º 21	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	DoM [fragment IV Deuterus plagal]	3/8	Barreja cat. i cast.	no heptasil·labs [9+6+6 9+6+6]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
T1 a b(a') T1* c(a) B(a')		Afegeix una tornada davant dels versos 1 i 3 amb mateixa melodia i (*) diferent text la segona. Sembla una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 4 compassos de 3/8).		



N.º 22	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	III Deuterus autèntic o DoM	3/8	cat.	no heptasil-labs [5]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a A(a') b(a'') c(a') C (a''') B(a''*)		(*) La melodia és similar a a". Aparenta una melodia instrumental per la quadratura de la mètrica (4 frases de 2 compassos de 3/8).		

N.º 23	Mode	Compàs	Llengua	Base
Estribillos	Do M [fragment II Protus plagal]	3/8	cat.	no heptasil-labs [5]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c(a') B(b')		Cap.		

N.º 24	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Cançó dels picamoles»	VII Tetrardus plagal modula a III Protus plagal	3/4	cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c B (b') B (c')		L'estructura musical (a bc bc) no coincideix amb la del text, que correspon a una quarteta amb repetició del darrer vers al final.		

N.º 25	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Cançó del llaurà»	VIII Tetrardus plagal	3/4	cat.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b(a) c(a) B(a)		Utilitza una melodia que es repeteix per cadascun dels 4 versos a mode de lletania. Al finalitzar els versos utilitza una fórmula melòdica cadencial que en els versos 1, 2 i 3 serveix per a anticipar l'inici del següent vers i en el vers 4 per a repetir el final d'aquest.		

N.º 26	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Cançó del segà»	III Deuterus autèntic	3/2	cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
b a b c(a') B c(a') B		Anticipa el 2n vers a l'inici. Repeteix els versos 3 i 4 (música i lletra) al final.		

N.º 27	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Cançó del batre»	Gitana espanyola [Maqam Bayati-Hijaz]	3/2	cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a a b(a') c B(b')		Repeteix el 1r vers a l'inici.		

N.º 28	Mode (estrofa)	Compàs	Llengua	Base
«Tonada general de goijos»	FaM	2/2 - 2/4	cast.	quarteta a estrofa
Estructura del text (estrofa)		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b B(a) A(b')		Rimen els versos 1-4 i 2-3.		

N.º 29	Mode (estrofa)	Compàs	Llengua	Base
«Goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Jesús»	Lam modula a DoM i modula a lam	3/2	cast.	quarteta a estrofa
Estructura del text (estrofa)		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b B(a') A(b')		Cap.		

N.º 30	Mode (estrofa)	Compàs	Llengua	Base
«Goigs de San Mauro»	III Deuterus autèntic	2/2	cast.	quarteta a estrofa
Estructura del text (estrofa)		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b B(a) A(b')		Rimen els versos 1-4 i 2-3.		

N.º 31	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Goigs de San Francisco de Paula»	III Deuterus autèntic	6/8	cast.	no quarteta
Estructura del text (copla)		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b B(a) B2(b) c(a)		Versos heptasil·labs amb amplifacions de text (comentaris afegits en relació al vers) als finals dels versos 1, 3 i 5.		

N.º 32	Mode	Compàs	Llengua	Base
«Madre del divino amor»	SibM	6/8	cast.	quarteta a estrofa
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b B(a) A(b)		Rimen els versos 1-4 i 2-3.		

N.º 33	Mode	Compàs	Llengua	Base
Aubades	IV Deuterus pagal modula a FaM	6/8	cast.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b(a') c B(c')		Repeteix els versos 3-4 al final.		

N.º 34	Mode	Compàs	Llengua	Base
Anramada	DoM	3/4	Barreja cast. i cat.	quarteta
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b a B(b)		Cap.		

N.º 35	Mode	Compàs	Llengua	Base
«La Tarana»	Iam [progrèssió modulant amb rem, DoM]	2/4	cast.	no heptasil·labs [5]
Estructura del text		Tipus d'ampliació de l'estructura		
a b c(b') B(b'') / d(b''') B2(b'') e(b''') B3 La quarteta de la tornada aïllada seria a b c(a') B		Tornada de 4 versos després del vers 4.		

N.º 36.1	Mode	Compàs
Variació instrumental del misteri 1r.	ReM	2/4

N.º 36.2	Mode	Compàs
Estrillo instrumental per després de tots els misteris i contestació vocal del poble.	ReM	3/4

N.º 36.3	Mode	Compàs
Variació instrumental del misteri 2n i contestació vocal del poble.	ReM	2/4

N.º 36.4	Mode	Compàs
Variació instrumental del misteri 3r.	ReM	2/4

N.º 36.5	Mode	Compàs
Variació instrumental del misteri 4t.	ReM	2/4

N.º 36.6	Mode	Compàs
Variació instrumental del misteri 5è.	ReM	2/4

N.º 36.7	Mode	Compàs
1r avemària.	SolM	6/8

N.º 36.8	Mode	Compàs
2n avemària.	SolM	6/8

N.º 36.9	Mode	Compàs
3r avemària.	SolM	6/8

N.º 36.10	Mode	Compàs
Salve instrumental i resposta vocal del poble.	rem modula a FaM i modula a rem	2/4

N.º 37	Mode	Compàs
Acompanyament dels jagants	DoM	6/8

N.º 38	Mode	Compàs
Acompanyament del sant patró	DoM	3/4

N.º 39	Mode	Compàs
La volta del ball	DoM	2/4

N.º 40	Mode	Compàs
Cap del ball	DoM	3/4

N.º 41	Mode	Compàs
Ball de paigés	DoM	3/8

N.º 42	Mode	Compàs
Ball del punxonet	DoM	2/4

N.º 43	Mode	Compàs
“Lo Bolero”	DoM	2/4

## Críteris en la transcripció dels textos

En la transcripció dels textos hem mantingut la forma original dels textos citats que ja han estat publicats, però hem fet algunes modificacions en la transcripció del cançoner que ens ocupa. En alguns casos dubtosos ens ha estat de gran ajuda les versions apuntades a Vergés (1909: 158-169) i Moreira (1934).

En els textos en català, actualitzem l'ús de la grafia *y* de la conj. *y*, de la interj. *ay*, de l'adv. *ja/ya*, del verb aux. *hai* (*hay corrido, hay astat, ha hi sentit, ha hi posat, te'n hahi vist*) i dels diftongs dels mots *feia/feya, deia, duya, avuy, Rey*.

Tot i que mantenim l'accent agut sobre la *á* i l'afegim o el canviem (*picà=picá*), si convé, unifiquem l'ús d'accents diacrítics (*a/á* cat. i cast, *bota 'bóta'*, de *'dé'* cast., *Deu 'Déu'*, *donde 'dónde'* cast., *es 'és'*, *més/mes 'més'*, *fa/fá*, *hi há=hi ha*, *mi/mí* cast., *o/ó* cat., *pá, sé/se 'sé'* cat. i cast., *sí/si 'sí'*, *si/sí 'si'*, *soch 'sóc'*, *son 'són'*, *te 'té'* cat., *trenta ú=trenta-u*, *tu 'tú'* cast., *venen 'vénen'*, *ví=vi* cat., *Vos=vós*), excepte *má*, en que 'en què').

Regularitzem també l'accentuació dels mots esdrúixols (*análisis=análisis*, *animes=Ánimes*, *bacame 'bájame'*, *cansonistica*, *dómine/domine*, *indole*, *malmetigue=malmétigue*, *maquina=máquina* cast.), *mecaniques=mecániques*, *numero*, *Pesame*, *proposit*, *titulo*; amb l'excepció del mots acabats en *-ia*: *indulgencia*, *llegendaries*, *plegaria*, *propia*, *sustancia*, *varios*, *Vasconia*), del mots plans (*auría*, *azucar*, *facil=fàcil*, *folklorick=folkloric*, *habia/había*, *jovens=jóvens*, *mirá 'mira'*, *musíca=musica*, *orden*, *tío*, *veiguesem=veiguéssem*, *xucla/xuclá 'xucla'*) i dels mots aguts (*aixo/aixó*, *alla/allá* cat., *ancedras=ancendrás*, *ancuentre*, *asi*, *balcon*, *cambiare*, *compas=compás*, *concepcion*, *corazon*, de *bó 'debò'*, *dejais*, *demes*, *despues*, *esta=está* cast., *habeis*, *hagues*, *Jesus*, *jopeti*, *Musich=músic*, *naceis*, *Oid*, *oirnos*, *paigés/paiges*, *pages=pagés*, *querais*, *teneis*, *retirais*, *seais*, *semblá 'sembla'*, *sente*, *sentirán* cat., *traí/traí*, *variacio/variació*, *violí/violí*, *vostes*; excepte algun cas: *perque*, *pero*). Regularitzem també l'ús de la dièresi (*aspaít=aspaït*, *traí'es=traïes*, *sustituít, seguent, averigüen, consigüent*).

Pel que fa a les consonants oclusives, normalitzem la *b/v* (*ball/vall 'ball'*, *vaix/baix*, *vaxo=baixo*, *avans 'abans'*, *aulibes*, *veurem 'beurem'*, *ve 'bé'*, *Ribera/Rivera*, *habia*, *habien*, *picaba*, *acasaba*, *tocaba*, *cantaben*,

estaven, jugaben, *cambiare*); i també p/b (*corp*), c/g (*poc, dic/dich, Mú-sich*=músic, *antich, soch*=sóc, *barranch, crech, llerch*=lleg; *folklorick*) i c/q (*cuan, cual, quatre/quatre, vintiquatre, al costat de quant 'quan', quart, quartetes*).

En les consonants fricatives, regularitzem l'ús de la ç/c (*acasaba, ansiams*=anciams, *cançó/cansó/cansó/cansons/cansonistica, comensa, comensen, cinc/sinc, falçada, llansolos=llançolos, mansana cast.*=mançana, *novensanos*=novençanos, *seba 'ceba', sego*), la grafia de la essa sorda (*Asumpció, carabassa, clase, deset, haguesen, imposible, posible, missa/Misa, procesó/procesons, veiguesem=veiguéssem*), de la essa sonora (*once=onze*) i del sufix *-isar* (*armoniació=armonisació, caracterisen, finalça=finalisa*). Com a excepció, mantenim *comienza cast., esplicá/espliche/esplicacions, espiremos 'expiremos'; transcrites/trascrites, trasporten*.

Pel que fa a les consonants palatals, substituïm la *ch* africada per una *x* (*babutxes, butxaques, ganxo, marxa/marchá, punxonet, xarren, xuc-la, Xing, Xum ba la ta/chumba la ta=xumbalata, chum=xum*), amb l'excepció del cognom *Cachot*, l'híbrid *chorreixan* i la resta de mots castellans; regularitzem les grafies *mitg=mig, mitj camí=Mig Camí*, i les confusions en les fricatives palatals sonores (*ne greixa=negreija, penxats=penjats*) i sordes (*vaxo=baixo*), però mantenim *merexcut, chorreixan; Freiginales, goijos, goigs/goig 'pl.', Maijó=maijó, Maijords=maijords, paigés/paiges, pages=pagés, pagesos, reigiment*.

Mantenim també els usos diferenciats de *ñ cast.* (*ñiña, Niño, Señor*) i *ny cat.* (*anys, senyalada, canyes, acompanyats, acompanyament, senyors*).

Restablim la *t* de les terminacions *-lt* (*dal, molt/mol, mols*) i *-nt* en el mot *sant* (*Şants, Sant Patró del carré, Sant/San Antoni, San Nom de Jesus, San Pere*; però mantenim *San Mauro, San Francisco de Paula*) i en d'altres com *accidents/accidens, marcan, plegan, quant 'quan', tan/tant/tants 'tant', voltans, al costat d'altres com per tant, acompanyament, anant, aparent, consigüent, correctament, damunt, fent, in-vitant, jagants, lentament, manaments, reglament, reigiment, seguent, seguint, sents, turbant*).

En canvi, no restablim els emmudiments de la *r* final en infinitius (*ana/aná, arruixa=arruixá, capta=captá, di=dí, esta=está, fe=fé, fuma=fumá, presenta=presentá, torna=torná, picà=picá*) i en noms

(ballados = balladós, carré/carre, carres = carrés, dines = dinés, gaité = gaita, tomata = tomatá), tot i que la trobem a populars i senyors.

A més a més, afegim o suprimim la h (auría = hauria, !heui; = !eu;), però la mantenim en ahon.

Pel que respecta als signes gràfics, normalitzatzem el guionet dels numerals (trenta ú = trenta-u, trenta un = trenta-un, vint y quatre/vinti-cuatro = vint-i-quatre, trenta quatre = trenta-quatre) i dels pronoms enclítics (ajudarme, aplicarse, cantarse, posarho, fernelfer ne, fiquen me).

També suprimim l'espai a continuació de l'apòstrof i regularitzem l'ús de l'article (Yls = l'ls, nols = no'ls, que ls = que'ls) i dels pronoms (no l'antiendo/no'l antiendo, n hi ha, que's-observa, sen, tel, te'n hahi vist, vol 'vos el'), però no de la preposició de (d'aquí/de aquí, de esta cansó, de esta Salve, d'este calibre, d'esplicá, de ordinari, de un abuelet, d'una vegada; d alla = d'allá). A més a més, resolem les contraccions (del horta, del Aurora, del anfadó; de 'ls = dels), la prep. composta pera = per a, la combinació pronominal l'hi 'li' (no l'hi trobes la salsa, l'hi han fet un jopeti) i els compostos pica moles = picamoles, aves Maries = aves-maries 'avemaries'.

Pel que fa a les convencions gràfiques, hem millorat la puntuació, especialment en la transcripció dels textos de les partitures.

Hem afegit signes d'admiració a les interjeccions que no en portaven (ai cat.; ;ay!/ay cast., Manet, olé, Au sí, Vinga ví=vi!, xum, xumbalata) o els hem corregit (!heui; = ;eu!).

Modernitzem l'ús de la majúscula inicial en alguns noms comuns (goigs/Goigs, Madre, Maijó, Maijordoms, missa/Misa, Musich = música, rosari/Rossari, Salve, Sant Patró, Sants; amb l'excepció de Poble) i propis (mitj camí = Mig Camí), i també en els noms de balls i cançons (Cansó del Batre = batre, Cansó del Quintos = quintos, Cansó del Llaurá = llaurá, Tarana/tarana, Lo Rossari en música = Lo rosari en música, rosari del Aurora = de l'aurora, goijos de les animes = Ànimes, La Volta del Ball = La volta del ball, Cap de Ball = ball, ball del punxonet/Punxonet).

En els noms de balls i de cançons unifiquem l'ús de les cometes seguint els criteris següents: afegim cometes baixes (Cançó dels Quintos, Dómine, La tarana) o substituïm les altes per les baixes en els títols de les cançons, afegim cometes altes en els noms genèrics de

cançons que no les tenien (Cansons de plegadores, «Estribillos», Goijos, Aubades, Anramada) i les eliminem a «morrongo» (en cometes i curs.)/*marrongo* (en curs.) i dels noms de balls que en duïen («La Volta del Ball», «Ball de paigés», Ball del Punxonet»).

A més a més, normalitzem l'ús de la cursiva en aquests casos: la «maquina de Linares» = «La máquina de Linares», «los manaments del pobre» = «Los manaments del pobre», *Bemios* (curs.)/*bemios* (curs.), *lunares* (curs.)/*Lunares* (curs.).

Per acabar, normalitzem l'abreviatura *Nº* = *N.º*, mantenim *Exmo.* i corregim, com és lògic, les errades evidents (*duimenge*, *áriba* 'arriba', *agulle* 'agulles', *aval* 'avall', *;;perq que* = *porque*).

## Principals fonts musicals per a l'anàlisi comparativa

Per a contextualitzar el repertori d'aquest cançoner, l'hem contrastat amb altres cançoners de l'àmbit de Tortosa, de les Terres de l'Ebre i territoris limítrofs (Maestrat i Matarranya) i de l'antic bisbat de Tortosa, pels evidents lligams culturals que ens uneixen.

Seguint aquesta classificació, en què obrim progressivament l'àmbit de recerca, els cançoners de referència<sup>22</sup> han estat els següents:

El recull de cançons recollides per Felip Pedrell entre 1850 i 1865 a les Terres de l'Ebre, principalment a Tortosa, extretes del seu *Cancionero musical popular espanyol* (Valls, 1922).<sup>23</sup>

El recull de quinze peces recollides per Moreira publicades pel folklorista Ramon Vergés Pauli l'any 1909 al volum primer del llibre *Espurnes de la llar* amb títol «Folklore Tortosí» (p. 158-169).

El cançoner contingut en *Del folklore tortosí: costums, ballets, pregàries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa* (Tortosa, 1934), del mateix Joan Moreira. Aquest llibre, tot i haver estat publicat

---

22 Per a facilitar la comparativa, els exemples musicals d'altres cançoners han estat transportats a la tonalitat de les melodies d'aquest.

23 Es poden consultar a Vidal (2012: 33-54).

el 1934, tal com reconeix el mateix Moreira (1934: 727), respon a una recerca de més de trenta anys:

Queda fet l'inventari de la maijò part de les notes folklòriques, arroplegades durant més de 30 anys, al carrè, de llavis de gent del nostre poble.

Ampliant la recerca a les Terres de l'Ebre, hem consultat el recull de partitures de música recollit directament del gaiter Joan Blanch Gelabert (lo Xato) a la seua casa de la població d'Aldover el dia 1 de maig de 1927, dintre de la missió de recerca de música instrumental i cançons realitzada a diversos indrets entre el 13 de febrer i el 29 de maig de 1927 per Joan Tomàs<sup>24</sup> i Joan Amades per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

De la zona del Matarranya i del Maestrat hem consultat els cançoners recopilats per Lluís Borau i Carles Sancho (1996) i el recollit per Ramon Redó (1997 i 2000) a la població de Vinaròs.

Per a l'estudi de repertori recollit a la resta del territori que comprenia l'antiga diòcesi de Tortosa hem buscat, sense èxit, cançoners amb partitures a la província de Castelló durant el segle XIX o primeres dècades del XX. Per posar un exemple, en consultar el repertori d'Inzenega (1888) hem comprovat que totes les peces recollides (menys una recollida a Alacant) pertanyen a la província de València.

Els documents més antics que hem trobat en aquesta província han estat els aplegats per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (en la missió feta per terres de Castelló el 1927) i per les Misiones folklòriques dirigides per l'antic Instituto Español de Musicología del CSIC (sobretot en les recerques de Ricardo Olmos).

---

<sup>24</sup> Joan Tomàs, responsable de la transcripció, va ordenar les 37 peces recollides amb la numeració del 178 al 215.



QUAN LO PARE NO TÉ PA...



# N.º 1 «Tio Pep»

Cançó de marxa.

Majestuós

*p* *cresc.* *fff*  
Lo ti - o Pa - co de l'hor - ta, —Ti - o

3  
*p* *cresc.* *fff*  
Pep. Lo ti - o Pa - co de l'hor - ta, Ti - o Pep.

7  
*fff*  
n'ha com - prat un to - ma - tá \_\_\_\_ . —Ti - o Pep, ti - o Pep, ti - o

10  
*mf* *fff* *f*  
Pep. Les to - ma - tes per a ven - dre, —Ti - o Pep. les

14 *fmo.*  
*fff*  
to - ma - tes per a ven - dre, —Ti - o Pep. i'ls di - nés per a fu -

18 *Asgarrat*  
má \_\_\_\_ . —Ti - o Pep, ti - o Pep, ti - o Pep.

Lletra:

Lo tio Paco de l'horta,

—Tio Pep.

Lo Tio Paco de l'horta,

—Tio Pep.

n'ha comprat un tomata.

—Tio Pep, tio Pep, tio Pep.

Les tomates per a vendre,

—Tio Pep.

Les tomates per a vendre

—Tio Pep.

l'ls dinés per a fumá.

—Tio Pep, tio Pep, tio Pep.

Variants:

Moreira (1934: 306): Cançons de gresca. Alternant en alguna de les que han sentit cantâ, mentres plegaven olives, se senten cantâ ara, i sentirém después dalt a l'Ermita [de Mig Camí], mentre ajupits, buscaràn crevetes, o mentres jugaràn i balairàn per la plassa, les que a continuació van transcrites: *Un sol*.—«Lo tio Paco del horta, (*bis*) / *Tots*.—¡Tio Pep!...» (partitura i cobles). Apareix citat a Mordente (1912: IX). Recollida a Ulldecona (Minguet 1992: 104), Vinaròs (Redó 2000: 76), Vinaròs i Vila-real (Just i Roma 1927), Xert (FMT: M34-371) i Betxí (FMT: M40-437).

Observacions:

Moreira la classifica com *cançó de marxa*, fet que concorda amb el fet de ser cantada en alternança per un solista i un grup. Just i Roma (1927)

la recullen a Vila-real<sup>25</sup> i Vinaròs<sup>26</sup>, on l'anomenen cançó de carrer.<sup>27</sup> En els dos casos, tot i que no ho explica a la partitura, el fet de tenir tornades en forma de resposta per cadascun dels versos denota que en origen també era cantada en alternança. Les descripcions recollides per Ricardo Olmos el 1948 a Xert,<sup>28</sup> quan l'informant diu que *salen todas las noches los mozos cantando esta canción desde el 26 de Diciembre hasta últimos de febrero (...)*, i el 1950 a Betxí,<sup>29</sup> quan la informant la identifica com a *Cançó de Pasqua i de tertúlies merenderes*, també denoten que el seu ús estava associat al cant en grup en alternança i en itinerància, en diversitat de celebracions. A Moreira (1934: 306-307) la classifica com *cançó de gresca*, les quals diu que són cançons que encara se senten cantar (alternant-les amb les de les plegadores d'olives) a l'ermita de Mig Camí plegant crevetes i jugant o ballant a la plaça.

Pel que fa a la música, la versió de Moreira i les recollides per Just i Roma (1927) a Vila-real i Vinaròs coincideixen quant a l'estructura, no coincideixen en tonalitat, però l'esquelet melòdic és similar. El que més els diferencia és la rítmica, sobretot pel que fa a l'ús de les síncopes en les recollides per Just i Roma. En les recollides per Olmos a Xert (1948) i a Betxí (1950) també estan presents les síncopes, sent la primera molt similar melòdicament i rítmicament a les recollides per Just i Roma, amb la diferència que en aquesta no es repeteix el vers primer. En el cas de la de Betxí, que és a dos veus, dona la impressió que ha estat adaptada per al cant polifònic, havent-hi substancials canvis quant a la melodia, sobretot en les tornades interiors, que són més llargues que en la resta de versions. En aquesta versió tampoc es repeteix el primer vers.

En la versió de Moreira (1934), canvia la indicació de caràcter de la cançó de *Majestuós* a *Ample i enèrgic*, i canvia el compàs de 3/4 a 3/2 sense modificar el resultat rítmic. En la recollida a Xert trobem la indicació de tempo negra = 196 i en la recollida a Betxí, negra = 176.

---

25 L'informant és Vicent Bonet, de 60 anys, fill de Vila-real. Treballa la terra i és dolçainer del poble. Aprengué l'instrument de son pare i aquest de l'avi.

26 L'informant és Matias Santos, farmacèutic.

27 L'informant explica: «És molt coneguda aquesta tonada».

28 Veg. FMT, M34-371. L'informant és Emilio García Reverter, estudiant de 22 anys.

29 Veg. FMT, M40-437. La informant és Josefa Doñate Martínez, 27 anys.

## N.º 2 «Cançó dels quintos»

Después que la sort ha designat los que's queden a casa, los desgraciats qu'han de marxá a serví al Rei, s'ajunten, i surten a captá. La cançó en que comencen la capta en cada carré, és invariablement la següent: van guitarres i algun cego en lo violí.

Trist

Ya se van los quin - tos, ma - dre, \_\_\_\_\_

5  
Ya se van los des - gra - cia - dos. \_\_\_\_\_

9  
Pa - ra ma - yor sen - ti - mien - to, \_\_\_\_\_

13  
se van cua - tro de ca - sa - dos. \_\_\_\_\_

Después má de jota: lo que arropleguen és per a vi; pos a les penes, vi, negre.

Lletra:

Ya se van los quintos, madre,

Ya se van los desgraciados.

Para mayor sentimiento,

se van cuatro de casados.

### Variants:

Moreira (1934: 129): La cançó dels quintos. —Home, Josepet, ja que hi som, bé podries cantar-mos aquella cançó que'ls quintos, cantaveu, i que no l'hai sentida més. —¿Per això està? Escólte-la... «Ya se'n van los quintos madre / ya sen van los desgraciados...» (partitura i cobles). Moreira (1934: 129-130) apunta la lletra de cinc cobles més. Recollida a Xerta (Aliern 1995: 243). Diferent de les dos recollides per Pedrell (1922: II, 117-118).

### Observacions:

La única referència prèvia que tenim de cançó de quintos és de Pedrell. En el seu *Cancionero musical popular espanyol* anomena les cançons de quintos com a «coplas soldadescas» i les classifica en l'apartat de «Coplas festivas y típicas de costumbres». Pedrell (1922: II, 37) les descriu així:

Oídas por mí las dos siguientes en Tortosa. Cantábanlas en vísperas de entrar en filas los mozos quintados, y, por cierto, a coro y a grito pelado, fingiendo algunos una alegría que no sentían. La una, la numerada con la cifra 185) a voces sin acompañamiento, y la otra con acompañamiento de dos o tres guitarras. Obsérvese en la copla soldadesca cifra 184), especialmente en las que como ésta derivan de la jota, que al acabar la voz, sea la copla de jota o, según el caso, el estribillo, la melodía queda sin resolver la nota de terminación, como si se encargase la resolución al instrumento acompañante, cuando le hay, y si no lo mismo, siempre y cuando la jota o el estribillo terminan en palabra aguda.

Pel que fa a la cançó 184 de Pedrell, identifiquem semblances a nivell de temàtica (*van, quintos, madre*) en la primera estrofa: *Mañana se van los quintos / por la carretera real / y las pobrecitas madres*. I tot i tractar-se de melodies diferents, observem una semblança amb la recollida per Moreira pel que fa a l'estructura mencionada per Pedrell de trasllat de la resolució melòdica del primer vers a l'instrument acompanyant. També coincideix en la utilització de la guitarra com instrument acompanyant.

Quant a la mateixa cançó publicada posteriorment per Moreira (1934), observem canvis significatius en la partitura.

No molt mogut

Ya se van los quin - tos, ma - dre, Ya se  
5 van los des - gra - cia - dos. Pa - ra  
8 ma - yor sen - ti - mien - to, se van  
11 cua - tro de ca - sa - dos.

La indicació de caràcter canvia de *Trist* a *No molt mogut*. El compàs canvia de ser ternari a fer un amalgama 3+4+4. En perdre el sentit ternari, es distancia de la copla soldadesca 184, que segons Pedrell derivava de la jota. També modifica una nota de la melodia del penúltim compàs: el la3 del segon temps passa a ser un do4.

Analitzant les sis versions de cobles que publica Moreira (1934: 129-130), observem que en el text de la cobla 2 es fa referència al pont de barques (*Adéu, adéu Pont de Barques*) i en el de la cobla 6 a la guerra de Cuba (*si nos morimos en Cuba*). Com que el pont de barques pel pas del riu Ebre a Tortosa va ser destruït definitivament per un incendi el 4 de juliol de 1892, deduïm que no pot fer referència a la guerra d'independència cubana (1995-98) i, per tant, situem la cançó històricament entre la Guerra dels Deu anys (1868-1878) i la Guerra Chiquita (1878-1880).

Si comparem aquests textos amb el de la copla soldadesca 184 de Pedrell, veiem que la temàtica és similar, però el caràcter diferent. Mentre que la recollida per Pedrell fa referència al patiment de les mares i dones, la recollida per Moreira destaca la desgràcia dels quintos que se'n van al «degolladero». És probable que la copla soldadesca recollida per Felip Pedrell fos prèvia a la primera guerra de Cuba (1868-1878),



a la qual no es fa referència en el text, fet que estaria en la línia que Pedrell va recollir materials musicals a les Terres de l'Ebre entre 1850 i 1865.<sup>30</sup> El patiment de les mares i dones es podria atribuir a la impossibilitat de pagar per evitar el servei militar. Aquest fet és possible a partir de l'any 1850, quan s'institueix la llei de Redempció i Substitució,<sup>31</sup> la qual permetia als fills de les classes altes pagar per evitar el servei militar o l'anada a la guerra i ser substituïts pels fills de les classes més humils.

Pel que fa a la cançó 185 de Pedrell, la temàtica sí que és diferent: fa referència a un fet ocorregut l'any 1893 a la ciutat de Saragossa, concretament, a la caiguda de l'anomenada Torre Nova, un edifici mudèjar del segle XVI. No hi ha semblança en l'estructura melòdica i, a diferència de l'altra copla soldadesca, no transcriu la guitarra com instrument acompanyant.

---

<sup>30</sup> Per més detalls, veg. Vidal (2012).

<sup>31</sup> Tot i que va ser la dinastia borbònica qui va introduir el reclutament forçós, va ser el rei Carles III qui el 1770 dictà l'ordenança per la qual anualment per sorteig un de cada cinc joves en edat militar (de 18 a 40 anys) havia d'incorporar-se a l'exèrcit a «servir el rei». A partir de la constitució liberal de 1812 el «soldat del rei» era el «soldat de la nació» convertint-se així el servei militar obligatori en un deure constitucional per a tothom. El 1850 es va instituir la llei de Redempció i Substitució. A la I República es va abolir el servei militar obligatori (1873), però va tornar a ser implantat amb la constitució de 1876, mantenint-se així la llei de Redempció i Substitució fins el 1912.

### N.º 3 «Dómine»

Esta cançó, regularment se canta quan hi ha molta gent fent gresca, i després que'l ventet ha unflat les veles. Lo plaga de la colla entona, los demés contesten.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of six staves of music. The first three staves are for the vocal parts, each starting with a 'Sol' (Solo) and ending with a 'Tots' (Tutti) section. The lyrics are: 'A - llá baix a la Ri - be - ra —Dó - mi - ne.' (Staff 1), 'n'hi ha - vi - a un sa - po, sa - po, —Dó - mi - ne.' (Staff 2), and 'als hò - mens no'ls di - a res —Dó - mi - ne.' (Staff 3). The fourth staff continues the melody with lyrics: 'i a les do - nes, gua - po, gua - po. Ma - net!'. The fifth staff continues with: '— i que tom - ba, que gi - ra, que vuel - va, que da -'. The sixth staff concludes with: '- le, que vin - ga la bó - ta, i beu - rem.'

Lletra:

Allá baix a la Ribera  
—Dómine.  
n'hi havia un sapo, sapo,  
—Dómine.

als hòmens no'ls dia res  
—Dómine  
i a les dones, guapo, guapo.  
Manet!, i  
que tomba,  
que gira,  
que vuelva,  
que dale,  
que vinga  
la bóta  
i beurem.

Variants:

Moreira (1934: 384): «Allà bàix a la Rivera / n'hi havia un sapo, sapo,...» (cobles del fandango). Cf. Moreira (1934: 310): Cançons de gresca. Alternant en alguna de les que han sentit cantâ, mentres plegaven olives, se senten cantâ ara, i sentirém después dalt a l'Ermita [de Mig Camí], mentre ajupits, buscaràn crevetes, o mentres jugaràn i balairàn per la plassa, les que a continuació van transcrites: *Un sol.*—«Lo Ximet de la Cisqueta, / *Tots.*—¡domine!, / *Un sol.*—de Cuba m'en va portâ, / *Tots.*—¡domine!,...» (partitura i cobles). Recollida al Baix Ebre (Bayerri 1979: II 399, IV 68), a Castelló de la Plana a principis de segle xx (Ribés 1992, cobla 260) i al Matarranya, concretament a Mont-roig (Carrévalo 2007: 152), Fórnsols, la Portellada (Borau i Sancho 1996: 718) i Arenys de Lledó (Borau i Sancho 1996: 400). N'hi ha d'altres de semblants on l'acció se situa a d'altres indrets: a la vora del riu (Ràfels, Fórnsols, la Portellada, ap. Borau i Sancho 1996: 400); a les Ventalles (Mas de Barberans, ap. Lleixà 1994: 89, Lleixà 1996: 36-37); a la barcaça (Ribera d'Ebre, ap. Cid 1988: 54).

Observacions:

Es tracta d'una paròdia del Domine Jesucristi de l'ofertori de la missa de difunts. Segons Vallejo (1992) està vinculat a la Setmana Santa (Dis-sabte de Glòria). Ho trobem a llocs tant dispars com Mallorca, Miguelturra (Ciudad Real) o Tortosa com una cançó que molt probablement

va ser difosa pels estudiants de la universitat dominica parodiant els seus professors (*dómines*).

Segons Querol (2004: 496-497), la primera notícia sobre activitats dramàtiques dutes a càrrec pels estudiants de la universitat dominica data de finals de 1686 o principis de de 1687 per celebrar la presa de Buda (Hongria) en la guerra contra els turcs.<sup>32</sup> En aquesta representació els estudiants recorrien la ciutat a cavall acompanyant un carro triomfal, i a les places públiques efectuaven lectures representades (recitades i cantades) de textos, amb evident moviment escènic. A aquests actes se'ls anomenava *Publicata*.

La seua estructura interna és una quarteta heptasíl·laba amb respostes antifonals del grup als tres primers versos amb la paraula *dómine*. En els tres primers versos es parodia un recitat salmòdic i el quart és cantat en grup en la tonalitat de ReM, finalitzant-lo amb l'expressió *Mane't!* Després del quart vers encadena una tornada amb text nou a partir de la melodia de les dos darreres anacrusis de la melodia del final del quart vers. Per finalitzar afig tres notes que reafirmem la tonalitat de ReM.

Moreira (1934: 310) presenta la mateixa melodia sense canvis, però amb el text d'un altra quarteta, mentre que el text Moreira (1934: 384) l'atribueix a cobles de fandango. Afig dos indicacions de caràcter, *Recitatiu i alegre* a l'inici, i *Tots en molta gresca* a la tornada final; i dos indicacions de tempo, un *ritard.* al 4t vers i un *accel.* a la tornada.

A les Balears també trobem aquesta cançó, que Barceló (1993) identifica com una cançó de capellans. La seua estructura interna és una quarteta heptasíl·laba amb respostes antifonals del grup a cadascun dels versos amb la paraula *dómine*. En els tres primers versos parodia un recitat salmòdic, i el quart és cantat en grup amb una melodia en DoM similar a la recollida per Moreira. A diferència de la cançó recollida per Moreira, el segon vers recitat finalitza amb una inflexió melòdica de quinta descendent, cantant-se el *dómine* una quinta baixa. Després del quart vers encadena una tornada amb la paraula *dómine* en forma de progressió descendent a partir de l'anacrusi final de la melodia del quart vers.

---

32 Miravall 1980: Ramon Miravall (ed.). *Epigrames i sonets per la conquesta de Buda*. Tortosa: Dertosa.

En el cas dels *dómine* de Miguelturra, a la província de Ciudad Real (Vallejo 1992), l'estructura interna també és una quarteta, i els tres versos inicials segueixen el model del recollit per Moreira. El quart vers comença sobre recitat i finalitza amb un motiu melòdic en lam que inclou el *dómine*. Aquest motiu, que té un perfil melòdic similar als descrits en el quart vers dels dos anteriors, és utilitzat a posteriori com a tornada, repetint-se dos vegades. Finalitzen la cançó amb dos notes en ritme de blanca amb sentit cadencial sobre la paraula *amén*.

## N.º 4 «Salada, morena, ¡olé!»

Cançó de marxa, hi caben tota classe de quartets: de les que tenim més.

Modtº

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Modtº'. The lyrics are written below the notes. The second staff starts with a measure rest of 3 measures. The third staff starts with a measure rest of 6 measures. The fourth staff starts with a measure rest of 8 measures. The lyrics are: 'Mi - ra si hai co - rri - do tie - rras. —Sa - la - da, mo - re - na, ¡o - lé! que hai as - tat als Frei - gi - na - les. a Go - dall i a la Ga - le - ra —Sa - la - da, mo - re - na, ¡o - lé! i al Mas de los Bar - be - ra - nes.'

Mi - ra si hai co - rri - do tie - rras. —Sa - la - da, mo - re - na, ¡o -  
lé! que hai as - tat als Frei - gi - na - les. a  
Go - dall i a la Ga - le - ra —Sa - la - da, mo - re - na, ¡o -  
lé! i al Mas de los Bar - be - ra - nes.

Lletra:

Mira si hai corrido tierras,  
—Salada, morena, ¡olé!  
que hai astat als Freiginales,  
a Godall i a la Galera  
—Salada, morena, ¡olé!  
i al Mas de los Barberanes.

Variants:

Moreira (1934: 35): Plegant olives. Salada, morena ¡olé! Canta un, i contesten tots al «Salada, morena ¡olé!». «Mira si hay corrido tierras, / que

hay estat als Fregináles...») (partitura i cobles). Apareix citada a Mordente (1912: IX). Recollida al Baix Ebre (Bayerri 1979: IV 457-458), Xerta (Aliern 1995: 256), Deltebre (Casanova 1996: 12-13), Ulldecona (Lleixà 1994: 91; Lleixà 1996: 27; Minguet 1996: 117) i Vinaròs (Redó 2000: 78). Amb lleugeres variacions també al Montsià (Sancho 1992: 80) Mas de Barberans, Amposta, Santa Bàrbara, la Sénia, Mas de Barberans i Ulldecona (Lleixà 1996: 27, Lleixà 1994: 87), i en el disc *Es cantava i es canta* (1995), de Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries. N'hi ha de semblants aplicades a pobles de la Tinença de Benifassà i altres (Borau i Sancho 1996: 827), i del Matarranya i altres (Borau i Sancho 1996: 826).

#### Observacions:

Moreira (1934: 35-36) la recull idèntica, però en lloc de presentar-la com una cançó de marxa<sup>33</sup> la classifica com un estribillo dintre de l'apartat de cançons de les plegadores. S'estructura sobre una quarteta, amb una tornada interior després dels versos 1 i 3 on, tal i com indica Moreira: *Canta un, i contesten tots al «Salada, morena ¡ole!»*.

L'11 de juny de 1934, en motiu d'un cicle de conferències sobre el folklore tortosí celebrat durant la Setmana d'Acció Catòlica «Pro Ecclesia et Patria», va ser cantada per Conxa Moreira (sa filla) amb acompanyament de piano d'Asunción Balart.<sup>34</sup> En aquesta ocasió Moreira la cataloga com a estribillo de jota cantada.

En el fons Murall-Moreira hem trobat dos arranjaments per a cor mixt a partir d'aquesta cançó: un dintre del volum titulat *Ars Orpheonica*, amb el subtítol de «cançó popular tortosina», composta probablement entre 1917 i 1920; i l'altre en una partitura manuscrita amb el subtítol següent: *Canço popular de la comarca Tortosina. Transcripta, col·leccionada i armonitzada a 4 veus per Joan Moreira*.

---

33 Cançó associada al cant en grup en alternança i en itinerància. Veg. la cançó n.º 1 «Tio Pep».

34 *Heraldo de Tortosa*, 3019 (5-6-1934), p. 1; *La Verdad* (27-5-1934); *Heraldo de Tortosa*, 3026 (13-6-1934), p. 1; *Correo de Tortosa*, (12-6-1934).

## N.º 5 «Xumbalata»

La canten carregadets, també, esta cançó.

Airós

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a 2/4 time signature and ends with a 3/4 time signature. The second staff starts with a 3/4 time signature and ends with a 2/4 time signature. The third staff starts with a 2/4 time signature and ends with a 3/4 time signature. The fourth staff starts with a 2/4 time signature and ends with a double bar line.

To - ma ni - ña u - na man - ça - na que's co - qui - da de mi

4 huer - to. Xum - ba - la - ta, xum - ba - la - ta, ¡xum - ba - la - ta!, ¡xum! ¡xum! No la

9 par - tes con cu - chi - llo que es - tá mi co - ra - son dien - tro. Xum - ba - la - ta, xum - ba -

14 la - ta, ¡xum - ba - la - ta! ¡xum! ¡xum!

Lletra:

Toma ñiña una mançana,  
que's coquida de mi huerto.

Xumbalata, xumbalata,

¡xumbalata!,

¡xum!... ¡xum!...

No la partes con cuchillo  
que está mi corazón dentro.

Xumbalata, xumbalata,

¡xumbalata!,

¡xum!... ¡xum!...



Variants:

Moreira (1934: 308): Cançons de gresca. Alternant en alguna de les que han sentit cantâ, mentres plegaven olives, se senten cantâ ara, i sentirém después dalt a l'Ermita [de Mig Camí], mentre ajupits, buscaràn crevetes, o mentres jugaràn i balairàn per la plassa, les que a continuació van transcrites: «No mos vingues fent fatxanda / en la rodeta que portes / Xum ba la ta, xum ba la ta...» (partitura); «Tu me decias a mí / que'l polvo no te gustaba, / i ahora acabo de ver / que vas aspolvorisada.» (cobles). Moreira (1934: 290-291) recorda que es cantaven cançons amb la mateixa tornada a festa de l'Aldea: Mentres Maquito prepara l'elixir de la alegria, van acudir a l'auloreta, Eduardo Lluch, Emilio Fumadó, Macany i Rafel lo Tet, en los célebres «ossets» penjats al coll —un a modo de xilofón, que encara pot vores penjat al quarto del conspicu aldeà i bon amic Enric Fusté, que guarda com a reliquia, testigo de més d'un sigle d'aldeanes festes — ossets contra'ls que rascava en una cullera a tall de güiro, i que produien com soroll de castanyoles, al compàs del qué, a crit pelat, anaven cantant un «Xumbalàta» esquellê: «Lo majjordom ha maldat / perquè movem saragata, / xumbalàta, xumbalàta, / ¡xumbalàta!, / ¡xum!... ¡xum!... Lo qui no vulgue soroll / que se'n torne, cap a casa. / Xumbalàta, xumbalàta, / ¡xumbalàta! / ¡¡¡xum!!!!... ¡¡¡xum!!!!... Estos «xumbalàtes», figuren-se'ls pronunciats, en la força que estornudaria un canyó del 42, i tindran una idea aproximada de la saragatada que Fumadó i companyia, venien armant. Apareix citada a Mordente (1912: IX).

Observacions:

El text d'aquesta cançó està format per una quarteta i una tornada. La lletra és gairebé idèntica a una cobla andalusa recollida a finals del segle XIX per Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, en la *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, 1881): «Toma esa naranja china / Que la cogí de mi huerto; No la partas con cuchillo / Que va mi corazón dentro.»; i per l'escriptor costumista Serafín Estébanez Calderón (Málaga, 1799 - Madrid, 1867), en el llibre *Escenas andaluzas* (Madrid, 1846), en un ball a Triana: «Toma, niña, esta naranja...».

L'ús d'una tornada semblant la referencia Amades (1980: 123) quan descriu el *joc de rotllo de moviment* «A la xúmbala»:

Els nens s'agafen de la mà i fan una rodona tot donant voltes i cantant qualsevol quarteta, que fan acabar amb la paraula *xúmbala*. A cada quarteta es deixen anar, ballen apa-

rellats una mica i es tornen a agafar i canten una altra estrofa, i així fins que es cansen. És propi de València.

S'estructura sobre una quarteta, amb una tornada exterior repetida després dels versos 2 i 4.

Moreira (1934: 308-309) la recull amb un text de quarteta diferent (*No mos vingues fent faxanda*), i amb la mateixa indicació de caràcter: *airós*. Manté la melodia, però canvia la mètrica respecte a la versió de 1905 associant el compàs de 4/4 a l'estrofa amb començament anacrúsic i el de 3/4 a la tornada amb començament tètic. En lloc de cançó de marxa<sup>35</sup> la classifica com cançó de gresca.

Pelinski (1997: 183) identifica la cançó «A la plaça dels “tres Reis”», recollida per Ricardo Olmos l'any 1948 a Vinaròs,<sup>36</sup> com una cançó que es canta «en los juegos de corro de las niñas», i creu que es tracta de la mateixa melodia que «En esta replaceta», melodia harmonitzada per a cor mixt a quatre veus feta per Vicent Garcia Julbe l'any 1994.<sup>37</sup> Pelinski troba similituds amb la cançó popular castellana «El patio de mi casa», sobretot en l'harmonització de Julbe. Creiem, però, que la seua apreciació és errònia i veiem més semblances amb la cançó «Correu, correu ninetes»,<sup>38</sup> que coincideix exactament amb la música de la primera estrofa.

La cançó recollida per Olmos el 1948 a Vinaròs i la recollida per Moreira el 1905 a Tortosa són gairebé idèntiques, tant a nivell melòdic com de mètrica. En el cas de la recollida per Olmos, solament hi ha els dos versos inicials de la quarteta,<sup>39</sup> que són diferents de la recollida

---

35 Tot i que no trobem referències de Moreira a aquest fet, de l'estructura de la cançó deduïm que, com les anteriors cançons «Tio Pep» i «Salada, morena, ¡olé!», és una cançó associada al cant en grup en alternança i en itinerància.

36 Veg. FMT, M34-213. La informant és Filomena Ferrás Sacanellas, 27 anys.

37 Ripollés (2004:79).

38 Trobem aquesta cançó a *Jochs de la infància* (1874) de Francesc de Sales Maspons i Labrós; al *Romancerillo catalán* (1882) de Milà i Fontanals, amb el número 521; al FMT, C03-23 provinent d'una *Campaña Pro Cancionero Español* organitzada per l'Instituto Español de Musicología el setembre de 1945, recollida per M. Magdalena Freixa Torroja; i al cançoner *Música Tradicional Catalana I - Infants* (1981), de Josep Crivillé i Bargalló.

39 La relació entre les cançons «A la plaça dels tres reis» i «En esta replaceta» és a nivell de text, havent-hi semblança amb els dos versos inicials. El que concorda amb l'ús de diferents quartetes com a estructura interna de la cançó.

per Moreira, però la tornada és idèntica. Igual que en la recollida per Moreira, sembla que la tornada es cantava després dels versos 2 i 4, i no solament al final de la quarteta com descriu Amades (1980: 123).

Al fons Murall-Moreira vam trobar en la carpeta *Cansons cantades per Conxa* una harmonització a sis veus masculines (els títols en castellà, la lletra en català incompleta) i un altra més antiga, solta, a sis veus per a cor mixt (de la col·lecció de Moreira, amb el n.º 4). El dia 11 de juny de 1934 la va cantar la filla de Joan Moreira, Conxa Moreira, a la segona sessió de xarrades sobre folklore tortosí dins la Setmana de Acció Catòlica «Pro Ecclesia et Patria», de Tortosa. La va acompanyar Asunción Balart al piano.<sup>40</sup>

---

40 Veg. Correo de Tortosa, (12-6-1934).

# N.º 6 «Lará-lará»

Cançó tranquil·la.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Si el ri-o de Tor-to-sa, —La-rá-la-rá. si el ri-o de Tor-to-sa —La-rá-la-rá. fue-ra de\_a-zú-car, —La-rá. fue-ra de\_a-zú-car, —La-rá-la-rá. fue-ra, de\_a-zú-car, to-das las tor-to-si-nas, —La-rá-la-rá. to-das las tor-to-si-nas, —La-rá-la-rá. xu-cla, que xu-cla, —La-rá. xu-cla, que xu-cla, —La-rá-la-rá. xu-cla, que xu-cla." The score includes measure numbers 4, 9, 14, 20, 25, and 30.

Lletra:

Si el rio de Tortosa,  
—Lará-lará.  
si el rio de Tortosa  
—Lará-lará.

fuera de azúcar,  
—Lará.  
fuera de azúcar,  
—Lará.  
fuera de azúcar,  
—Lará-lará.  
fuera de azúcar,  
todas las tortosinas,  
—Lará-lará.  
todas las tortosinas  
—Lará-lará.  
xucla, que xucla,  
—Lará.  
xucla, que xucla,  
—Lará.  
xucla, que xucla,  
—Lará-lará.  
xucla, que xucla.

Variants:

Moreira (1934: 74-76): —Tu no saps cantâ la cançò, del xucla que xucla? / —Sí, que la sap. / —Ale, àle, càntamo-la, que fa dies que no l’hem sentit piulâ. / —Bueno, no maldésseu. ¿Com la voleu, en castellà o en tortosí? / —Com a tu més t’agrade. «Està bé, vatros responeu al «la-ra, la-ra». / —Comença d’una, soriera. / —A les tres.— La-ra, La-ra... «Totes les tortosines / La-ra la-ra...» (partitura, p. 75); «Les filles de Tortosa / tenen la cara, / feta d’or i violes,...» (lletra, p. 74-75). Cf. Moreira (1934: 75-76): —Bonica manes, del modo que la canta Cinta. Més m’agrada que diént allò de: «Si’l rio de Tortosa / fuera d’asúcar,...» (lletra, p. 76).

Bayerri (1979: IV 78) la presenta com la resposta de la cançó del «xucla que xucla».

També és anomenada «Les filles de Tortosa». Cançó tortosina de la col·lecció de Moreira. La família Moreira disposa d'una partitura de la Unió Coral Roquetense (amb capçalera del Círculo Monàrquico de Roquetas) on consta al text cantat: «Les filles de Roquetes». Lará-lará Cançó popular (harmonitzada a 4 veus) de la comarca tortosina, transcrita i col·leccionada per Joan Moreira.

Hi ha constància, doncs, que Moreira canviava la lletra en funció de la ciutat on era interpretada: així, per exemple, van cantar «Les xiques d'Amposta», al concert realitzat a la Plaça de la Constitució d'Amposta el 15 d'agost de 1919;<sup>41</sup> amb la Unió Coral Roquetense cantaven «les filles de Roquetes»;<sup>42</sup> i «Les filles de Tortosa» a Moreira (1934: 75). En la partitura del concert d'Amposta, que actualment conserva Ivan Portolés Personat, de Tortosa, es pot apreciar que el text original feia referència a Roquetes i no a Amposta, ja que la lletra que es va utilitzar per a aquest concert està escrita al dors en llapis. També va ser cantada nombroses vegades per l'Orfeó Tortosí: el 5-7-1933 al cine Doré, en un concert a benefici del menjador dels pobres;<sup>43</sup> al seu Casal el 11-6-1933 en motiu de la commemoració del 1r aniversari de la benedicció de la senyera;<sup>44</sup> el 5-7-1934 novament al cine Doré;<sup>45</sup> el 28-8-1919 amb la Unió Coral Roquetense;<sup>46</sup> el 16-9-1923 amb l'Orfeó Montsià (va ser incorporada al repertori d'aquest cor el 14-5-23), al Teatre Principal de Tortosa;<sup>47</sup> i el 3-6-1923, novament

---

41 Veg. *El Eco de la Comarca*, 247 (17-8-1919), p. 1-2, amb la lletra transcrita a la p. 2.

42 Segons partitura conservada al fons Murall-Moreira de la Unió Coral Roquetense (1917-1920).

43 Veg. les cròniques d'aquest concert publicades a *Heraldo de Tortosa*, 2751 (1-7-1933), p. 3; 2752 (3-7-1933), p. 3; 2753 (4-7-1933), p. 2; 2753 (4-7-1933), p. 3; 2754 (5-7-1933), p. 1; 2755 (6-7-1933), p. 2; 2758 (10-7-1933), p. 2; *El Pueblo* (7-7-1933); *Correo de Tortosa* (8-7-1933); *Revista Musical Catalana*, 356 (agost de 1933), p. 343.

44 Veg. *Revista Musical Catalana* (Barcelona), 355 (juliol de 1933), p. 343; Bertomeu (2005: I, 153-154).

45 Veg. *Correo de Tortosa*, 5481 (3-7-1934), p. 5.

46 Veg. *El Restaurador*, 3148 (28-8-1919), p. 1.

47 Veg. *Memòria leída por el fundador i Director del Orfeó Montsià D. Juan Moreira en la Junta General extraordinaria celebrada en la noche del 10 de marzo de 1927*.

amb l'Orfeó Montsià, al teatre Bartrina de Reus en un concert homenatge al patrici director honorífic Evarist Fabregues i Pàmies.<sup>48</sup>

#### Observacions:

La música del «Lará-lará» coincideix musicalment amb la cançó titulada «La Panderola», molt popular a Castelló, i que s'atribueix a Josep Maria Peris.<sup>49</sup> Aquesta cançó fa referència a un trenet que unia Castelló de la Plana amb Onda, en funcionament entre 1889 i 1963. L'anomenaven així per la seua semblança a un escarabat.

Respecte a l'antiguitat del text de la cançó de la Panderola,<sup>50</sup> la segona estrofa parla en passat del tren (en funcionament del 1899 al 1963):

Era de gran ajuda  
xim pum tracatrac.  
Era de gran ajuda  
xim pum tracatrac,  
per als graueros leré  
per als graueros leré,  
leré, leré, leré, leré.  
Per als graueros,  
leré, leré...

I l'estrofa final dóna a entendre que ja no està en funcionament.

I ara com ja no vola  
Xim pum tracatrac.  
I ara com ja no vola  
Xim pum tracatrac.

---

48 Veg. ACBE. Fons Bayerri. Orfeó Tortosí-Orfeó Montsià.

49 Josep Maria Peris Polo (Cincorres, 1889 - Almassora, 1936) va ingressar al col·legi de Sant Josep, de Tortosa, per a estudiar entre el 1900 i el 1904, acabant la seua formació el curs 1912-1913. Va ser director del col·legi entre 1916 i 1926. Després va anar a Còrdova i Barcelona a dirigir el rectorat i seminari. Va morir el 1936. Quan Moreira publica aquest cançoner, Peris tenia 18 anys, per la qual cosa és improbable que fos el compositor d'aquesta cançó.

50 Veg. Nicolau (2005: 24).

Està al «paseo» leré  
està al «paseo» leré,  
leré, leré, leré, leré.  
Està al «paseo»  
leré, leré.

Donat que el tren va deixar d'estar en servei el dia 1-9-1963, no sembla que aquests fragments del text tinguen molta antiguitat.

En la memòria de recerca del Cançoner Popular de Catalunya que l'any 1927 va anar a Castelló i diferents poblacions del Maestrat, no surt recollida ni la melodia ni el text de «La Panderola».<sup>51</sup>

En consulta a Lluís Bartomeu Messeguer Pallarés,<sup>52</sup> ens va indicar que el text de «La Panderola» l'havia trobat, en forma semblant, a Moncofa recollida per Sanchis Guarner (1936: 92). Messeguer té la hipòtesi que el text de la cançó actual ha sofert canvis al llarg del segle xx i que deriva en origen de la quarteta inicial. També ens fa saber que el musicòleg Salvador Seguí Pérez<sup>53</sup> creu que és una glosa d'una melodia molt generalitzada (un altra glosa sobre aquesta melodia seria també la cançó «Baix del pont de Cullera»).

També la trobem recollida (lletra i música) en l'apèndix de la Cavalgata del pregó de l'any 1954,<sup>54</sup> on apareix com una cançó extreta d'un cançoner de la Biblioteca Municipal de Castelló realitzat pel professor de música i pianista Josep Garcia Gómez i difós per la Sección Femenina d'aquesta ciutat.<sup>55</sup>

---

51 Veg. Just i Roma (1927).

52 Lluís Bartomeu Messeguer Pallarés (Herbers, 1953) és catedràtic del Departament de Filologia i Cultures Europees, i de Filologia Catalana de la Universitat Jaume I de Castelló.

53 Salvador Seguí Pérez (Massanassa, 1939 - 2004) és autor del *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. València: Fundación Caja Segorbe, 1990.

54 *Cabalgata del Pregó. Formación, pregones e itinerarios. Danzas y canciones*. Castellón de la Plana, marzo de 1954.

55 Josep Garcia Gómez (Castelló de la Plana, 1897-1958) és l'autor del «Rotllo i canya», el conegut himne processional de les festes de la Magdalena de la ciutat de Castelló, i d'un cançoner. Va treballar en la recuperació de músiques, danses i cançons per a la Sección Femenina. Veg. Bellés (2008).



La versió del text actual s'atribueix a Toni Martín, guitarra d'un grup folklòric de Castelló anomenat Els Llauradors, que el 1968 va fer famosa la cançó popularitzant-la en un LP.<sup>56</sup> El text coincideix amb les dos primeres estrofes d'aquesta versió popularitzada pel grup Els Llauradors. La música també coincideix bastant, però hi ha algunes variants en la melodia del primer vers i en la darrera repetició del segon. A nivell rítmic coincideix, però el temps de silenci després del primer vers, i el compàs a temps lent de l'inici del segon vers que hi ha a la versió d'Els Llauradors no està indicada a la versió de García Gómez.

També reconeixem semblança amb la cançó «Baix del pont de Cullera». A l'arxiu municipal de Requena se'n conserva una gravació en k7 de l'any 1976 recollida pel folklorista Fermín Pardo a Bellús.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Veg. el disc Els Llauradors. *Recordant...* (Velter, 1978). L'única diferència trobada és: *ya un tren que vola* en lloc de *va un tren que vola*, i que en lloc de la repetició del *leré leré* fa un melisme sobre la primera síl·laba de *vola*.

<sup>57</sup> Veg. Inventario del archivo sonoro de música y literatura popular de Fermín Pardo. Cinta no. 6 Cara B. Archivo Municipal de Requena. Les informants, les germanes Mercedes Ramírez Moscardó i Rosa Ramírez Moscardó, tenien 53 i 51 anys respectivament.

## N.º 7 «Carretera avall se'n va»

Esta cançó, que moltes vegades hai sentit cantá per aquí, los folkloristes averigüen, si volen, d'ahon és filla, si d'aquí o de Vasconia.

Lo mateix dic d'una vegada per totes de moltes de les demés cançons transcrites.

No'm proposo aquí estudiá l'origen de les cançons, sinó fé constá que a Tortosa i pels seus voltants se canten i formen part del repertori de nostre Poble.

Podria ben bé sé que moltes, no haguessen nascut a la nostra terra; pero de tal modo mo les ham assimilat, de tal manera les canten, que si alguna la sents cantá per algú que no és tortosí, no li trobes la salsa que la fa bona, li falta algo.

Ara, dispenseu de l'anfado, no hi tornaré.

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The tempo markings are: *alto* (first staff), *Ras* (second staff), *rall* (third staff), and *a tempo* (fourth staff). The lyrics are: "Lo di - mo - ni, i Sant An - to - ni ju - ga - ven al tren - ta u. -Ca - rre - te - ra, a - vall se'n va. Lo di - mo - ni fe - ia tren - ta, Sant An - to - ni tren - ta u. -Ca - rre - te - ra, a - vall se'n va. Lo di - mo - ni fe - ia tren - ta Sant An - to - ni tren - ta u. -Ca - rre - te - ra, a - vall se'n va." The score ends with a double bar line.

Lletra:

Lo dimoni i Sant Antoni

jugaven al trenta-u.

—Carretera avall se'n va.

Lo dimoni feia trenta,

Sant Antoni trenta-u.

—Carretera avall se'n va.

Lo dimoni feia trenta

Sant Antoni trenta-u.

—Carretera avall se'n va.

Variants:

Moreira (1934: 308): Cançons de gresca. Alternant en alguna de les que han sentit cantâ, mentres plegaven olives, se senten cantâ ara, i sentirém después dalt a l'Ermita [de Mig Camí], mentre ajupits, buscaràn crevetes, o mentres jugaràn i balaïràn per la plassa, les que a continuació van transcrites: «Lo dimòni i Sant Antòni, / jugaven al trenta ú...» (partitura, p. 307; cobles, p. 308). A la partitura publicada a Moreira (1934: 308) llegim «Carretera baixo va», en comptes de «Carretera avall se'n va». Recollida a les Terres de l'Ebre per (Querol 1992: 251) i també al Matarranya, concretament a la Fresneda, la Portellada, Ràfels (Quintana 1995: 332). També s'ha recollit a Catí, Alt Maestrat, a la Catalunya central (Vilaverd, Conca de Barberà; Santa Eugènia de Berga i Sant Julià de Vilatorça, Osona; Llofriu, Baix Empordà) i a Mallorca (Artà, Manacor, Llucmajor), etc. Amades (1934: 46) recull una versió semblant i n'explica els detalls: Sant Antoni i el dimoni / jugaven a trenta ú; / el dimoni va fer trenta / i Sant Antoni trenta ú. Usat en to graciós quan es parla de Sant Antoni i també en jugar a cartes, expressament en jugar a espasa i trenta ú. Conta la llegenda que, al presentar-se el diable a Sant Antoni per tal de temptar-lo, ho féu sota la figura d'una graciosa donzella i el convidà a jugar a naips puix que el Sant no en sabia, i creia així el diable que podria millor endimoniar-lo. El sant acceptà, i per més trapes i enganys que li feia el diable i per més que li barallava i embolicava les cartes, el diable sempre amb bones cartes no podia passar dels trenta, i sant Antoni amb males jugades sempre feia

trenta ú. En les representacions populars de la vida del sant, que solien fer-se en mig de la plaça el dia de la seva festa, sempre hi figurava la de la jugada de naips, que entusiasma al poble.

#### Notes:

En l'actualitat la disputa entre Sant Antoni i el dimoni continua representant-se en nombroses festes populars de poblacions de les comarques centrals dels Països Catalans, on s'anomena «Santantonà» a Forcall, la Todoella, Villosres (fins l'any 1962), la Mata, Morella, Cincorres, Portell de Morella, Olocau del Rei (Ports), Vilafranca (Alt Maestrat) i Mirambell (Maestrat aragonès); «Publicata de Sant Antoni» a Catí (Alt Maestrat); «Encamisada» a Falset (Priorat); les «Temptacions de Sant Antoni» a Horta de Sant Joan (Terra Alta); i «La barraca de Sant Antoni» a Tivenys, els Reguers, (Baix Ebre), la Torre de l'Espanyol (Ribera d'Ebre), al Pinell de Brai (Terra Alta) i Ascó (Ribera d'Ebre), els anys 2006 i 2007, i al Mas de Barberans (Montsià), on s'ha recuperat des del 2009.

A principis de segle xx i fins la Guerra Civil la representació de *La barraca de Sant Antoni* a la ciutat de Tortosa i rodalies havia tingut molta popularitat. En el repertori de tocs del gaiter Joan Blanch Gelabert (lo Xato) recollits a Aldover el 1927 per Tomàs (1927: núm. 213) trobem una melodia per al Ball de Sant Antoni (ball dels dimonis) que aquest gaiter tocava a Aldover, Xerta i a l'Arraval de la Llet (Tortosa). En una targeta adjunta a aquesta peça, Tomàs (1927: fulls solts) comenta:

Es una mena de Misteri molt vulgar, possible reste d'una antiga representació religiosa. Es fa en mig de la plaça, on s'hi construeix una barraca amb rames dintre de la que s'hi posa St. Antoni. Un simulat diable disfregat de dona, el vol temptar, però el Sant no es deixa convencer, aleshores el dimoni s'en va a buscar els seus, mentrestant arriba un àngel i s'emporta el Sant, quan venen els dimonis, fan una dansa i calen foc a la barraca creient que hi ha el Sant dintre, fent una gran ballada al seu voltant. El text que es molt dolent es en castellà. Es comú a varis pobles de la rodalia de Tortosa.

Fins i tot veiem que havia estat representada independentment de la celebració de la festivitat l'any 1933 quan s'escenifica al Patronat de

la Sagrada Família de Tortosa la vespra de Sant Joan.<sup>58</sup> Moreira (1934: 484) també ens descriu aquesta festa i ens diu:

Eren famoses les «Barraques» de Bítam, Regués, Xerta, Arraval de la Llet, i Tivenys. Est' any passat, encara vaig anar-la a vore a Tivenys. Hu van fé molt bé.

#### Observacions:

L'estructura d'aquesta cançó és la d'una quarteta amb tornades cantades per tot el grup després dels versos dos i quatre. Comparant-la amb la versió de la mateixa cançó de Moreira (1934: 308), aquesta segona en lloc de en DoM està escrita en tonalitat de ReM. I la classifica com una cançó de gresca. Respecte a les indicacions de caràcter, a l'inici de la cançó indica *airoset*, en lloc de *allto* (*allegretto?*). I no inclou la indicació *Ras* al c. 7. Quant a les fluctuacions del tempo, al c. 17 indica Rit. (dintre del pentagrama) en lloc de rall al c. 18 (sota de la lletra). I al c. 21 en lloc de *a tempo* (sota de la lletra) escriu *Tots a temps* (dintre del pentagrama). En la versió de 1934 diferencia quan la melodia és cantada per una persona amb la indicació *Sol* i quan és cantada en grup amb *Tots*.

---

<sup>58</sup> Veg. *Correo de Tortosa*, 4575 (23-6-1933), p. 6.

## N.º 8 «Un, dos, tres, quatre, cinc, sis»

Cançó tonta.

The image shows a musical score for a song in 3/8 time. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: Un, dos, tres, cua-tre, cinc, sis, set, vuit, nou, deu, on-ze, dot - ze, tret - ze, ca - tor - ze, i un quin-ze, i dos de - sset, mit - ja pe - la. De - sset, di - vuit, di - nou, i un fan vint. Vint - i - qua - tre, vint - i - qua - tre, vint - i - qua - tre, i sis fan tren - ta. Tren - ta, i - qua - tre fa u - na pe - la. Tren - ta - cua - tre, i sis pen - xats, deu sa - ba - tes fan sis rals.

Lletra:

Un, dos, tres, quatre, cinc, sis,  
set, vuit, nou, deu, onze, dotze,  
tretze, catorze i un quinze,  
i dos desset, mitja pela.

Desset, divuit, dinou i un fan vint.  
Vint i quatre, vint i quatre,  
vint-i-quatre i sis fan trenta.  
Trenta i quatre fa una pela.

Trenta-quatre i sis penjats,  
deu sabates fan sis rals.

Variants:

També és recollida per Joan Tomàs (1926-1927) a la Casa de la Caritat de Barcelona, en boca d'una cegueta filla de Breda, la Selva (Mas-sot 2009: 164); i per Josep Maideu (1946) a Ripoll (FMT: C14-29).<sup>59</sup>

Moreira l'anomena *cançó tonta*; Tomàs i Maideu, en canvi, la classifiquen com a cançó de comptes i eliminatòria, respectivament.

Observacions:

La recollida per Joan Tomàs és molt semblant a la recollida per Moreira. Amb mateix compàs i tonalitat, les melodies són estructuralment similars, a excepció dels versos tercers de cada estrofa i dels dos versos de la tornada final, que tenen text diferent.

En el cas de la recollida per Moreira, per als dos darrers versos recupera la melodia dels dos versos inicials i, en canvi, els recollits per Tomàs tenen una nova melodia amb marcat caràcter cadencial.

Pel que fa a la recollida per Maideu, compàs, tonalitat i melodia són diferents, i solament coincideix amb el text del primer vers.

---

<sup>59</sup> La informant s'anomena Emelia, germana de Josep Maideu i Auguet, autor del recull *Canciones y juegos infantiles* (1946) de la ciutat Ripoll.

## N.º 9 «Que toma lo que traí»

Cançó per a currantes.

Airòs

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to Bb. The lyrics are: 'Aun-que so - mos no - ven - ça - nos —Que to - ma lo que traí. y que-'. The second staff starts with a measure rest of 5 measures, then continues with the lyrics: 're - mos dor - mir mo - llos, —Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! no te - ne - mos ma - ta - la - pos —Que'. The third staff starts with a measure rest of 11 measures, then continues with the lyrics: 'to - ma lo que traí. ni coi - xi - nos ni llan - ço - los. —Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!'.

Aun-que so - mos no - ven - ça - nos —Que to - ma lo que traí. y que-  
re - mos dor - mir mo - llos, —Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! no te - ne - mos ma - ta - la - pos —Que  
to - ma lo que traí. ni coi - xi - nos ni llan - ço - los. —Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

Lletra:

Aunque somos novençanos  
—Que toma lo que traí.  
y queremos dormir mollos,  
—Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!  
no tenemos matalapos  
—Que toma lo que traí.  
ni coixinos ni llançolos.  
—Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

Variants:

Moreira (1934: 34): Cançons de les plegadores, Plegant olives: «Al carreró de les bruixes, / ¡que toma lo que traí...» (partitura). Que toma lo que



traí. Un, canta la cançó i tots s'ajunten al «Que toma lo que traí», generalment, hi posen cobles alegres. Recollida a la Cava, Deltebre (Casanova 1996: 12), Amposta (Lleixà 1996: 36), Ulldesconca (Lleixà 1994: 92), Montsià, Baix Ebre i Maestrat (Sancho 1992: 82) i comarques de Castelló (Ribés 1992: 114).

Observacions:

Moreira (1934: 34) classifica la melodia com un *estribillo* dintre de l'apartat «Cançons de les plegadores» i, a diferència de la recollida el 1908, indica l'alternança de la melodia entre cantant i grup. Estructuralment és una quarteta amb dos tornades diferenciades. Una després dels versos 1 i 3 (—*Que toma lo que traí*) i l'altra després dels versos 2 i 4 (—*Que ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!*).

## N.º 10 «Que sí, que no, que ¡ay!»

Com la d'abans.

Aspaït

A - llá - a - rri - ba no sé dón - de —Que sí, que no, que ¡ay! ma -

4  
ta - ron u - na ga - lli - na y del pa - po li sa -

7  
ca - ron —Que sí, que no, que ¡ay! un me - nis - tro de ma - ri - na.

Lletra:

Allá arriba no sé dónde

—Que sí, que no, que ¡ay!

mataron una gallina

y del papo li sacaron

—Que sí, que no, que ¡ay!

un menistro de marina.

Variants:

Moreira (1934: 34): Plegant olives: Que toma lo que trai. Un canta la cançó i tots s'ajunten al «Que toma lo que trai», generalment, hi posen cobles alegres. «Allá arriba no sé donde...» (cobles). Cf. Moreira (1934: 28-29): Plegant olives: Que si, que no, que ¡ai!... Regularment, un canta la cançó i s'ajunten tots, al «que si, que no, que ¡ai!», cantant tots l'últim vers. «M'han dit que no m'estimes, / que si, que no, que ¡ai!...» (partitura, p. 28); «M'han dit que no m'estimes, / porque soc morena i feia,...» (cobles, p. 29). Recollida per Aliern (1995: 257).

## Observacions:

Igual que l'anterior, no indica l'alternança de la melodia entre cantant i grup que sí que fa Moreira (1934: 34), on a més a més indica que el darrer vers també era cantat per tothom. L'estructura és la d'una quarteta amb tornada després dels versos 1 i 3 (*—Que sí, que no, que ¡ay!*). Com a indicació de caràcter i tempo utilitza el terme *Aspaít*; Moreira (1934: 34), en canvi, utilitza la indicació *Sense corre*.

Moreira (1934: 28-29) classifica per separat, dintre de l'apartat «Cançons de les plegadores», la melodia com una melodia de cobla, i més endavant (Moreira 1934: 34) el text com exemple de cobles alegres a les qual es pot afegir la tornada de l'anterior cançó (*—Que toma lo que traí*).

Al primer volum d'*Espurnes de la llar*, Vergés (1909: 158-169) demana a Moreira una mostra de cançons del folklore tortosí. Curiosament, en aquest recull de quinze cançons utilitza aquest text com el d'una enramada (Vergés 1909: 164), amb diferent melodia, i no utilitza el recurs de la tornada. A sota de la partitura indica: *Al unísono en la gaita canten cansons per l'istil de la transcrita*.

Aquests fets són mostra evident de com els textos de les quartetes podien adoptar diferents melodies i de com les diferents tornades podien ser afegides a qualsevol d'aquestes melodies. Aquest intercanvi o acomodament dels textos i melodies el descriuen Castellanos et al. (2009: 61) a partir de Palomar i Rebés (1990: 17) fent referència al cas de les melodies i textos de la jota cantada improvisada:

Palomar i Rebés a partir de les dades recollides en la recerca que varen realitzar a la Terra Alta. Estos autors expliquen com els cantadors tradicionals «eren capaços d'acomodar una mateixa cançó a les funcions més diverses». Este fenomen consisteix en la utilització d'una mateixa melodia en diferents tipologies de cançons. Així, per exemple, una cançó de ronda podia actuar com a cançó de plegar olives i a l'inrevés. Este fet s'accentua molt més en aquells tipus de cançons tradicionals amb funcionalitat i procediments semblants com la cançó de ronda, de quintos, les albaes, la jota cantada improvisada i d'altres que se'n deriven com les coples dels «copleros» al Maestrat, els «xants» de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i d'alguns pobles dels Ports com Paül i Alfara de Carles, les «folies» (també anomenades trobos, coples, albaes o albaes), les folies de ronda i les cançons de celler de la comarca del Matarranya, i el «cantalet» de la Ribera d'Ebre. Este intercanvi o acomodament d'una melodia a diferents tipologies de cançó, a banda d'afavorir que estos repertoris es vegin envaïts amb facilitat per melodies d'altres repertoris (afins o no) també provoca que el número de melodies es redueixi significativament.

## CANÇONS DE PLEGADORES

Mentres estan aclacades plegant, ja garrofes, bé aulives, les plegadores, o xarren o canten.

Si's fixen sentiran totes les que vénen trascrites ara.

### N.º 11

Sense corre

U - na pier-na, en tu te - ca - do, u - na pier-na, en tu bal -

4  
cón - y.o - tra - pier - na en tu te - ca - do; mi -

7  
ra sí por tus mo - rri - tos - es - toy bien as - pa - ta - rra - do.

Lletra:

Una pierna en tu tecado,  
una pierna en tu balcón  
y otra pierna en tu tecado;  
mira si por tus morritos  
estoy bien espatarrado.

Variants:

Moreira (1934: 22): Cançons de les plegadores, «Lliuremos dels aiguats fieros...» (partitura). Jota espaïda, que encara es canta molt. Recollida a Vinaròs (Redó 1997: 97) i també en vocabularis de Navarra i del nord-oest murcià, i en cançoners de Cantàbria, Castella, Aragó, Granada, Canàries, etc.

Observacions:

L'estructura d'aquesta cançó és la d'una quarteta, amb l'afegit de l'anticipació del segon vers a l'inici. Aquesta pràctica, i la utilització de cobles de sis versos, apareix documentada a Moreira (1934: 21) quan diu:

Esta tranquil·la Jota, que comensen pe'l segon vers, se pot sentí encara, més o menos ben cantada.

En general, son quartètes les que hi apliquem, pero no és estrany sentir-la cantâ, aplicant-hi cobles de sis versos, costúm que fa uns anys, anat introduïnt-se entre la nôstra pagesia.

Moreira (1934: 22) utilitza com a indicació de tempo *Un poc pausat*, en lloc de *Sense corre*. A més, la cataloga com a Jota espaïda, adjectiu que també fa referència que ha de ser espaïada, lenta.<sup>60</sup>

---

60 Aquesta terminologia per a definir les jotes amb tempo pausat, que ja hem vist a la cançó N.º 10, és pròpia de Joan Moreira. Cf. DCVB (s. v. *espaït -ida*<sup>2</sup>): *adj.* Espaiat, lent. *La madrina ha dit que ve bé la cosa, però molt espaïda*, Moreira Folkl. 134.

## N.º 12

E - res blan - ca com un corb, \_\_\_\_\_

6  
ro - sa com un as - tur - nell; \_\_\_\_\_ com més

10  
te mi - ro de prop \_\_\_\_\_

14  
més te ne - grei - ja la pell \_\_\_\_\_

### Lletra:

Eres blanca com un corb,  
rosa com un asturnell;  
com més te miro de prop  
més te negreija la pell.

### Variants:

Moreira (1934: 29): «Cançons de les plegadores», Plegant olives, «Dolores fila filoses / trencadora de topins...» (partitura, p. 29; cobles, p. 30). A l'Alt Maestrat (Beltran 2009), i concretament a Benassal (Gimeno 1998: 57, ap. Garcia Girona), s'han recollit versions molt semblants.

### Observacions:

A Moreira (1934: 29) la trobem escrita una segona major alta i amb la indicació de tempo *Airoset*. Amb aquest diminutiu d'airós el que probablement ens vol indicar és un tempo ràpid similar al d'allegretto, desimbolt, amb gràcia i elegància.

## N.º 13



Un bai - le que no l'an-tien - do es el bai-le de la co - ta, un bai-  
le que no l'an-tien - do; se co-mien-sa po-co,a po - co y se,a rre - ma-ta co-rrien -  
do, se co-mien-sa po-co,a po - co y se,a rre - ma-ta co-rrien - do.

### Lletra:

Un baile que no l'antiendo  
es el baile de la cota,  
un baile que no l'antiendo;  
se comiensa poco a poco  
y se arremata corriendo,  
se comiensa poco a poco  
y se arremata corriendo.

### Variants:

Moreira (1934: 26): «Cançons de les plegadores», Plegant olives, «Vataqui mi corason, / con un plato i dos navacas...» (partitura i cobles).

### Observacions:

A Moreira (1934: 26) la melodia finalitza (c. 9-10 i 13-14) diferent, fent un melisma de 3a M que descendeix una segona 2 m, en lloc d'un me-

lisma de 2M que descendeix una 3m. És probable que aquest canvi haja estat produït per influència del melisma realitzat amb anterioritat en el mateix vers (c. 8 i 12) i que com a indicació de tempo anota *Pausadet*, amb la qual cosa, i d'acord amb la referència a *baile de la cota* del text, deduïm que es tracta d'una jota espaïda. També notem que, igual que en la jota espaïda vista anteriorment, l'escriu en compàs de 6/8.

Pel que fa a l'estructura, és una quarteta a la qual afig el segon vers anticipat a l'inici, i la repetició dels dos darrers versos al final, amb la qual cosa aconseguix una cobla de set versos.



## N.º 14

Airós

A - llà baix a la Ri - be - ra, un bu - rro pi - ca a as - part, u -  
na ga - lli - na cer - ni - a, la ra - ta a ca - ça - va al gat

### Lletra:

Allà baix a la Ribera,  
un burro picava aspart,  
una gallina cernia,<sup>61</sup>  
la rata acaçava al gat.

### Variants:

Moreira (1934: 36): Plegant olives, «Salid salid caquetones,...» (partitura i cobles). En català, però amb diferent lletra «Salid salid caquetones...» i transportat una segona major baixa. Cf. Moreira (1934: 37): Plegant olives, «Allà baix a la Rivera, / un burro picaba espart...» (cobles). Recollida a Deltebre (Casanova 1996: 50) i amb una petita variant també per Bayerri (1979: IV 69). Amb els dos primeres versos molt semblants, també a Mont-roig (Carrévalo 2007: 164).

### Observacions:

A Moreira (1934: 36) està escrita una segona major alta i utilitza l'expressió *Decidit* en lloc de *Airós* per a indicar el caràcter i tempo. La única diferència que hi ha entre les dos respecte a la transcripció és que al segon temps dels compassos 2, 4 i 6 en lloc d'una semicorxera i un silenci del mateix valor, a la versió de 1934 escriu una corxera. L'estructura de la melodia és la d'una quarteta en què els versos parells i els senars comparteixen la mateixa melodia.

<sup>61</sup> Veg. DCVB (s. v. *cernir*): v. tr. Cendre (Tortosa). Veg. també DIEC (s. v. *cerndre*): v. tr. Passar pel sedàs (qualsevol matèria reduïda a pols). *Cerndre la farina, el guix*.

## N.º 15

Aspaít

Lo di - mo - ni són les do - nes, —Sí, sí; ai, ai, ai!

6  
qui - na n'han fet a Sant Pe - re, —Ai, ai!

10  
li han fet un jo - pe - tí —Sí, sí; ai, ai, ai!

15  
en les but - xa - ques da - rre - re. —Ai, sí!

### Lletra:

Lo dimoni són les dones,  
—Sí, sí; ai, ai, ai!  
quina n'han fet a Sant Pere,  
—Ai, ai!  
li han fet un jopetí  
—Sí, sí; ai, ai, ai!  
en les butxaques darrere.  
—Ai, sí!

### Variants:

Moreira (1934: 24): «Cançons de les plegadores», Plegant olives, «Un dia me'n pasejava / Si, si, !ayí !Ayí...». En català, però amb diferent lletra «Un dia me'n pasejava...». Cf. Moreira (1934: 35): Plegant olives, Que toma lo que traí. Un, canta la cançó i tots s'ajunten al «Que toma lo que traí», generalment, hi posen cobles alegres. «Lo dimòni son les dones, / quina n'han fet a Sant Pere,...» (cobles). Recollida al Matarranya, concretament a la Fresneda (Ferrer 1992: 65) i Favara (Borau i Sancho 1996: 158), i també Bolulla, Marina Baixa (Guardiola-Beltran 2005: 263) i Alcoi (CANPOP: 624).

### Observacions:

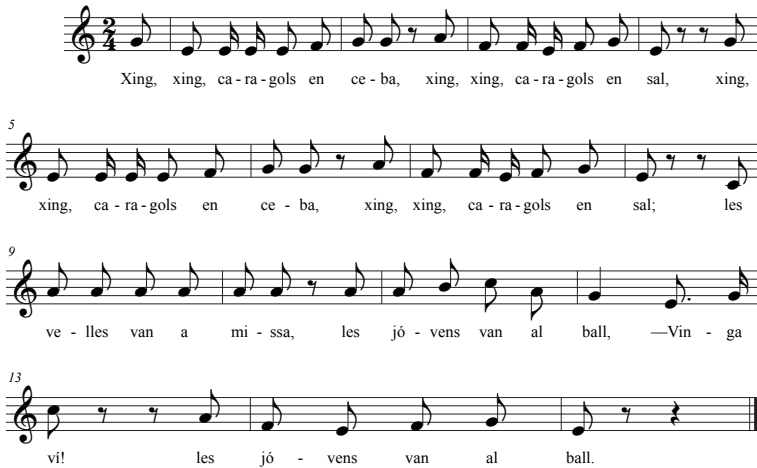
Moreira (1934: 24), en lloc de l'expressió *Aspaït* que anteriorment hem vist que utilitza per a designar jotes en tempo pausat, utilitza l'expressió *Melancòlic*, que fa més referència al caràcter que al tempo. Pel que fa a la melodia, està transportada una segona major alta; i pel que fa a la mètrica, utilitza un sol compàs de 3/4 per a tota la cançó en lloc d'utilitzar el 2/4 per a l'estrofa i el 3/4 per a la tornada. Per a quadrar-la, elimina un temps de la blanca en punt dels compassos 5, 9, 14 i 18. A cap de les versions ens indica l'alternança del cant entre un solista i el grup, però la deduïm perquè el text que acompanya aquesta versió, a Moreira (1934: 35) és presentat com a exemple de cobles de quatre versos a les que ets pot afegir la tornada «Que toma lo que traí».<sup>62</sup> De tot plegat deduïm que l'estructura és la d'una quarteta cantada pel solista amb tornades cantades pel grup. Les tornades estan diferenciades en els versos senars (Sí, sí; ai, ai, ai!) i els parells (Ai, ai! / Ai, sí!).

---

62 Veg. la tornada de la cançó N.º 9 «Que toma lo que traí».

## N.º 16

Esta cançó ha sigut aprofitada per un distinguit músic maijó de reigiment per a fer-ne un número de Llancersos. (*Bailable*). Molts la coneixem. Això no vol dí que no hagués pogut está més ben aprofitada.



Xing, xing, ca-ra-gols en ce-ba, xing, xing, ca-ra-gols en sal, xing,

5 xing, ca-ra-gols en ce-ba, xing, xing, ca-ra-gols en sal; les

9 ve-lles van a mi-ssa, les jó-vens van al ball, —Vin-ga

13 vi! les jó-vens van al ball.

### Lletra:

Xing, xing, caragols en ceba,  
xing, xing, caragols en sal,  
xing, xing, caragols en ceba,  
xing, xing, caragols en sal;  
les velles van a missa,  
les jóvens van al ball,  
—Vinga vi!  
les jóvens van al ball.

### Variants:

Cf. Moreira (1934: 309): Cançons de gresca. Alternant en alguna de les que han sentit cantâ, mentres plegaven olives, se senten cantâ ara, i sentirém después dalt a l'Ermita [de Mig Camí], mentre ajupits, buscaràn crevetes, o mentres jugaràn i balaïràn per la plassa, les que a continuació van transcrites: «Xing, xing, caragols en ceba, / xing, xing, caragols en sal,...» (partitura i lletra). Recollida a Vila-real (Gimeno i Gimeno 1998: 26 i 76). Zulaica (1936: 58), copia la lletra de Moreira (1934: 309) i diu que la cançó basca «Ai, ai mutila» es canta amb la mateixa música.

### Observacions:

A la versió d'aquesta cançó publicada per Moreira (1934: 309), indica l'expressió de caràcter i moviment *Airós*. L'estructura està fonamentada en una quarteta on es repeteixen els dos primers versos a l'inici, i al final es repeteix el darrer vers, amb diferent melodia, i intercalant-hi una breu exclamació de tot el grup entre els versos 3 i 4. Aquesta exclamació, —*Vinga vi!*, Moreira (1934: 309) la canvia per —*Xica, si!*

Lekuona (1930: 85) recull la partitura de «*Ai, ai, mutila*», una cançó que Zulaica (1936: 58) diu que és la mateixa que la publicada per Moreira (1934: 309). Aquesta apreciació, però, no és exacta, ja que tot i que hi ha coincidència en la melodia dels dos primers versos (que també es repeteixen),<sup>63</sup> la melodia dels versos 3 i 4 és similar quant a contorn melòdic a la de les dos melodies emprades en les dos versions del vers 4t de Moreira. En la versió de Lekuona, tampoc s'utilitza la exclamació intercalada entre els versos 3 i 4, i en lloc de repetir el vers 4 al final amb diferent melodia, repeteix els versos 3 i 4 amb idèntica melodia però diferent text, formant una sexteta.

---

63 L'única diferència que trobem és la disminució de corxera a dos semicorxeres de la segona part del primer temps dels compassos 1, 3 i les respectives repeticions.

## ESTRIBILLOS

Solen cantar-se después de cada una de les cançons. Lo to no l'hi fa; pos trasporten. Jo poso lo que'm bé més fácil, en menos accidents. (Me fan temó'ls accidents.)

### N.º 17

Airós



En la fos - ca que fe - ia, es - ta nit te n'hai vist, —  
— com tra - ï - es lo mó - rro, d'a-llá dalt del quart pis. En la

Lletra:

En la fosca que feia,  
esta nit te n'hai vist,  
com traïes lo morro,  
d'allà dalt del quart pis.

En la...

Variants:

Moreira (1934: 31) apunta la música d'aquest estribillo associat a un altre (*De Roquetes vinc*) com si fos una tornada d'aquest. Està escrit una segona major alta i té lletra diferent: *Gasta saragatona / sense astuviarne gens / si no vols porta grenyes / i fe riure a la gent*. En el recull de Tomàs (1927: núm. 179) trobem una tocada de gaita titulada «*Jota*» que utilitza aquesta melodia com a base.

## N.º 18

Musical score for 'Quan lo pare no té pa...'. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a repeat sign and contains the lyrics 'Ai quin sol, quin sol, ai quin sol, sa - le - ró.' The second staff starts with a measure rest and contains the lyrics 'Ai com ba - lla - rí - em si ha -'. The third staff starts with a measure rest and contains two first endings: '1. gués gui - ta - rró' and '2. gués gui - ta - rró.' The score ends with a double bar line.

### Lletra:

Ai quin sol, quin sol,  
ai quin sol, saleró.  
Ai com ballarém  
si hagués guitarró.

### Variants:

Moreira (1934: 31): Al acabâ alguna de les cançons, tant de les transcrites com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: Estribillo. «¡ai! quin sol quin sol / ¡ai! quin sol salerò.» (partitura, p. 31: falta un bocí); «¡Ai quin sol quin sol / ai quin sol salerò...» (Estribillo (Lletra d'este estribillo), p. 31-32). La canta el grup Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries en el disc *Es cantava i es canta* (1995) i *La barraca* (2011). La Jotilla de Vinaròs que recull Redó (1997: 249-252) té un text paregut.

### Observacions:

Moreira (1934: 31) indica l'expressió de tempo i caràcter Airós, i la melodia la trobem transportada una segona major alta. A diferència

d'aquesta melodia, que té dos finals diferenciats, en la versió de Moreira (1934: 31) els dos finals són iguals. Podem veure que a la versió de Moreira (1934: 31) els dos primers versos (*Ai quin sol, quin sol, ai quin sol, saleró*), fan la funció de tornada i s'inclouen davant dels versos 1-2, i 3-4 de les quartetes.

Redó (1997: 251-252) apunta la partitura de la Jotilla de Vinaròs.<sup>64</sup> La melodia que serveix d'entrada i coda final està emparentada amb aquesta variació i en podria ser l'origen. Les dos melodies tenen la mateixa estructura i el ritme és pràcticament el mateix (excepte les lligadures de prolongació que hi ha entre els c. 2-3 i 6-7). Melòdicament també coincideix, amb variacions als c. 3-4 i 7-8 i amb la melodia transportada una 3a als c. 5-6:

Ay sin sal, sin sal, \_\_\_\_\_ ai sin sal, sa - le - ro.

5  
Ay sin sal, sin sal, \_\_\_\_\_ que por ti me mue - ro.

9  
Que por ti me mue - ro, \_\_\_\_\_ que por ti me mue - ro,

13  
ay sin sal, si sal, \_\_\_\_\_ ay sin sal sa - le - ro.

Segons Rosa Landeta, fundadora del Grupo de Coros y Danza de la Sección Femenina de Vinaròs, ap. Pelinski (1997: 176), en aquesta jotilla, juntament amb d'altres danses (les camaraes, el Bolero, la jota de tres i la granadina) a mitat dels anys 40, formava part d'un repertori de música de Vinaròs recollit i sistematitzat per aquesta agrupació. Segons explica, per tal de reflectir el tipisme que es buscava llavors, van decidir deixar com a emblemàtiques de la ciutat aquestes cinc cançons amb els seus respectius balls.

64 Podeu veure aquesta dansa en una gravació del NODO de l'any 1972. [En línia:] <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7nya4b-yeo>>.



## N.º 19

Al ca - rré del mig no hi vo - lem tor - ná per -  
que l'a - tra nit mos van a - rrui - xá. Al xá.

### Lletra:

Al carré del mig  
no hi volem torná  
perque l'atra nit  
mos van arruixá.

### Variants:

Moreira (1934: 33): Plegant olives. Al acabá alguna de les cançons, tant de les transcrits com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: Mes estribillos. «Al carre del Mitj / no hi volem anà...» (partitura). La canta el grup Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries en el disc *Si no fos* (1996) i *La barraca* (2011).

### Observacions:

La versió de Moreira (1934: 33) està transportada una segona major alta; i indica l'expressió de tempo i caràcter *Airós*. També desapareix el melisma sobre la síl·laba *nit* que trobem al primer i segon temps del compàs 6.

## N.º 20

Ay los hi - gos, los  
3 hi - gos, los hi - gos, \_\_\_ ay los hi - gos de \_\_\_  
7 \_\_\_ tu hi - gue - ra, \_\_\_ ay los hi - gos, los  
11 hi - gos, los hi - gos, \_\_\_ ay los hi - gos l'han \_\_\_  
15 \_\_\_ he - cho bue - na. \_\_\_

### Lletra:

Ay los higos, los higos, los higos,  
ay los higos de tu higuera,  
ay los higos, los higos, los higos,  
ay los higos l'han hecho buena.

### Variants:

Moreira (1934: 33): Plegant olives. Al acabâ alguna de les cançons, tant de les transcrites com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: Mes estribillos. «!Ayj los higos los higos los higos...»

(partitura). Recollida a Sant Mateu (FMT: M34-257) i en diversos cançoners de La Rioja i Castella i Lleó.

#### Observacions:

Moreira (1934: 33) indica l'expressió de tempo i caràcter *Airós* i la melodia està transportada una segona major alta. Aquesta tornada forma part de diversos cançoners, on s'associa a diversos gèneres. Així, a Salamanca, Morán (1924: 191) la inclou en la secció de cançons amoroses. En la missió de recerca de Gil García l'any 1944 a La Rioja la recull com una de les cançons de *mocedad*.<sup>65</sup> Ricardo Olmos la recull l'any 1948 a Sant Mateu,<sup>66</sup> amb el títol de «Lo Ball Plà».<sup>67</sup> La melodia recollida per Olmos (1948) a Sant Mateu coincideix, amb petites variacions, amb la recollida per Moreira el 1908.

---

65 Veg. Figueras et al. (1987: 411).

66 Veg. FMT, M34-257. La informant és Angeles Ortí Riba, 45 anys.

67 El ball pla és una forma de ball de parelles, molt estesa durant el segle XIX a Catalunya. Igual que les baixes danses, sol tenir compàs ternari, té dos parts, i s'executa sense saltar, amb un punteig suau, i amb un moviment dels peus lliscant a poca distància de terra. Per més informació sobre el ball pla i sobre la baixa dansa, veg. Pujol i Amades (1936: 384-385 i 21-22).

## N.º 21

Ai pis - to - les, pis - to - les, pis -  
to - les, — ai pe - ca - tis mun - dis, — ai mi - se - ri -  
no - bis. — Pri - me - tons, pri - men - tons i to - ma - tes, —  
es - te és lo re - cap - te de los es - tu - dian - tes. —

### Lletra:

Ai pistoles, pistoles, pistoles,  
ai pecatis mundis,  
ai miserinobis.  
Primentons, primentons i tomates,  
este és lo recapte  
de los estudiantes.

### Variants:

Moreira (1934: 34): Plegant olives. Al acabâ alguna de les cançons, tant de les transcrits com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: Mes estribillos. «!Ai; Pistoles, Pistoles, Pistoles...» (partitura). La canta el grup Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries en el disc *Si no fos* (1996).

Observacions:

A Moreira (1934: 34) la melodia està transportada una segona major alta; i disminueix a fuses les semicorxeres dels melismes dels compassos 4, 6, 8, 12, 14, i 16. Tampoc indica tempo ni caràcter de la cançó, tot i que observem que a la resta d'estribillos indica sempre *airós*. L'estructura melòdica diferencia el 1r i 4t versos, del 2n-3r i 5è-6è. Veiem semblances entre el 1r vers d'aquesta cançó (*Ai pistoles, pistoles, pistoles*) i el 1r de l'anterior (*Ay los higos, los higos, los higos*) per la qual cosa l'explicació més versemblant seria que aquest 1r vers i el 4t fessen la funció de tornada de l'estructura de quarteta que conformarien els versos 2-3 i 5-6.

## N.º 22

De Ro-que-tes vinc, de Ro-que-tes

<sup>3</sup> vinc, de Ro-que-tes bai xo. A-gu-lles de cap, a-gu-lles de

<sup>7</sup> cap, a-gu-lles de gan-xo.

### Lletra:

De Roquetes vinc,  
de Roquetes vinc,  
de Roquetes baixo.  
Agulles de cap,  
agulles de cap,  
agulles de ganxo.

### Variants:

Moreira (1934: 30-31): Plegant olives. Estribillos. Al acaba alguna de les cançons, tant de les transcrites com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: (partitura).

### Observacions:

A Moreira (1934: 31) la trobem transportada una segona major alta; i està associada a un altre estribillo amb text diferent: «Gasta saragato-na...». Igual que a la majoria d'estribillos, utilitza l'expressió de tempo i caràcter Airós.

La melodia d'aquest estribillo<sup>68</sup> va ser popularitzada pel compositor Navarrés Pablo Sarasate,<sup>69</sup> que la va incloure l'any 1878 en una col·lecció de peces basades en danses espanyoles per a violí i piano, concretament en la Danza Española No.4 - Jota Navarra Op.22 No.2. Posteriorment, un altre compositor navarrès, Joaquín Larregla,<sup>70</sup> inspirant-se en l'obra de Sarasate compon el 1895 «Viva Navarra» per a piano<sup>71</sup> i el 1899, a partir de textos d'Eusebio Blasco y Soler, escriu «Siempre pa adelante», Jota Navarra per a cor i banda. L'arranjament d'aquesta per a cor va formar part de l'Orfeó Tortosí i va ser molt coneguda en aquestes terres. Quan Joan Moreira estava preparant l'homenatge a Felip Pedrell de l'any 1911, en una carta del 16-9-1911 li va comentar el seu interès a compondre una jota tortosina,<sup>72</sup> seguint el model de la de Larregla:

¿no podría ser alguna ristra de baldanes tortosines alguna canción tortosina, que si no las podemos presentar como motetos a lo menos servirian para lo mas lo nuestro, y arreglar serventescamente letras a proposito para alguna de estas canciones? Ah! si jio supiera, creo que llegaría al alma del pueblo nuestro por medio de las canciones, pero... no hi ha remey. Con una jota nuestra arreglada tomando por modelo las de Larregla, pongo por modelo, y con una letra de estas de dinamita, despues de hacer oír aquello para desengrasar darles esto, creo, creo que sería un medio de entrar franca y valientemente donde por ahora no podemos.

---

68 Escolteu aquesta melodia a «Pablo de Sarasate - Danza Española No.4 - Jota Navarra Op.22 No.2» (min. 2'41). Youtube. [En línia:] <<https://youtu.be/EKxTrEMddVc?t=2m41s>>.

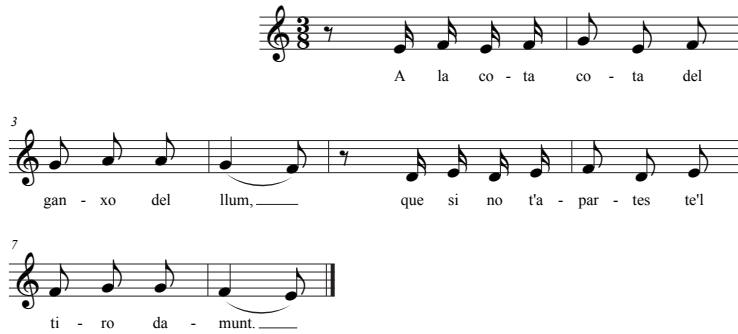
69 Pablo Sarasate (Pamplona, 1844 - Biarritz, 1908) va ser un famós violinista i compositor navarrès del segle XIX. Com a compositor, una constant en les seues obres és la presència de melodies populars, destacant les jotes navarreses i els zortzicos bascos.

70 Joaquín Larregla y Urbietá (Lumbier, Navarra, 1865 - Madrid, 1945), reconegut pianista i compositor. La seua fama com a virtuós del piano el va portar a actuar per França, Suïssa i Itàlia.

71 Escolteu aquesta melodia a «Joaquín Larregla: «¡Viva Navarra!» (Jota de concierto, 1895)» (min. 4'). Youtube. [En línia:] <<https://youtu.be/Ev8kXE2CWaM?t=4m>>.

72 Aquest projecte el va dur a terme l'any 1932, quan escriu la «Gran Jota Tortosina» per a cor a sis veus mixtes, amb el subtítol «Adaptació de la rondalla original i lletra de Joan Moreira» (14-8-1932). Aquesta peça s'estrena el 1-1-1933, a la seu social de l'Orfeó Tortosí, amb motiu de l'entrega de premis del 1r Concurs Literari d'aquest Orfeó.

## N.º 23



A la co - ta co - ta del  
gan - xo del llum, que si no t'a - par - tes te'l  
ti - ro da - munt.

Lletra:

A la cota cota  
del ganxo del llum,  
que si no t'apartes  
te'l tiro damunt.

Variants:

Moreira (1934: 31): Plegant olives. Estribillos. Al acabâ alguna de les cançons, tant de les transcrits com de les que venen després, ataquen alguns dels estribillos següents: «A la jota jota del ganxo del llum...» (partitura). Recollida a Fòrnols (Borau i Sancho 1996: 151). La canta el grup Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries en el disc *Es cantava i es canta* (1995) i *La barraca* (2011).

Observacions:

Moreira (1934: 31) utilitza l'expressió de tempo i caràcter *Airós* i la melodia està transportada una segona major alta.



## CANÇONS DE TREBALL

### N.º 24 «Cançó dels picamoles»

Al compàs de esta cançó, me deia lo vell Manso, antic molinè tortosí, que abans, quan les arts mecàniques no estaven tan adelantades, i havien de picá les moles a mà, cantaven cançons en la següent entonació. Per a mi és molt bonica. Lo Manso estava al molí de Cachot. És de ritme que sembla que espera los cops de martell, no'l Manso, la cançó.

Pausat

Los pas - to - res de Be -

4 lem han ba - ca - do de su

8 tie - rra pa - ra ca - len - tar a un ni - ño

13 qu'ha na - ci - do, a la se - re - na, qu'ha na -

18 ci - do, a la se - re - na.

Lletra:

Los pastores de Belem  
han bacado de su tierra

para calentar a un Niño  
qu'ha nacido a la serena,  
qu'ha nacido a la serena.

Variants:

Moreira (1934: 193): Picant móles. Esta cançó, que dona fi a les del grup de les arroplegades, mentre lo nostre poble treballa al camp, la vaig transcriure fa ja molts anys, de llavis del vell Manso, antic molinê, que va treballâ molt temps al renombrat molí de Cachot. Van unes quantes cobles preses també, del simpàtic molinê. «Aqui estic pica que pica, / perdent tota la paciència,...» (partitura i cobles). Respecte a Moreira (1934: 193), en català amb diferent text «Aqui estic pica que pica...». Cf. Moreira (1934: 194): «Los pastores de Belén / han bajado de la sierra...» (cobles). Amades (1983: III 845; 1982: 518) recull amb el títol de «Cançó de picar moles» la partitura de Moreira (1934: 193) i la lletra de primera cobla.

Observacions:

Moreira (1934: 194) la transcriu amb unitat de compàs diferent (3/2 en lloc de 3/4), utilitza l'expressió de tempo i caràcter *melancòlicament* en lloc de *pausat*, i afig un ornament (brodadura) al 1r temps del compàs final.

L'estructura musical (a bc bc) no coincideix amb la del text, que respon a una quarteta amb repetició del darrer vers al final.

## N.º 25 «Cançó del llaurá»

Avui, per maravella la sents cantá. La vaig pendre a viva aurella de un abuelet de vuitanta i més anys.

Molt espai i molt lliure

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and triplet markings (indicated by a '3' above a group of notes). The lyrics are in Catalan and describe a song heard from an elderly man.

Ma - re de Déu - de la Cin - ta,  
7  
vós que feu <sup>3</sup> tants vós que feu tants  
12  
— de mi - la - - - -  
15  
cres, fí - queu - me <sup>3</sup> pa fí - queu - me  
20  
pa a la pas - te - - -  
24  
ra i di - nés <sup>3</sup>  
28  
i di - nés a les but - xa - - -  
33  
ques a les but - xa - ques.

Lletra:

Mare de Déu de la Cinta,  
vós que feu tants...  
vós que feu tants de milacres,  
fiqueu-me pa...  
fiqueu-me pa a la pastera  
i dinés...  
i dinés a les butxaques,  
a les butxaques.

Variants:

Moreira (1934: 183): Llaurant. Fa uns anys, vaig arroplegà la següent cançó, avui crec que oblidada, pués no he tornat a sentir-la. Entre vers i vers, fa llergues pauses... s'ajupix i talla una rail, s'espolsa l'espardenya... en lo mocadó de cinc ungles, fã lo que natros fem en lo de quatre puntetes... i sense pèrdre'l tò, tórna a reprendre la cançó... Mare de Déu de la Cinta / Beneïu este llaurat... / ¡Arri matxo!... ¡¡Volta!!... «Mare de Déu de la Cinta / beneïu este llaurat...» (partitura i cobles). Cf. Moreira (1934: 186-187): Cançó del segã. Cobles. «Mare de Déu de la Cinta, / Vos que feu tants de milacres, / poseume pa a la pastera, / i dinés a les butxaques.» (cobles). Cita «cançons de llaurá» a Mordente (1912: IX). Sancho (1992: 90) n'ha recollit una versió irreverent al Baix Ebre.

Observacions:

A Moreira (1934: 183), està transportada una segona major baixa, l'escriu amb unitat de compàs diferent (9/4 en lloc de 3/4) i utilitza l'expressió de tempo i caràcter *Pausat i melancòlicament i molt lliure* en lloc de *Molt espai i molt lliure*. Quant a l'estructura, utilitza una melodia que es repeteix per cadascun dels quatre versos a mode de lletania. Al finalitzar els versos utilitza una fórmula melòdica cadencial que en els versos 1, 2 i 3 serveix per a anticipar l'inici del següent vers i en el vers 4 per a repetir el final d'aquest.

El musicòleg Francesc Pujol (1935), en la ressenya que va fer del llibre *Del folklore tortosí* (1934) de Moreira, observa que «una de les cançons de llaurar tortosina té una gran semblança amb la coneguda jota de “La Dolores”, i no fos gens estrany que en procedís». Cal advertir, però, que no es referia a aquesta sinó a la que Moreira (1934: 184) titula «un atra cançó de llaurà» i que certament té gran similitud.

## N.º 26 «Cançó del segá»

Avui per a sentí esta cançó, és fàcil que haiguen de fuigí de per les voltes de Tortosa. Pos desde que'ls pagesos van menos a missa, i més al teatro, *abliden* lo bo per a adependre's lo *mar-rongo*, los *lunares* i'ls *Bemios*, i atres *viandes d'este calibre*.<sup>73</sup>

Andante

A co - mer - me,u - na llan -  
tu - ga, en tu bran - cal me sen - té

A co - mer - me,u - na llan - tu - ga. Y,en ca - da fu - lla,an - cuen -  
tré un ra - mo de tu,har - mo - su - ra.

Y,en ca - da fu - lla,an - cuen - tré un ra - mo de tu,har - mo -  
su - ra.

Al ritme de la cançó, se pega dallada o falçada.

<sup>73</sup> Cf. l'últim capítol del cançoner, que porta per títol «Prou», on també al·ludeix a «lo “morrongo”, “La máquina de Linares” i atres p... per l'istil» i també als «Bemios i lunares i ancians de esta índole».

Lletra:

A comerme una llantuga,  
en tu brancal me senté  
a comerme una llantuga.

Y en cada fulla ancuentré  
un ramo de tu harmosura.

Y en cada fulla ancuentré  
un ramo de tu harmosura.

Variants:

Moreira (1934: 8-9). Preludi. [...] moltes de les rarèçes que poden observar-se, al comparâ les nòstres costums i modo de parlâ, en lo llenguatge i costums dels demés pòbles de Catalunya, sent la més xocant de totes que d'ells mos diferencia, lo cantâ i reça, ja que aquells, com és natural, préguen i canten en la llengua vernácula, i'l nòstre pòble préga i canta en castellá...pero ¡quin castellá, Mare de Déu Sinyô, lo de les nòstres cançons!... [...] «En tu brancal m'asenté, / a comerme una llantuga, / y en cada hoca encontré / un ramo de tu hermosura»... i per este estil, a dotcenes, a centenâs, a mils. La família de Moreira conserva una llibreta d'esborranys de la primera part del llibre *Del folklore tortosí* (1934) on trobem escrit aquest fragment publicat a Moreira (1934: 8-9): «En tu brancal m'asenté / a comerme una llantuga / i en cada hoca ancuentré / un ramo de tu hermosura»... i / per este estil i pitxos, a dotcenes, a centenâs, a mils... Moreira (1934: 26): Plegant olives. Cobles. «En tu brancal m'asente, / a comerme una llantuga, / y en cada hoca encontré / un ramo de tu hermosura». Cf. Moreira (1934: 186): Segant. Mentres los segadôs van fen rostoll, canten. Entre algunes de les cançons que ja hem sentit cantâ a les plegadores d'olives, solen cantâ esta. Cançó del segâ. «Des de que'l sol ha surtit, / séga que séga aqui estem...» (partitura i cobles). Respecte a Moreira (1934: 186), amb text diferent «Des de que'l sol ha surtit...». Recollida a Xerta (Aliern 1995: 242).

### Observacions:

Moreira (1934: 186) utilitza l'expressió de tempo i caràcter *Melancòlicament* en lloc de *andante*. L'estructura musical reforça la quarteta, ja que utilitza la mateixa melodia per als versos 1-2 i 3-4. A l'inici anticipa el vers i melodia del segon vers, i al final repeteix melodia i text dels versos 3-4.



## N.º 27 «Cançó del batre»

Ancara's pot sentí cantá per tota la nostra horta.

Quan lo paigés canta esta cançó, si vo'l figureu en turbant al cap, i babutxes, vos voreu trasplantats a la terra dels árabes, o creureu que'ls árabes han vingut a la nostra.

Molt lliure

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with the tempo marking 'Molt lliure' and the lyrics 'Ai - re que me lle - va el'. The second staff begins with a measure rest and the lyrics 'ai - re - - - - - Ai - re que me lle - vaa, el', with the instruction 'A la vora a la vora' above the second measure. The third staff continues with 'ai - re - - - - - a - i - re ai - re'. The fourth staff has a measure rest followed by 'que me lle - va - - - - - Ai - re que me lle - va el', with a triplet of eighth notes and the instruction 'crit Matxot diils' above. The fifth staff contains 'ai - re el ai - re - - de mi mo -'. The final staff shows a triplet of eighth notes with the lyrics '- re na. aire' and another triplet of eighth notes with the lyrics 'aire'.

Ai - re que me lle - va el

2 ai - re - - - - - Ai - re que me lle - vaa, el  
A la vora  
a la vora

5 ai - re - - - - - a - i - re ai - re

8 que me lle - va - - - - - Ai - re que me lle - va el  
crit  
Matxot diils

11 ai - re el ai - re - - de mi mo -

13 - re na. aire  
aire  
aire

Lletra:

Aire que me lleva el aire.

Aire que me lleva el aire,  
aire, aire, que me lleva.

Aire que me lleva el aire,  
el aire de mi morena.

Variants:

Moreira (1934: 189): Al Era. Cançons de batre. «Aire que me lleva el aire / aire, aire, que me lleva...» (partitura i cobles). La família de Moreira conserva un full solt retallat amb la partitura manuscrita original reproduïda a Moreira (1934: 189): «Aire que me lleva el aire...». A dalt de tot, en llapis roig: 3<sup>a</sup>. A sota del text de la lletra, en llapis, la lletra de la cobla copiada a Moreira (1934: 184): «Los concells de bona mare...». Recollida a Vinaròs (Redó 2000; 127) i en nombrosos cançoners de poblacions de les províncies de Còrdova, Càceres, Ciudad Real, la Comunitat de Madrid i Àvila.

Observacions:

Aquesta cançó de batre la trobem en el recull de quinze partitures de cançons tortosines que Ramon Vergés Pauli li va demanar a Moreira per a incloure-les al volum primer d'*Espurnes de la llar* (1909). Quant a la indicació de tempo i caràcter, en lloc de *Molt lliure*, a Vergés (1909: 162) indica *Tendrament*, i a Moreira (1934:1 89) *Molt lliure i melancòlicament*. Un fet curiós d'aquesta partitura és que Moreira anota en la partitura les exclamacions que sent dels pagesos mentre aquests treballen i canten (compassos 3, 9 i 13), a Vergés (1909: 162) les elimina, i a Moreira (1934: 189) afig novament la del compàs 13, a la vegada que indica amb un calderó un descans sobre el do# del tercer temps del segon compàs.

Respecte a la melodia, Vergés (1909: 162) al final del c. 6 en lloc de do# indica do, i Moreira (1934: 189) indica novament do#, per la qual cosa deduïm que pot ser una errada de transcripció. Vergés (1909: 162) en el primer temps del compàs 12 indica do# en lloc de do, i Moreira (1934: 189) canvia les notes re-do d'aquest primer temps per do-sib. Pel que fa al ritme, les tres versions de la melodia són iguals, excepte en el

tercer temps del c. 11 i primer del 12. A la versió de Vergés (1934: 189) utilitza dos negres en lloc de negra en puntet – corxera. Moreira (1934: 189) indica dos negres en el tercer temps del c. 11.

De les dos partitures de cançons de batre recollides per Redó (2000: 127),<sup>74</sup> la 231 coincideix amb la recollida per Moreira pel que fa al caràcter de recitat melismàtic, que té com a nota de referència el la<sub>3</sub>,<sup>75</sup> i que la majoria de melismes sorgeixen en aproximar-se a aquesta nota. L'àmbit que utilitza és molt menys ample (de la<sub>3</sub>-do<sub>4</sub> per sol#<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub> la de Moreira). Quan Redó (2000: 128) transcriu el text de la cobla utilitzada per Moreira en aquesta cançó (enmig d'altres quatre cobles), anteriorment indica «amb diferent música».

Hi ha una tornada d'una jota titulada «El aire», molt estesa per la geografia espanyola, que té el mateix text i similar fraseig.<sup>76</sup>

Quant a l'estructura, a l'inici repeteix el vers inicial, i cada dos versos les exclamacions dels pagesos indiquen una subdivisió que posa de relleu les similituds de les fórmules melòdiques cadencials dels compassos 2 i 4.

---

74 Aquestes dos cançons de batre van ser recollides a Vinaròs per Ricardo Olmos l'any 1948. Veg. FMT: M34-231 i M34-233. L'informant de la cançó M34-231 és Francisco Chaler Bel (lo tio Severo), llaurador de 69 anys.

75 Tot i que la de Moreira l'abandona temporalment al c. 11 per a anar a buscar el si<sub>3</sub>.

76 Podeu escoltar aquesta tornada de «La Jota del Aire de Cadalso de los Vidrios» en una versió de l'any 1972. Youtube [En línia:] <<https://youtu.be/QNgwVadud38?t=29s>>.

# GOIJOS

La tonada senyalada en lo n.º 28 pot aplicar-se a varios goigs de sants. És la més usual. La del n.º 29 s'aplica als goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Jesús. San Mauro i San Francisco de Paula tenen goigs en tonada propia.

## N.º 28 Tonada general de goijos

Ma - dre Vir - gen sin pe - ca - do se - áis

3 por siem - pre, a - la - ba - da; **Poble** pues con la Cin - ta sa - *tornada §*

6 gra - da a Tor - to - sa ha - béis hon - ra - do.

Copla Des - de los cie - los ba - jas - teis mo -

3 vi - da de un gran - de a - mor \_\_\_ y con re - ve - ren - te ho -

6 nor \_\_\_ de la pi - la a - gua to - mas - teis; al al - tar ma - yor lle -

10 gas - teis con Pe - dro, y con Pa - blo, al - la - do; pues con *al § tornada*

Lletra:

Madre Virgen sin pecado  
seáis por siempre alabada;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Desde los cielos bajasteis  
movida de un grande amor  
y con reverente honor  
de la pila agua tomasteis;  
al altar mayor llegasteis  
con Pedro y con Pablo al lado;  
*pues con...*

Variants:

Moreira (1934: 475-476): Tonada general dels goigs. La Salve de la Cinta. «Madre Virgen sin pecado / seais por siempre alabada...» (partitura, p. 475). Esta es la que'n podém dí tonada general, que s'aplica a tots aquells goijos que no'n tenen de particular; «Madre Virgen sin pecado / seais por siempre alabada...» *Gozos de la virgen de la Cinta venerada en la ciudad de Tortosa* (goigs, p. 476). Cf. Moreira (1934: 312): Cantant los goijos. La tonada que s'hi aplica, és la general. [...] Crec que valdria la pena, posâ la oració traduïda. *Gozos á Nuestra Señora de la Providencia, venerada en el termino de Tortosa*. «Pues sois con tant excelencia / de la gloria fiel camino...» (goigs). Cf. Moreira (1934: 340): Per a final, canten los goigs en honor del Sant Patró del carrê si'n te de propis, i si no, los de la Mare de Déu de la Cinta, o'ls de la Providencia. Goijos del Sant Patró del carrê. «Sed nuestro norte divino...» (partitura).

**GOZOS DE  
DE LA CINTA  
EN LA CIUDAD**



*Imagen de Maria SS.<sup>a</sup> q. representa la Cnaga de la  
S<sup>ta</sup> Cinta a la Santa Yglesia de la Ciudad de Tortosa.  
Materia impresa en Espana en la imprenta*

**LA VIRGEN  
VENERADA  
DE TORTOSA**

Madre Virgen sin pecado  
seáis por siempre alabada;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Desde los cielos bajasteis  
movida de un gran amor,  
y con reverente honor  
de la pila agua tomasteis;  
al altar mayor llegasteis  
con Pedro y con Pablo al lado:  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Angeles que en procesion  
solemne os acompañaron  
el *Te Deum* entonaron  
con suave alternación;  
el templo en esta ocasión  
en cielo fué transformado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Al tiempo de esta armonía  
un Sacerdote llegó,  
y cuando cantar oyó  
tuvo gran melancolía;  
dudando si acaso habría  
a los maitines faltado:  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Al entrar sus ojos vieron  
en dos coros divididos,

† Dignare me laudare te Virgo Sacra.

‡ Da mihi virtutem contra hostes tuos.

**OREMUS**

Omnipotens aeternae Deus, qui gloriosae Virginis matris Mariae Corpus et animam, ut dignum Filii tui habitaculum officii mereretur, Spiritu Sancto cooperante preparasti; da ut Cingulo puritatis ejus precincti cor nostrum esse habitaculum tuum perpetuo mereatur. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen.

y con cirios encendidos  
los Angeles que os sirvieron;  
tomó una luz que le dieron  
más que ella el pecho inflamado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado*

Mandáronle que subiese  
a la capilla mayor,  
y entre obediencia y temor  
no acertaba en lo que hiciese,  
venció la obediencia y fuese  
hacia Vos de Vos llamado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Yo, le dijisteis, del cielo  
bajo a honrar este lugar,  
esta Cinta en este altar  
dejo para su consuelo;  
pagardó su amante celo,  
cuanto en mi culto ha mostrado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado*

Y porque de este favor  
no dudes, será testigo,  
quien lo observó, fiel amigo  
de Dios, el Monje mayor;  
faltó luego el esplendor,  
y él fuera el templo se ha hallado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado*

Tocan en esta ocasión  
a maitines, y él entró,  
y al testigo preguntó  
de la pasada visión;  
es verdad, no es ilusión,  
responde el Monje admirado:  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado*

Al altar mayor subieron,  
y viendo allí colocada  
la Cinta, prenda sagrada,  
de gozo se enternecieron,  
aviso al Obispo dieron,  
al Clero y al Magistrado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Pues con tal premio, Señora,  
honraстеis esta ciudad,  
benigna siempre amparad  
sus hijos en cualquier hora;  
y a la que en el parto implora,  
el socorro deseado;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Desde el trono soberano,  
protegednos, Madre amada;  
*pues con la Cinta sagrada  
a Tortosa habéis honrado.*

Para el abono de amicalidades y procurarse las cuatro hacchas para el Santo Viático, diríjense al cobrador Domingo Cid, calle del Vall, n.º 30, 4.º

### Observacions:

Respecte la indicació de moviment i caràcter, a Vergés (1909: 161) «Goigs populars» tampoc no n'hi posa. En canvi, Moreira (1934: 475) indica *Al-legret*. A Moreira (1934: 475) també trobem que utilitza el terme *Estrofes* en lloc de *Coples* per a enunciar els diferents textos que s'apliquen a la tonada.

Quant a la música, la versió de Vergés (1909: 161) difereix en ritme del 4t compàs (en lloc de negra-blanca fa corxera-blanca-silenci de corxera) i en la melodia de l'anacrusi del c. 9 i el c. 9, que està escrita una segona major alta. No indica quan canta un i quan tot el poble.

La versió de Moreira (1934: 475) està harmonitzada amb acompanyament d'orgue, i en el ritme de l'anacrusi dels compassos 1 i 5, i 1 i 3 de la copla utilitza dos corxeres en lloc de corxera en puntet semicorxera. En el compàs 4 canvia a compàs 3/4 i els ritmes negra blanca passen a ser negra-negra amb calderó. El fa dels compassos 1 i 5 de la copla es converteix en la i el la del final dels compassos 2 i 6 en si. A l'igual que passa en la versió de Vergés, la melodia de l'anacrusi del c. 9 i el c. 9 està transportada i coincideix amb la de l'anacrusi del c. 1 i c. 1. Els compassos 11 i 12 mantenen el compàs 4/4 i melòdicament són molt diferents.

## N.º 29 «Goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Je- SÚS»

**Espai**

O - íd, mor - ta - les pia - do - sos, y\_a - yu -  
3 dad - nos - a\_al - can - zar; **Tornada poble** que Dios las sa - que de  
6 pe - na y las lle - ve\_a des - can - sar.

**Copla**

Oh, vo - so - tros ca - mi - nan - tes, nues - tros  
3 a - yes es - cu - chad; bas - ta - rá so - lo\_el o -  
6 ír - nos a mo - ver - vues - tra pie - dad: hoy pi - de nues - tro su -  
10 frir que que - ráis - co - o - pe - rar; que Dios **al** %

Lletra:

Oíd, mortales piadosos,  
y ayudadnos a alcanzar;  
que Dios las saque de pena  
y las lleve a descansar.



Oh, vosotros caminantes,  
nuestros ayes escuchad;  
bastará solo el oírnos  
a mover vuestra piedad:  
hoy pide nuestro sufrir  
que queráis cooperar;  
que Dios...

Variants:

Moreira (1934: 691-692): A la Seu, al magnífic altà de les Ànimes, —lo del costat del de Sant Josép; —[el dia 2 de novembre, en commemoració dels fidels difunts] se reça solemne novena que acaba en los següents «Lamentos». «Oid mortales piadosos / y ayudadnos a alcanzar...» (partitura, p. 691); *Lamentos de las benditas almas del Purgatorio*. «Oid mortales piadosos / y ayudadnos a alcanzar...» (goigs, p. 692). A Moreira (1934: 663) la considera «lamentos», que es canten al finalitzar la novena del dia 2 de novembre en commemoració dels fidels difunts. Cf. Moreira (1934: 468): *Gozos en alabanza del dulcísimo nombre de Jesús*. «O Jesús mi dulce amor...» (goigs).

Observacions:

En la versió publicada a Vergés (1909: 169), amplia la indicació de caràcter i moviment a *Aspay y trist*. Moreira (1934: 691) ho identifica com *Devotament*.

A Vergés (1909: 169) no identifica la part en què canta tot el poble. Moreira (1934: 691), igual que en la tonada general (melodia N.º 28), utilitza el terme *Estrofes en lloc de Coples*.



## LAMENTOS DE LAS BENDITAS ALMAS DEL PURGATORIO

---

<p>Oh, mortales piadosos, y ayudádnos á alcanzar; <i>Que Dios nos saque de penas; y nos lleve á descansar.</i></p> <p>Oh, vosotros caminantes, nuestrs ayes escuchad, bastaá solo el oírnos, á mover vuestra piedad; á mover vuestra piedad; á mover nuestra sufrir. que queráis cooperar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>No hay dolor, tormento ó pena, martirio, cruz, ni aflicción, que sea debil pintura, de tan triste situación; solo alivia nuestros males, el consuelo de esperar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Aquí estoy en purgatorio, de fuego en cama tendido, siendo mi mayor tormento, la ausencia de un Dios querido; padeczo terribles penas, ved si podeis alcanzar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>¡Ay, que pena y sufrimiento! ¡Ay, llama voraz y activa! ¡Ay, bien merecido fuego! ¡Ay, conciencia siempre viva! ¡Ay, justicia que no acabas! ¡Ay, cuando se ha de acabar! <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>¡Ay culpa, lo que me cuestas! yo no pensé en tu fereza,</p>	<p>pues con tal tormento pago, lo que juzgue ligereza, cielos, ¡piedad! cese el dolor, cuándo el día ha de llegar? <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Todo lo que aquí padeczo, es justo, y muy merecido, pues no se purga con menos, haber á un Dios ofendido: ¡y yo padeczo ofenderle! solo me queda esperar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Padres, hermanos y amigos, ¿dónde está la caridad? favoreceis á un estrofo, y para mí no hay piedad; yo quedaré socorrido, tan solo con el rogar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Hijo ingrato que te ves, tan ricamente vestido, á costa de mis sudores, y me tienes en olvido; mira á tu padre ardiendo, no ceses de suplicar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Tal vez lo que yo te pido, es obligación de justicia, y tú no cumples mis mandas, por pereza ó por malicia; abre los ojos, despierta, y cumples, para lograr; <i>Que Dios, etc.</i></p>	<p>Oh, cristianos compasivos, que escuchais nuestros lamentos, si queréis podeis sacarnos, de esta carcel de tormentos, con sufragios, y limosnas, y con devoción orar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>El sacrificio incurrento, del Cordero inmaculado, es un remedio eficaz, para purgar el pecado; los méritos de los Santos, tambien pueden alcanzar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>La Virgen de los Dolores, por las penas que sufrió, es muy grande medidora, en la presencia de Dios; pedidle, pues, con fervor, que nos consiga el lograr; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Los que estais en este mundo, al oír nuestros lamentos, evitad todo pecado, y con él tales tormentos; y á las almas que los sufren, ayudadles á implorar; <i>Que Dios, etc.</i></p> <p>Oh, mortales piadosos, y ayudádnos á alcanzar; <i>Que Dios nos saque de penas, y nos lleve á descansar.</i></p>
--	---	---

*¶ Audite vocem de celo discentem mihi.      ¶ Beati mortui qui in Domino moriantur.*

### OREMUS

Fidelium Deus omnium Conditor et Redemptor, animabus famulorum famularumque tuarum, remissionem  
 eorum tribue peccatorum; ut indulgentiam quam semper optaverunt, piis supplicationibus consequantur.  
 Qui vivis et regnas in sacula saeculorum. ¶ Amen.

IMP. 150AR. — 1894

Lamentos de las benditas almas del purgatorio. (Moreira 1934: 692)

## N.º 30 «Goigs de San Mauro»

**Andante**

Nº30

Vir - tu - o - so y pe - ni -

4

ten - te al cie - lo te - néis pro -

8

**Tornada**

pi - cio. li - brad - nos Mau - ro del -

13

vi - cio y del do - lor ve - he - men - te.

Copla

De no - ble y ri - ca as - cen - den - cia

4

al mun - do na - céis bri - llan - te mas re - ti - raís -

10

el sem - blan - te a su pom - pa y com - pla - cen - cia

16

y con ce - les - tial pru - den - cia ya les de - jáis

22

**a la tornada**

i - no - cen - te.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Goigs de San Mauro'. It is in G major and 4/4 time, marked 'Andante'. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is divided into several sections: a main body of 13 measures, a 'Tornada' section of 4 measures, a 'Copla' section of 10 measures, and a final section of 4 measures labeled 'a la tornada'. The lyrics are in Catalan and describe the virtues of St. Maurice. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Lletra:

Virtuoso y penitente  
al cielo tenéis propicio.

<Tornada>

libradnos Mauro del vicio  
y del dolor vehemente.

<Copla.>

De noble y rica ascendencia  
al mundo nacéis brillante  
mas retiráis el semblante  
a su pompa y complacencia  
y con celestial prudencia  
ya les dejáis inocente.

Variants:

Moreira (1934: 479-480): La semana dels Barbut. Dia 15 - Sant Mauro, Abat. La novena que comença lo 15 de Ginê, después del Rosari de la Cinta, acaba tots los dies en lo cant dels següents goijos, que tenen tonada propia. *Gozos de San Mauro Abad*. «Virtuoso y penitente / al cielo teneis propicio...» (partitura, p. 479; goigs, p. 480).

Moreira (1934: 9, nota): (1) Per si algun día se pot aprofitâ, jo m'hai atrevit a traduí, los goigs de Sants, mes populars. Aquí'n vá un fragment dels de Sant Mauro, al que de temps inmemorial se li fá un solemne novenari al altâ de Sant Miquel de la Seu, aon se venera. La tonada especial que tenen estos goigs, la trobaran despues, al parlâ de les devocions populars.

GOIGS DE SANT MAURO

EN CASTELLÀ

Virtuoso y penitente  
al cielo teneis propicio.  
Libradnos Mauro del vicio  
y del dolor vehemente.

\* \* \*

De noble y rica ascendencia  
al mundo naceis brillante,  
mas retirais el semblante  
a su pompa y complacencia,  
y con celestial prudencia,  
ya le dejais inocente.  
Libradnos Mauro, etc.

TRADUCCIÓ

Virtuós i penitent  
teniu sempre a Deu propici  
Lliureu-mos Mauro del vici  
i del dolô vehement.

\* \* \*

De llinatge nobilíssim  
al món, venturós naixéu,  
mes pronte 'ls ulls aparteu  
del pervindre brillantíssim,  
Buscant a Jesús dolcíssim,

dixeu ja 'l mon, innocent.

Lliureu-mos Mauro, etz.

La família de Moreira conserva una llibreta d'esborranys de la primera part del llibre *Del folklore tortosí* (1934) on trobem escrit aquest fragment publicat a Moreira (1934: 9, nota):

Goigs de San Mauro

Traduits

Lo que canten avui

Virtuoso y penitente

al cielo teneis propicio;

librad nos Mauro del vicio

y del dolor vehemente.

\* \* \*

De noble y rica ascendencia

al mundo naceis brillante

mas retirais el semblante

a su pompa y complacencia

i con celestial prudencia

ya le dejais inocente: &..

&

lo que cantaríen, qui sap dema:

Virtuos i penitent,

teniu sempre a Deu propici,

Lliureu-mos Mauro del vici

i del doló vehement.

\* \* \*

De llinatge nobilíssim  
venturós al món va-hu vindre  
mes va-hu desprecia 'l somriure  
de pervindre brillantíssim,  
Buscant a Jesus dolcíssim  
dixeu ja 'l mon innocent i

Moreira (1934: 88): Acudim a n'ells i demanem-los lo que necessitessem, en sencillesa; a Sant Blai, que mos cure i mos guarde de mals de gola; a Sant Antoni, que mos guarde de pendre mal a natros i als animalets, a la Mare de Déu de l'Aldea, que mós dóne aigua per als sembrats; a Sant Mauro, que mós lliure del dolô, i a la Mare de Déu de la Cinta, demaneu-li tot lo que necessitessem, [...]



## GOZOS DE SAN MAURO ABAD

Virtuoso y penitente  
al cielo tenéis propicio:  
libradnos Mauro del vicio,  
y del dolor vehemente.

De noble y rica ascendencia  
al mundo naceis brillante;  
mas retirais el semblante  
à su pompa y complacencia,  
y con celestial prudencia  
ya le dejais inocente, etc.

Del gran Benito abrazais  
el instituto, y en él  
como en precioso vergel  
de virtudes flores dais;  
à todo el mundo asombrais  
en vuestro feliz oriente, etc.

Vuestro cuerpo con valor,  
como Pablo castigais  
y à Cristo fiel imitais  
en las penas y dolor;  
y por este gran favor  
sois ejemplar penitente, etc.

En Francia sois fundador,  
el Rey os presta caudal,  
y un clérigo puntual  
se ofrece por director:  
con este noble favor  
formais la casa docente, etc.

La nueva Congregacion  
fundada con valentia,  
luces de sabiduria

difunde à la Religion  
bajo vuestra proteccion  
es antorcha refulgente, etc.

Entre dolores mortales,  
y peligro de la vida,  
venidos de una caida  
lloraba un hombre sus males:  
de síntomas tan fatales  
le librais Vos diligente, etc.

Movido de sus clamores,  
al ciego Lino curais:  
y à una viuda consolais  
de su hijo en los dolores;  
todos os cantan loores  
en lo pasado y presente, etc.

Siete años que padecia  
en cama un jóven tullido  
de movimiento impedido,  
grave dolor le afligia:  
de tan terrible porfia  
le sacais subitamente, etc.

Con muy alta dignacion  
os consuela el Angel Santo,  
despues que el demonio tanto  
estorbó vuestra oracion,  
ya con grato corazon  
proseguis dichosamente, etc.

Pues Abad, sábio y prudente  
sois en cualquier ejercicio:  
libradnos Mauro del vicio,  
y del dolor vehemente.

V. *Justum deduxit Dominus per vias rectas.*

R. *Et ostendit illi regnum Dei.*

### OREMUS

Intercesio nos, quaesumus Domine, Beati Mauri abbatis commendet ut quod nestrís meritis non valeamus,  
ejus patrocinio assequamur. Per Christum Dominum nostrum. R. Amen.

TORTOSA: IMP. DE F. BARNÉS, CAMBIOS, 3.

Gozos de San Mauro Abad. (Moreira 1934: 480)



Observacions:

La versió publicada a Vergés (1909: 160), «Goig de San Mauro», és totalment coincident.

Moreira (1934: 479) utilitza com a indicació de caràcter i moviment *Devotament (a 2 temps)*. Igual que a les anteriors tonades de gojos, utilitza el terme *Estrofes en lloc de Coples*. La melodia també és coincident.

## N.º 31 «Goigs de San Francisco de Paula»

Sois de to - do el or - be, en -

**Tornada**

te - ro, gran lu - ce - ro. En ca -

ri - dad en - cen - di - do, Fran - cis - co de Dios que - ri - do. \_\_\_\_

Copla

Vues - tra con - cep - ción \_\_\_\_ di - cho - sa, pro - di -

gio - sa, los de Pau - la co - no - cie - ron, cuan - do, en -

tre las som - bras vie - ron (ra - ra co - sa) ra - yos

que en el ai - re hi - cie - ron vues - tra ca - ra, un cie - lo, en -

**a la tornada**

te - ro, gran lu - ce - ro.

Detailed description: The image shows a musical score for a song in 6/8 time. It consists of eight staves of music with lyrics in Catalan. The first staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are 'Sois de to - do el or - be, en -'. The second staff is marked with a '2' and the word 'Tornada'. The lyrics are 'te - ro, gran lu - ce - ro. En ca -'. The third staff is marked with a '4'. The lyrics are 'ri - dad en - cen - di - do, Fran - cis - co de Dios que - ri - do. \_\_\_\_'. The fourth staff is marked 'Copla'. The lyrics are 'Vues - tra con - cep - ción \_\_\_\_ di - cho - sa, pro - di -'. The fifth staff is marked with a '3'. The lyrics are 'gio - sa, los de Pau - la co - no - cie - ron, cuan - do, en -'. The sixth staff is marked with a '6'. The lyrics are 'tre las som - bras vie - ron (ra - ra co - sa) ra - yos'. The seventh staff is marked with a '9'. The lyrics are 'que en el ai - re hi - cie - ron vues - tra ca - ra, un cie - lo, en -'. The eighth staff is marked 'a la tornada' and contains the lyrics 'te - ro, gran lu - ce - ro.'.

Lletra:

Sois de todo el orbe entero,  
gran lucero.

En caridad encendido,  
Francisco de Dios querido.

Vuestra concepción dichosa,  
prodigiosa,  
los de Paula conocieron,  
cuando entre las sombras vieron  
(rara cosa)  
rayos que en el aire hicieron  
vuestra cara un cielo entero,  
gran lucero.

Variants:

Moreira (1934: 578-579): Dia 2 — Sant Francisco de Paula. Cada dia después dels exercicis del tretcenari, se canten los goigs següents en la tonada que va después. *Gozos en alabanza del Máximo de los Mínimos San Francisco de Paula*. «Sois de todo el orbe entero. / Gran lucero...» (goigs, p. 578; partitura, p. 579).

# GOZOS EN ALABANZA DEL MÁXIMO de los Mínimos San Francisco de Paula



Sois de todo el orbe entero,  
Gran lucero,  
En caridad encendido:  
Francisco de Dios querido.  
Vuestra concepción dichosa,  
Prodigiosa,  
Los de Paula conocieron,  
Cuando entre las sombras vieron  
(Rara cosa)  
Rayos que en el aire hicieron  
Vuestra casa un cielo entero.  
Gran lucero,  
En caridad encendido, etc.  
De muy tierna edad Francisco,  
Entre el risco,  
Del casino en la montaña,  
Elegis una cabaña  
Por aprisco;  
Venciendo puesto en campaña,  
Del demonio el ardid fiero,  
Gran lucero,  
En caridad encendido, etc.  
La soledad renunciasteis,  
Y bajásteis,  
A Paula á erégir convento;  
Donde con cristiano aliento  
Le fundasteis,  
Siendo por vuestro talento,  
Del templo en el candelero,  
Gran lucero,  
En caridad encendido,  
Francisco de Dios querido.

Tan de las almas el celo,  
Y el desvelo,  
En vos premiar Dios dispuso,  
Que vuestras armas compuso,  
Sabio el cielo,  
De un sol y en su centro puso  
La caridad por letero,  
Gran lucero, etc.  
De un patron el desempeño,  
No reparo,  
En que os arrojáis á tanto,  
Que estático como un santo,  
Por el faro,  
Navegáseis sobre el manto;  
Si es vuestra fe el timonero,  
Gran lucero, etc.  
Si á Cristo fué parecida  
Vuestra vida,  
Lo fué la muerte otro tanto;  
Pues el cielo sacrosanto  
Os convida,  
A morir en viernes santo,  
Per serle fiel compañero.  
Gran lucero, etc.  
De vuestra humildad lo intenso  
Según pienso,  
Os dió de mínimo el grado;  
Y por él es ha avallado  
Dios inmenso,  
A ser grande en su reinado,  
Y su mayor tesoro,  
Gran lucero, etc.,

La estéril mujer casada,  
Que casada,  
Por hijos suspira y grita  
Trece viernes, si os visita,  
Consolada  
Logra lo que solicita;  
Siendo vos el medianero,  
Gran lucero,  
En caridad encendido, etc.  
Mancos, ciegos y leprosos,  
Que animosos,  
A vos la salud suplican,  
Vuestra virtud testifican  
Muy gozosos;  
Cuando sanos os publican,  
Por el mayor miágrero  
Gran lucero,  
En caridad encendido, etc.  
Pues Dios tanto os engrandeca,  
Que parece  
Sois de su córte el privado;  
Al devoto, que postrado  
Se os ofrece,  
Dadle luz, sedle abogado  
En el instante postrero,  
Gran lucero,  
En caridad encendido:  
Francisco de Dios querido.  
Pues que sois del orbe entero  
Gran lucero,  
Alumbraos encendido,  
Francisco de Dios querido.

v. Ora pro nobis S. Franciscæ de Paula. r. Ut digni efficiamur promissionibus Christi,

## OREMUS

Deus qui piorum lamentationes in gaudium convertis, fidei que servo, et prudenti multa bona polliceris: concede, ut per intercessionem S. Francisci de Paula Confessoris tui summi Cœli habitacula penetremus, et cum Sanctis Angelis tuis sine intermissione gaudeamus. Per Christum Dominum nostrum. r. Amen

Typog. Imp. Bienes.

Gozos en alabanza del máximo de los mínimos San Francisco de Paula.  
(Moreira 1934: 578).

Observacions:

A Vergés (1909: 167), «Goig de San Francisco de Paula», hi ha la indicació de caràcter i moviment *Poc á poc*.

Moreira (1934: 579), igual que fa a la resta de gojos, utilitza l'expressió *Devotament*. Moreira (1934: 579) en lloc de *Tornada* utilitza el concepte *Resposta*, i, com a les anteriors tonades de gojos, utilitza el terme *Estrofes* en lloc de *Coples*. Les tres versions tenen la mateixa melodia.

## N.º 32 «Madre del divino amor»

A Mig Camí, después que canten los goijos en la tonada del n.º 28, canten la plegaria següent.

Espai i tendrament

The musical score is written on a single staff in G major (one flat) and 6/8 time. It consists of four lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The second line starts with a measure rest '2' and continues: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The third line starts with a measure rest '5' and continues: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The fourth line starts with a measure rest '8' and continues: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), ending with a double bar line. The lyrics are: Ma - dre del di - vi no, a - mor, ha - ced que cuan - do es - pi - re - mos nues - tras al - mas en - tre - gue - mos en las ma - nos del Se - ñor .

Ma - dre del di - vi no, a -  
mor, ha - ced que cuan - do es - pi - re - mos nues - tras  
al - mas en - tre - gue - mos en las ma - nos del Se -  
ñor .

Lletra:

Madre del divino amor,  
haced que cuando espiremos  
nuestras almas entreguemos  
en las manos del Señor.

Variants:

Moreira (1934: 313): Cantant los goijos. Inmediatament después dels goigs, canten la popularíssima pregària següent. «Madre del divino amor / Haced que cuando espiremos...» (partitura). Copien la lletra Vergés (1909:

473) i Bayerri (1979: III 71). La trobem en diversos devocionaris vuitcentistes (1830, 1833, 1852, 1887, 1897, etc.).

Observacions:

A Vergés (1909: 162), «Plegaria que 's canta á Mitj-Camí despues dels goig», la indicació de moviment i caràcter és *Tendrament*, i la melodia és idèntica.

Moreira (1934: 313), igual que fa a la resta de gojos, utilitza l'expressió *Devotament* per a indicar moviment i caràcter. Pel que fa a la melodia, l'adapta a compàs 6/4, i a les finalitzacions de vers canvia a 9/4 per a poder incloure un temps de silenci entre vers i vers.

Troblem aquesta cançó, identificada com una jaculatòria a la Santíssima Verge, en un recull de càntics religiosos populars publicats el 1913 per a fer-ne ús en les festes principals en què l'Església permet cantar en llengua vernaclea.<sup>77</sup> La melodia és completament diferent. Deduïm que aquesta pregària, molt estesa al segle XIX a tota Espanya, va adquirir diferents melodies en cada regió. L'origen del text sembla provenir dels requeriments<sup>78</sup> (diligències) del jubileu<sup>79</sup> promulgat pel papa Gregori XVI el 1833.

---

77 *Colección de cánticos religiosos populares en música impresa*. Palencia: Imprenta de Gutierrez, Liter y Herrero, 1913, p. 34, núm. 59.

78 Un requeriment és un fragment d'una oració que s'havia de recitar abans d'anar a l'església. Veg. el capítol «Modo práctico con que se pueden hacer las visitas» del llibre *Instrucción familiar sobre el Sto. Jubileo que actualmente nos concede nuestro S.S. Padre Gregorio XVI conforme á la Pastoral de N. Rmo. é Ilmo. Sr. Obispo don Pedro Martínez Sanmartín*. Barcelona: H. Torras, 1833.

79 Jubileu és el temps en què es concedeixen gràcies espirituals singulars (indulgències) als fidels que compleixen determinades condicions.

# LA FESTA AL CARRER

## N.º 33 Aubades

Cap allà les dotze de la nit, después de la gresca consigüent a una festa de carré i un poc lo coll de gairó i les comes més pesades que de ordinari, la gaita i'ls que volen aná canten les aubades. Comença la gaita i una veu sola y contesten los demás.

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with lyrics: "Bue - nas no - ches a la u - na, bue - nas no - ches a las". Above the first measure is the label "Sol" and above the second measure is "Gaita i tots". The second staff begins with a measure rest (4) and continues with lyrics: "dos. \_\_\_\_ A to - dos los de, es - ta ca - sa,". Above the first measure of this staff is "Sol". The third staff starts with a measure rest (7) and continues with lyrics: "bue - nas no - ches les dé Dios \_\_\_\_ . A to - dos los de, es - ta". Above the first measure of this staff is "Tots". The fourth staff starts with a measure rest (10) and continues with lyrics: "ca - sa, bue - nas no - ches les dé Dios \_\_\_\_ .".

### Lletra:

Buenas noches a la una,  
buenas noches a las dos.  
A todos los de esta casa,  
buenas noches les dé Dios.  
A todos los de esta casa,  
buenas noches les dé Dios.



Variants:

Moreira (1934: 399): Les Aubades. Aquí van les solfes de lo que toca la dolçaina, i algunes de les cobles que hi solien posâ. «Buenos dias a la una / buenos dias a las dos...» (partitura). En lloc de *Buenas noches* diu *Buenos dias*. Recollida com a cançó de boda o de ronda en nombrosos cançoners de poblacions de La Rioja, Sòria, Palència, Guadalajara i Conca.

Observacions:

L'estructura d'aquesta cançó és la d'una quarteta amb repetició, amb lleugers canvis en la melodia, dels dos versos finals. Tot i ser utilitzada en aquestes terres com a cançó de ronda, celebració i capta en les festivitats senyalades, sembla ser que té origen en les albaides de nuvis, gènere poètic molt difós per tota la geografia espanyola i amb connotacions trobadoresques, consistent en serenates cantades per amics i familiars a trenc d'alba als novençans per a manifestar-los l'enhorabona i benvinguda.<sup>80</sup>

La primera notícia d'aquesta cançó, i d'una albada a les Terres de l'Ebre, la tenim en una crònica escrita el 1846 sobre de les festes de Caseres de 1826-27:

Dulce y apacible sueño me tenia separado de este mundo al salir la aurora, cuando una indetenible algarabía formada por roncás y aguardentadas voces, acompañadas de un zambombático tamboril tocado al compàs de la chillona dulzaina y de recios y atronadores golpes á la puerta de la calle me volvieron á él: espeluznado y lleno de espanto me restregaba los ojos y abría un palmó de boca deseoso de adivinar la causa de tanto estruendo. contuve mi respiracion, preparé los oidos, y pronto resonó en ellos clara y distintamente la siguiente copla cantada por toda aquella baraunda.

Buenos dias á la una,  
buenos dias á las dos,  
buenos dias tio Pedro,  
buenos dias nos dé Dios.

Entónces conocí que aquello era las alboradas cantadas por los mozos del lugar.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Per més informació, veg. Torres (1986).

<sup>81</sup> C. Vellista. «Costumbres Populares. La fiesta de Caseras. Continuación». *El Ebro*, 40 (39-8-1846), p. 157.

Trobem aquesta cançó entre els materials musicals recollits per Pedrell (1922: II, 36-37) entre 1850 i 1865 a Tortosa, classificada dins del grup VIII. *Coplas festivas y típicas de costumbres D) RONDAS, AUBADAS, ENRAMADAS.*

Bue - nos di - as a la u - na, bue - nos di - as a las dos.

7  
A to - dos los de es - ta ca - sa, bue - nos di - as nos dé Dios.

Pedrell (1922: II, 36) diu això al respecte d'aquesta cançó:

Esta ramplona aubada (alborada) nos manifiesta a lo que ha venido a parar la albada y también alba, de la época trovadoresca, que era un canto matinal que se ejecutaba al rayar el día, llamado así en oposición a la serena, que era el canto nocturno. Y ante esa ramplona aubada, que recogí de chico en Tortosa, no mentemos para nada aquellas vigiliás o alboradas que, según Gonzalo de Berceo, se cantaban a contrabandura dos trufanes.

La versió de Pedrell (1922: II, 36), no diferencia si és cantada en grup o no. Tot i ser melòdicament diferent, a excepció del perfil melòdic del primer vers que té certa similitud, utilitza un patró rítmic similar:

Tomàs (1927: núm. 202-203) va recollir dos albaudes titulades respectivament *Aubada que fan al arrabal de Jesús de Tortosa* i *Aubada (Godall)*.<sup>82</sup> La primera té el mateix text que la recollida per Pedrell (1922: II, 36), però melòdicament és diferent. Respecte a la recollida per Moreira (1908: 21-22), en lloc de «noches» diu «días», però el perfil melòdic és similar:

<sup>82</sup> Interpretem que l'armadura de la transcripció de Tomàs (1927: núm. 202), igual que passa en l'altra albada (núm. 203), és la de SibM. Però aquí la transportem a DoM per a facilitar la comparació amb les altres.

♩=208

Cant

The musical score consists of two parts: 'Cant' and 'Gaita'. The 'Cant' part is written in a treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a tempo marking of ♩=208. The lyrics are: 'Bue - nos di - as a la u - na, bue - nos'. The 'Gaita' part is written in a treble clef and starts at measure 3. It features a 3/8 time signature and includes a triplet of eighth notes. The lyrics for the 'Gaita' part are: 'di - as a las dos'. The score continues with measures 6, 9, and 12, showing various rhythmic patterns and time signature changes (3/8, 2/4, 3/4, 2/4).

Bue - nos di - as a la u - na, bue - nos

di - as a las dos

Gaita

En Tomàs (1927: fulls solts) trobem un comentari en una targeta adjunta a aquesta peça que diu:

La matinada del primer dia de la Festa Major el jovent masculí ben trajat com pot surt a fer una aubada dirigida especialment a les cases on hi han noies i a cada casa de les autoritats, essent obsequiats amb pastes i vi. Els fadrins canten i el grallaire toca.

Moreira (1934: 399) inclou el ritme del tabal i la indicació de tempo i caràcter *Alegret*. Igual que Pedrell (1922: II, 36), el text diu *buenos días* en lloc de *buenas noches*; i distribueix de manera diferent l'alternança entre veu sola i cant en grup. La gaita (ara anomenada dolçaina) toca sempre que ho fa la veu; i el cant en grup solament succeeix a la repetició dels dos versos finals. Hi ha diferències quant a la melodia. Al compàs 11 utilitza el mateix ritme que a la posterior repetició de text (c. 15), i c. 14 modifica les notes del melisma a la manera d'una cambiata.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> *Cambiata* és una paraula italiana que denomina un tipus d'ornamentació melòdica consistent en un salt de 3a seguit d'un moviment de 2a en direcció contrària.

Alegret

Veu i dolçaina

Tabal

5 Un sol

Bue - nos di - as a la u - na, bue - nos di - as a las dos. \_

9

A to-dos los de,es-ta ca - sa, bue - nos di - as les dé Dios. \_\_\_\_\_

13 Tots

A to-dos los de,es-ta ca - sa, bue - nos di - as les dé Dios. \_\_\_\_\_

17

D.C.

©

Moreira (1934: 398-399) descriu les *aubades* com un acte nocturn,<sup>84</sup> imprescindible en les festes de carrer:

Ai sò de la dolçaina i redoble del tabal, i a la llum roiginosa de les antòrxes i cremallés,

<sup>84</sup> Moreira (1934: 398) les situa després de la mitja nit («tocades les dotze de la nit») i el text de la cançó fa referència a la una i les dos de la matinada.

van de casa en casa, picant a les tancades portes en los gaiatos, mentres canten les «Aubades». En les cançons, demanen, per demana rai, que'ls donen fato de tota clase; desde un bou a una auverginia, des de un cante de vi a una màquila d'oli. Ara, que contra «el vicio de pedir», per més que la petició se fasse cantant, i al sò de la dolçaina, està la virtud de di «a l'atra casa ne n'hi ha un pòc». sense volè di en això, que dixés ningú de donâ. Tot lo que arropleguen, és per al «Potaque» que faran demà com vorém.

## N.º 34 Anramada

Quan lo diumenge de la festa del carré, tornen, allà a les 5 del matí, del barranc de Sant Antoni, en los carros guarnits de la murtra i baladres i canyes que han anat a cullí, canten acompanyats de corns i de la gaita i tabal la cançó n.º 34.

Ma - ri - a bá - ca - me, au - brí \_\_\_\_\_

<sup>3</sup>  
que cho-rrei - xan las ca - na - les. Ma - ri - a bá - ca - me, au -

<sup>6</sup>  
brí \_\_\_\_\_ que sóc a - quell que tú sa - bes.

Tinc lo menos 500 quartetes a qual més de broma preses a viva aurella dels cantadós i cantadores; hai posat les que primé m'han vingut a la vista.

Lletra:

Maria bácame aubrí  
que chorreixan las canales  
Maria bácame aubrí  
que sóc aquell que tú sabes.

Variants:

Moreira (1934: 344): «Si la gaita s'ambossava / i'l tabal se reventes...» (partitura). Enramada. Hi ha diferent text «Si la gaita s'ambossava...» i la part del tabal. Recollida a Capafonts, Baix Camp (Ferré et al. 1988: 125, lletra i partitura). Amb lleugeres variacions, la trobem en nombrosos cançoners de poblacions de llocs tan distants com la Canal de Navarrés, Terol o Còrdova. L'autor de la lletra original és Augusto Ferrán (Madrid, 1835 - 1880), amic personal del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, que recull aquesta cobla en «Cantares del pueblo», dins *Obras Completas* (Madrid: La España Moderna, 1893): «Agua menudita llueve / y ya corren las canales; / ábreme la puerta, cielo, / que soy aquel que tú sabes».



La «Enramada». Dibuix d'autor desconegut. (Programa de Festes de Tortosa, 1953)

Observacions:

El comentari que fa Moreira respecte a la gran quantitat de quartetes que té recollides indica que les melodies eren emprades també per a la improvisació de versos.

Massip (1981a) descriu aquesta pràctica en la festa del Corpus l'any 1444:

A destacar també la part ornamental que flanquejava la processó: les enramades, els entalamats, la neteja dels carrers per on passava la comitiva. L'element vegetal –resta de les ofrenes agrícoles dels rituals primitius– servia d'ornament. Primer s'aplanaven els carrers per on havia de desfilars la processó: «Item dona a 2 hòmens que havien aplanat lo carrer de Muncada fins al cantó de'n Simon de Mur, al (carrer) del Vall, a la banda hon havien mests lo canyons de la font per raó de la processó e dels entrameses qui per allí havien a passar» (1444). Després, com encara es fa en alguns llocs, es tapissaven de vegetals: «... jonchs e canyes per enjoncar (entalamar o empal·liar) la Casa de la Ciutat e lo carré per hon ha a passar la professó de Corpore Xti.» , «... fonoll e murtra per gitar en la carrera a honor de la dita festa a per aygua de la qual regà aquella carrera...» També els ciutadans les cases dels quals donaven als carrers per on el seguici havia de desfilars, tenien l'obligació d'ornamentar portes, balcones, finestres i façanes, amb domassos i guarniments.

Aquesta mateixa pràctica, però 500 anys després, és descrita per Moreira (1934: 612-613):

Per a n'esta festa, se despullaven los jardins de clavells i roses i gerànios i fúxies i de quantes flòs i herbes oloroses s'hi crien, i'ls arbres de verd fullam, per a encatifà'ls carrés, i a panerades tirar-les al pas del Déu Hostia, obligant als portadós del tàlem a parar-se subint, per a buidà la florida perfumada càrrega, que poc a poc s'anava acumulant, amenaçant en lo seu pés, trencà les barres i esguinzà les plateijades téles del portàtil dossel.

Moreira (1934: 343-348) dedica un capítol a l'enramada, amb el seu protocol i cançons, que començava molt abans de les 4.30 h del matí:

A trenc d'àuba (...) molt abans que des de'l campanà de la Seu, la matinera «Prima»,<sup>85</sup> en lo seu viu volteig (...) anuncie que la majestuosa «Cinta»<sup>86</sup> s'amanix per a llançà, les tres graves i acompassades batallades del «Angelus»,<sup>87</sup> se posen en peu, tots aquells veïns que volen disfrutà del encant d'una «Enramada».

---

85 Moreira (1934: 708): La «Prima». *És la campana més matinera de totes. A trénc d'àuba, ella és la que anuncia 'l toc d'Oració. Te'l sò [si4] molt viu i alegre.*

86 Moreira (1934: 710): La «Cinta». *Es la «mare priora» de les campanes de la seu. Grave, de volteijà mojestuós [sic] i de veu plena i fonda de dolça sonoritat [do#2]. Ella juntament en la «Prima», encara 'l Sol no vá pel mon, saluda a la mare de Déu en lo nou dia, cantant-li en tres pausades batallades, «L'Àngelus».*

87 Moreira (1934: 715): L'Angelus o toc d'Oració. *A trénc d'àuba, al mitj dia i a boqueta nit, «Cinta» i «Prima», a les que contesten les campanes dels Convents, toquen lo següent toc. Ara fa uns 15 ó 20 anys, seguint costum secular, pel matí l'Oració 's tocava a les 4 i mitja al istiu, i d'hivern a les 5 i quart. La «Prima» repicava en ritme negra en puntet-corxera durant dos o tres minuts, a continuació la «Cinta» tocava tres vegades en valors de rodona, separats entre si «lo que costa a reça un Ave Maria».*



La descripció de Moreira (1934: 343) també ens diu que els que disposen d'*animalets* els aparellen i *junyíxen* als carros; i que ràpidament s'omplien amb *gent de tró*, que toquen (ferrets, castanyoles i corns marins)<sup>88</sup> arduosament rimant amb el tabal i la dolçaina mentre canten les cançons d'enramada. S'encaminen al barranc de Sant Antoni o al Rastre<sup>89</sup> a buscar murtra, matisses, fonoll, espígol i canyes per a guarnir *baranes, barres i rodes dels carros i cabestres i collàs dels animalets*. Després, amb el mateix acompanyament musical, tornen al poble, recorrent-lo abans de recalà al seu carrer. Les oloroses plantes de porten serviran per a encatificar l'església, a la que dins pocs moments aniran a oir la solemne missa.

Un anònim que signa amb el pseudònim *Tortosí*, el 1904 ens descriu una pràctica i horaris diferents en el context de celebració d'una festa de carrer:

Per la tarde, á buscà l'enramada en llanxes pe'l riu, ó en carros al salserá de la illa, y al pondres lo sol, á enramá les portes en canyes y ramas d'aube ó tamarit forman arcades y combinacions diverses que donaven al carre frescura y aspecte campestre.<sup>90</sup>

Un altra funcionalitat de l'enramada la trobem en el seguici de processons. Així, un altre anònim que descriu literalment un programa de festes de l'any 1856 diu:

Romperán la marcha los carros de la enramada, seguidos de la cucafera, gegantes, enanos (...)<sup>91</sup>

Pedrell (1922: II, 36-37) també va recollir una enramada a Tortosa, però no es correspon a aquesta, sinó a un altra també publicada per Moreira (1934: 348) amb el nom «Atra cançó d'enramada (Oblidada avui)», la melodia de la qual trobem ja en el minuet del fragment final del

---

88 Respecte a la utilització dels corns marins en l'acompanyament instrumental de l'enramada, sabem per Moreira que l'any 1912 ja havia caigut en desús. Veg. Mordente (1912: VIII).

89 Per la festa de Sant Roc, Bayerrí (1960: 255), citant un article de Federico Pastor y Lluís titulat «La calle de San Roque. Recuerdo de sus fiestas», publicat al *Diario de Tortosa* el 14-8-1903, diu que els veïns l'anaven a recollir en dos barques a les illes d'Albèrni o de Aragones.

90 Veg. «Costums tortosines d'antes. Lo carré de Sant Roc». *La Veu de la Comarca* (28-8-1904), p. 2.

91 Veg. «Vistes de Tortosa. Una visita a la Séu». *Libertad*, 71 (18-6-1909), p. 3.

villancico<sup>92</sup> dedicat a la Verge de la Cinta «Arda el Aire» (1722) de Josep Escorihuela,<sup>93</sup> interpretat a la catedral de Tortosa durant la festivitat de la Cinta.<sup>94</sup> Recentment, Medina (2010: 18-19) ha recollit aquesta cançó a Roquetes amb el nom de «El dia del Corpus Christi».

Al respecte de la celebració de l'enramada, Pedrell (1922: II, 36-37) diu:

La enramada, fiesta callejera en la que se adornan con ramos, cañas y toda clase de ramas de árboles las casas de los vecinos, es instrumental como en el número 180), o vocal, para entonarla en grupo unisonal, como en el núm. 181). Procede la primera, para dulzaina y tambor, de Segorbe, y la segunda, cantada o berreada en grupo, de Tortosa, donde la oí en mis juveniles tiempos. La letra de ésta se cantaba en Tortosa tal como aquí se apunta.

Francesc Mestre i Noé, ap. Menasanch (2014: 17), també ens descriu la festa de l'enramada:

Ha d'esquivar un carro provinent del Port carregat de boixos, murtra i baladre. Altres carros també porten feixos de canyes i rames de salzes. Sap que és per refrescar l'ambient caldejat. Brigades d'hòmens se cuiden de folrar pals per als caps dels carrers i de fer arcs de ramatge.

Un altra funció, fora de calendari, seria la d'homenatjar a determinades personalitats. Aquest és el cas, per exemple, de les celebracions festives en motiu d'homenatges a entronitzacions reials. En les de 1701, en motiu de l'ascensió al tron de Felip V, trobem enramades organitzades per dos gremis:

El gremi de Sant Antoni:

Acompañavan, al compàs de sonoros Clarines un bien ideado Carro Triunfal... vestian al Carro verdes arrayanes, alamos frondosos, y duros boxes, matizado todo de varias flores, que hazian vistosos maridages, con lo verde de las hojas, (...)

I el gremi de Sant Isidre:

---

92 Aquesta dada contrasta amb el comentari de Pujol (1935) quan en una ressenya del llibre *Del folklore tortosí* (1934) de Moreira diu: «Les cançons d'Enramada són representades per cinc exemplars, un dels quals procedeix d'una cobla de jota, altre és emparentat amb un estribillo de jota també, i els altres tres són melodies l'origen de les quals no és popular.»

93 Josep Escorihuela (1674-1743). Compositor i mestre de capella de la Seu de Tortosa entre 1708 i 1743.

94 Llavors se celebrava el segon diumenge d'octubre.

Ardian alrededor del Carro diez y seys achas, y en el plano avia puesto acomodado para la Musica, que con diferentes instrumentos repetia uniformes, y gustosas consonancias; Y en los lugares mas publicos se cantavan algunos tonos con letras hechas al intento.<sup>95</sup> Era conducido el Carro de quatro Mulas adornades de ricas guarniciones, y cerravan la Encamisada,<sup>96</sup> despues de èl, seys parejas de los mas ancianos de la Cofradia.<sup>97</sup>

En motiu de la celebració de l'arribada al tron de Fernando VI, s'enrama el recorregut pel qual passarà el pendó reial:

El primer estado inferior de las paredes à una, y otra parte de toda la tan dilatada carrera, se cubrió de una continuada arboleda primorosamente atussada en forma de Claustros arqueados, que se mandant por un sin fin de puertas. Aqui el texo, el box, el arrayan, el madroño, el lentisco, los alamos, el fresno, pinos, chopos, y abetos con semblante todavia de pimpollos, dispuestos con el arte prolija de los Jardines, acordavan los frondosos cobertizos, ò sombríos passeos de la Atheniense Academia, Escuela que fuè de tantos principes, y deleytosa amenidad, que solo con ser vista brindava para la diversion mas racional, que allí se dava á los Concurrentes.<sup>98</sup>

Si comparem la melodia d'aquesta enramada amb la «Anramada» de Vergés (1909: 164), veiem que coincideix, encara que la transcriu amb diferent lletra.<sup>99</sup> A sota de la cançó escriu: «Al unisono en la gaita canten cansons per l'istil de la transcrita».

Tomàs (1927: núm. 210, 211) recull dos melodies d'enramada. La segona no té relació amb la recollida per Moreira, però la primera sí.<sup>100</sup> Coincideix, amb canvis ornamentals, amb la que transcriu Moreira (1908: 22), amb la diferència que abans d'iniciar el ballet, anticipa la melodia que del que en Moreira representa el segon vers:

---

95 Es refereix que es cantava improvisant el text, d'igual manera que encara es fa en l'actualitat en la jota cantada improvisada.

96 *Festivos, y leales aplausos, con que la fidelissima, y exemplar ciudad de Tortosa celebrò la real proclamación y levantamiento de los pendones por el rey nuestro señor don Fernando VI (que Dios guarde) y en su real nombre en los días 7, 8 y 9 de octubre del año 1746.* Barcelona: Pablo nadal, 1746, p. 47,

97 *Alborozos festivos, leales obsequiosas demostraciones con que la fidelissima y exemplar ciudad de Tortosa celebrò el feliz arribo a su real corte de nuestro gran monarca, y señor D. Felipe de Borbón rey de las Españas (que Dios guarde).* Barcelona: Rafael Figuerò, [1701?],

98 *Festivos, y leales aplausos...* Barcelona: Pablo Nadal, 1746, p. 7.

99 Moreira utilitza aquest mateix clixé de la partitura per publicar-lo a sota d'un article del setmanari *Libertad*, 195 (26-10-1911), p. 1: «En les festes del homenatge. Tortosa a Pedrell».

100 En l'original està en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

♩ = 96

3

6

9

Tomàs (1927: fulls solts) en una targeta adjunta comenta:

Les enamades consisteixen en una mena de cavalcades rústegues formades per varis carros tots engalainats de verdor i fullaraca dintre dels quals hi van fadrines i mainada, i van recorrent els pobles veïns on son obsequiats amb beguda. Hi va un grallaire que deixa sentir el res del seu instrument tocant la tonada adjunta.

Respecte a la partitura publicada a Moreira (1934: 344), trobem que utilitza la indicació de caràcter i tempo *Airós i alegre*. La melodia és la mateixa i afeg un obstinat rítmic pel tabal.

Airós i alegre

Veus i dolçaina

Si la gai-ta s'am-bos - sa - va i'l ta-bal se ra - ven -

tés fui - gi-ri - a l'a-le - gri - a de la fes-ta del ca -

rré.

D.C.

## N.º 35 «La Tarana»

La Ta - ra - na, ma - dre, no le gus - ta el  
4 vi - no; de - ba - jo la ca - ma lo tie - ne, es con -  
8 di-do. La Ta - ra - na sí, la ta - ra - na  
12 no, la ta - ra - na, ma - dre, a - sí la can - to yo.

No'n dic res d'això.

Lletra:

La Tarana, madre,  
no le gusta el vino;  
debajo la cama  
lo tiene escondido.  
La Tarana sí,  
la Tarana no,  
la Tarana, madre,  
así la canto yo.

### Variants:

Moreira (1934: 60): Endevinalles, jocs i ballets. / —¿Ara, al Dòlde dòlde, o al Ballet de Sant Cumè?<sup>101</sup> / —No, prou ballà, que Tona esta cansada, i no convè que les molles se li agravién. / —Fuig d'aquí, bèmia. Qualsevòl que't sentigués se creuria que jo soc una cucafèra. Jo no'm canso, per a que hu sàpigues. / —Pos ballem la Tarana. —Esta li tòca a Josepet. / —Ale, posat al mitj, pero oquito, ¿eh?, que si'n fas massa, te farém marmarrones. / —¿Com la voleu, en castellá, o del atre modo? —Dels dos. / —Som hi. / La Tarana (ballet) (Van ballant fent moviments cadenciosos, en peus, cap, cintura i braços, mentres canten). «Diu que a la Tarana / lo vi no li agrada...» (partitura, p. 60; lletra, p. 61). Moreira (1934: 448): Avui, pocs son, los que esperen la nit de Sant Joan i de Sant Pere, ataulant la figuera borda, per la que passaràn al xiquet trencat, i de pas, se galdiran entre rialles i cançons, unes quantes mesuretets de caragolets de la boqueta roija i jugaràn a «la mèl», a «dòlde dòlde», i ballaràn lo «Ballet de Sant Cumè» i la «Tarana»... Se sol dir *la Tarara*. És una cançó popular de rogle d'origen castellà molt difosa, amb gran varietat de lletres. Sánchez (1992: 15) recull la tonada amb alguna variació.

### Observacions:

En la seua estructura diferenciem una progressió melòdica descendent en els quatre versos primers, que finalitzen suspensivament, dels quatre versos finals que actuen com a tornada i acaben conclusivament.

Pedrell (1922: II, 51) no la reconeix com a tortosina i ens diu: «La Tarara, es canción baile de ritmo curioso y original, que se usa en Soria». Trobem la partitura i melodia recollida per J. Inzenga i harmonitzada per Pedrell a les pàgines 114-115. Ni el text de l'estrofa ni la seua melodia coincideix amb la recollida per Moreira. Pel que fa a la tornada final, el text és similar i també podem apreciar similitud en el contorn rítmic i en els incípits melòdics.

---

101 Trobem el text d'aquestes dos cançons a Vergés (1909: 173) en el capítol «Folklore. Cansons de la vora del Ebro»: *Dolde dolde ¿què has perdut? / Una agulla y un canyut. / Mira al cel. – No la veig. / Mira anterra. No la trobo / Quan vulgues dí planto, planto. [...] Al ballet de Sant Cumè / ni ton pare ni ta mare, / al ballet de sant Cumè / un pebè y atre pebè.*

Es balla per parelles sense entrellaçar-se i té caràcter senzill i elegant. Segons Pujol i Amades (1936: 468-469) és un ballet,<sup>102</sup> molt popular arreu d'Espanya i que havia estat també mot estès per la Catalunya nova. Actualment és ballat solament per la mainada, al so d'una lletra castellana. En els seus bons temps, però, s'havia ballat al so d'una corranda catalana en la qual era personalitzada la denominació de la dansa, com si es tractés d'una dona. Actualment encara és popular a Tortosa, on, tot ballant i cantant, van fent moviments cadenciosos amb els peus, el cap, la cintura i els braços. Moreira la cita com part del repertori de ball de l'orquestra Santa Cecília l'any 1905, juntament amb el xotis, masurca, polca, rigodon i kake-vaik.<sup>103</sup>

Tomàs (1927: núm. 204) recull aquesta melodia,<sup>104</sup> sense lletra, per a gaita. El perfil melòdic del que correspondria als quatre primers versos és semblant a la recollida per Moreira (1908: 23); el del que seria la tornada final està transportat una quarta ascendent, canviant la seua modalitat de menor a major:



Tomàs (1927: fulls solts) en una targeta adjunta, comenta al respecte:

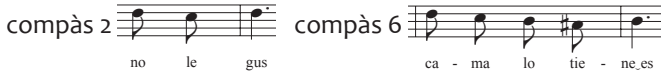
102 Nom genèric d'un tipus de ball que pot ser considerat com un dels més característics de les terres catalanes. Es distingeix per la bellesa dels seus moviments, senzills i elegants alhora, l'aire cerimoniós i ple de correcció que adopten els balladors, i per l'alegre frescor de la tonada. Pujol i Amades (1936: 80-81).

103 «¿Un músic què es?». *La Veu de la Comarca*, 128 (26-8-1905), p. 2: A mon amic lo notable violiniste de l'orquestra Sta. Cecília. En Ramón Ripoll. Joan Moreira. Tortosa Agost 1905. Per més detalls sobre aquests balls, veg. l'Annex 2. *Irrupció dels balls de saló al segle XIX*.

104 L'original està en MibM, l'hem transportat a DoM per a facilitar les comparacions.

Aquest ballet que per la Catalunya vella es ja sols un divertiment infantil. Per la rodalia de Tortosa i altres indrets de parla catalana, fa poc temps que'l ballava encara la gent gran.

Moreira (1934: 60) l'anomena *ballet* i afig la indicació de moviment i caràcter *Airós i ritmat*. La melodia està escrita una tercera menor descendent i té diferents alteracions en les notes finals dels compassos 2 (un semitò menys) i 6 (un semitò més).



També difereix rítmicament en el compàs 8, on en lloc d'una appogiatura<sup>105</sup> a sobre d'una corxera, posa dos corxeres.



Pujol i Amades (1936: 467) documenten també un ball redó anomenat *de la Talala* que té una tornada amb molta similitud amb la de la Tarara. Fet en la vall i horta de València, especialment per la mainada, els tres dies de Pasqua Florida després de menjar-se la mona. Es fa un ball redó molt precipitat seguint el viu compàs de la tonada (...)

---

<sup>105</sup> Nota musical d'ornament, estranya a l'acord en què recolza, que resol en una conso-nància i ve indicada per una nota més petita o per una nota barrada. Font: DIEC.



## LO ROSARI EN MÚSICA

Quan se tracte de les descripcions dels actes en que s'aplica la musica eixa, hu intentaré; ja hu faria, pero... Al rosari, abans de cada misteri se toca una variació; a les tres aves-maries del final, una per a cada una també: goigs i salve. Un violí, clarinet i bombardino. Abans conto qui havia bombo que'l tocava un tipo molt popular. Avui no n'hi ha.

### N.º 36 Variacions dels misteris, estribillo, avemaria i salve

1r misteri

2

7

1a 2a

Pausat

Estribillo per a  
después de cada  
variació dels  
misteris



3



Contesta lo poble



Pé - sa - me, mi Dios, de ha - be - ros o - fen - di - do.

2n misteri



2



7



1. 2.

A l'estribillo

(\*) A partir del c. 4 d'aquesta variació, la veu del baix de les cinc variacions dels misteris i dels tres interludis previs al rís de tres avemaries ha estat reconstruïda seguint el model de la primera variació.

3r misteri

Musical notation for the beginning of the 3rd mystery, measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter note C. The left hand starts with a quarter note G, followed by a quarter note B.

Musical notation for the 3rd mystery, measures 3-6. The right hand continues with eighth notes C, D, E, F, G, A, B, C. The left hand continues with quarter notes G, B, D, G.

Musical notation for the 3rd mystery, measures 7-8. Measure 7 has a first ending (1.) and measure 8 has a second ending (2.). The piece ends with a double bar line and the instruction "A l'estribillo".

4t misteri

Musical notation for the beginning of the 4th mystery, measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter note C. The left hand starts with a quarter note G, followed by a quarter note B.

Musical notation for the 4th mystery, measures 3-6. The right hand continues with eighth notes C, D, E, F, G, A, B, C. The left hand continues with quarter notes G, B, D, G.

Musical notation for the 4th mystery, measures 7-8. Measure 7 has a first ending (1.) and measure 8 has a second ending (2.). The piece ends with a double bar line and the instruction "A l'estribillo".

5è misteri

Musical score for '5è misteri' in G major, 2/4 time. The score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts with a measure number '2'. The third system starts with a measure number '7' and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The piece concludes with the instruction 'A l'estribillo'.

1a avemaria

Musical score for '1a avemaria' in G major, 6/8 time. The score consists of three systems. The first system starts with the instruction 'Pausat'. The second system starts with a measure number '2'. The third system starts with a measure number '7'.

2a avemaria

Pausat

3a avemaria

Salve

Musical score for 'Salve' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system starts with a measure rest in the treble clef and continues with piano accompaniment in both staves.

Contesta lo poble més o menos correctament.

Vocal line for 'Salve' in 2/4 time, key of B-flat major. The lyrics are: Sal - ve, Vir - gen Pu - ra, sal - ve, Vir - gen, sal - ve; sal - ve, Vir - gen, rei - na. rei - na Vir - gen, Sal - ve.

La Capella de la Seu canta l’Ave Maristella [Ave Maris Stella] en una armoniació que té per *baix* lo de esta salve popular. Se canta a les processons de la Verge Assumpció i Cinta.

Observacions:

Lo rosari amb música està vinculat a un acte de devoció catòlica, vinculat en origen a l’ordre dels dominics,<sup>106</sup> conegut com el rosari de

106 Segons Pérez (2005: 185), l’orde dominic defensava que va ser sant Domènec el difusor de la devoció a la Mare de Déu del Roser i el fundador de les primeres confraries de devots al segle XIII, i que Alain de la Roche o Alano de Rupe seria solament el restaurador

l'aurora,<sup>107</sup> que té relació a la vegada amb el rés del rosari. En el rés del rosari es reciten diverses pregàries en record dels quinze misteris de la Mare de Déu, dividit en tres parts que són els misteris de goig, els de dolor i els de glòria, en el qual, després de cada misteri, hom recita un *parenostre*, *deu avemaries*<sup>108</sup> i un *gloriapatri*, i al final la *lletania* de la Mare de Déu.

És a l'últim quart del segle xv que els dominics van posar en pràctica una política per a promocionar el culte del Roser,<sup>109</sup> i l'any 1569 el Papa Pius V els en va reconèixer el monopoli. En aquest període inicial, la devoció es mantingué limitada als convents dominics. Així, a finals del segle xv, es va fundar la primera confraria a Catalunya, al convent dominic barceloní de Santa Caterina.

Segons Pérez (2005), és a partir de la victòria de Lepant (1571) que va augmentar considerablement el nombre de devots i confraries a Catalunya. La confraria del Roser a Tortosa està documentada almenys des de l'any 1589, al convent de Sant Francesc, que des del 1570 estava en mans del dominics.

La popularització del rosari de l'aurora es va produir al segle xviii, des de confraries ja alliberades del control dels frares dominics. Com a mostra de l'increment de les confraries a finals del segle xviii veiem que en el corregiment de Tortosa hi havia 122 confraries.<sup>110</sup> En general, els corregidors consideraven excessiu el volum de despeses que generaven les confraries,<sup>111</sup> especialment si anaven destinades a sufragar despeses «profanes», les quals podien ser molt superiors a les destinades a sufragar el culte. En el cas del de Tortosa, el corregidor, per a evitar-ho, va proposar prohibir els balls.

---

d'aquesta devoció al segle xv. Però ja al segle xvii els erudits van qüestionar aquestes tesis i van afirmar que la devoció té els orígens al segle xv i que el dominic Alain de la Roche és l'inventor, propagador i fundador de la primera confraria a Colònia.

107 És el rosari que hom resa col·lectivament a la sortida del sol tot recorrent els carrers d'una població. Font: DIEC.

108 Per a comptar les *avemaries* s'utilitza un rest de grans enfilats separats de deu en deu per un gra més gros, i nuat en els seus extrems a una creueta anomenat també *rosari*. Font: DIEC.

109 Veg. Piñero (2007).

110 Puigvert (1990: 717).

111 Puigvert (1990: 518).



Lo rosari de l'aurora. Dibuix d'Antoni Cerveto i Riba. (Moreira 1934: 619)

La frase feta *acabar com lo rosari de l'aurora* troba el seu origen en el fet que l'any 1868 (arran de l'alçament militar a Cadis que derrota les tropes isabelines i destrona Isabel II) i els següents, un dels primers



signes d'anticlericalisme a tot Espanya va ser l'intent d'impedir i desbaratar els rosaris de l'aurora. L'enfrontament entre fidels i anticlericals originà autèntiques batalles campals. Moreira (1934: 340) esmenta la seua prohibició, novament, en temps de la Segona República:

La música del Rosari, tal com va transcrita, fa més de 80 anys que's toca, més ben dit se tocava, pués avui està prohibit, i l'han manat desterrà lo rosari en música de les festes de carrè, com tot acte religiós.

Tenim notícies des de finals del segle XIX que confirmen que el rosari de l'aurora convivía amb el rosari amb música.<sup>112</sup> A la dècada del 1860, Roque Domingo és el responsable de la interpretació del rosari de l'aurora pels carrers de la ciutat amb l'orquestra i capella (els infantillos) de la catedral.<sup>113</sup> Donada la rellevància d'aquesta celebració, va compondre-ne diferents versions per a orquestra i cor de veus blanques els anys 1861, 1863, 1864, 1865, 1866 i 1867. Francisco Abarcat va succeir Roque Domingo en l'organització del rosari amb música la matinada dels diumenges del mes d'octubre.<sup>114</sup>

---

112 Veg. *Semanario El Orden*, 43 (26-10-1890), p. 3: Noticias.

113 Roque Domingo Bohé (Tortosa, 7 d'abril de 1838 - Tortosa, 28 de gener de 1915). En la joventut es va allistar en les files carlistes i en la darrera guerra civil va dirigir una xaranga. Pels mèrits obtinguts, Blanca de Borbó li va regalar un cornet de plata. Sabem que durant la dècada dels 60 era el responsable de la interpretació del rosari de l'aurora, així com de la composició de la seua música. En la dècada dels 70 componia nombrosa música per la capella de Seu i imparteix classes de composició en el seminari. L'any 1878 tenim notícies que exercia de professor de música a Tortosa i que els seus alumnes, juntament amb els del prevere Francisco Abarcat, formen el gruix d'una orquestra dirigida per José Abarcat que va actuar en motiu del repartiment de premis del certamen literari de la Juventud Católica al claustre del col·legi de Sant Maties. Va ser fundador d'una renombrada banda-orquestra amb el mateix nom a finals de segle XIX que a la seua mort va passar a ser anomenada la Lira Dertosense. Per dirigir-la feia servir de batuta el cornet de plata que li va regalar Blanca de Borbó. Sabem d'ell que era un notable compositor de música eminentment sacra i que va ampliar el repertori a música lleugera quan va dirigir la banda, com és el cas del vals «El caprichoso» (1983).

114 Francisco Abarcat (1837-1890). Violinista hàbil i entès director d'orquestra, que havia tingut al seu càrrec en diferents ocasions la direcció de la capella de la catedral i la de solemnes funcions religioses celebrades per les associacions catòliques de Tortosa. Era capellà custodi de l'església del Roser. Un diumenge del mes d'octubre de l'any 1890, al tard, poc després d'haver assistit amb la seua orquestra al solemne rosari cantat pels carrers de la raval de Jesús, va patir un atac cardíac i va morir el dia següent.

Moreira (1934: 616-620) ... descriu la pràctica del rosari de l'aurora com a part de la festa del Sagrat Cor de Jesús.<sup>115</sup> En aquesta, diferencia per una banda els cants de l'anomenada «Desperta»,<sup>116</sup> que eren entonats molt abans de la sortida del sol, acompanyats «a cop sec de bombo i platillos»,<sup>117</sup> i forts repics del «cimbale»<sup>118</sup>; i per un altra, el rosari de l'au-

---

115 A València trobem pràctiques similars a la d'aquesta celebració anomenades *cants de l'aurora*, que són interpretats a la matinada per tal de convocar els fidels a la celebració del rosari de l'aurora, o bé (igual que passa en el rosari amb música) com una part integrant del mateix ritual. Veg. *Cants de l'aurora (Fonoteca de materials –Recopilació sonora de música tradicional valenciana, vol. 28, 29 i 30)*. València: Institut Valencià de la Música, 2001.

116 A Moreira (1934: 617-618) trobareu el text i la música de la «Desperta», tant del cant com de l'acompanyament del cimbaler, bombo i platerets. En l'actualitat, a la Fatarella continua cantant-se l'aurora per a anunciar el rés del rosari pels carrers del poble amb acompanyament de música. Es canta a l'inici de les festa major d'hivern, el dissabte al matí del cap de setmana més proper a la festivitat de Sant Blai, patró de la Fatarella, i el 8 de setembre per la festa de la Mare de Déu de la Misericòrdia. Per més detalls, veg. Ardèvol (2003). A Marçà, per la festa major d'hivern el 27 de desembre, dedicada a la Mare de Déu de les Malalties, patrona de Marçà, trobem que es fa el cant de la processó de l'aurora, amb la presència solament d'hòmens. A Vilalba dels Arcs, tal i com descriu Monlleó (2009: 27), a semblança de la pràctica descrita per Moreira, trobem els «Despertadors», tot i que de la mitja dotzena de despertadors que es cantaven abans de la Guerra Civil, avui només se'n canten dos: els Despertadors de Sant Llorenç, patró del poble, a la matinada del primer dia de festes majors, i també els del copatró Sant Vicent Ferrer.

117 Pedrell (1901: 57) diu: En Cataluña se ven todavía, ejemplares de esos panderos cuadrados, con adornos que tienen reminiscencias árabes, y otros con la imagen de la virgen. Suelen destinar-se los últimos á la pasacalle ó alborada matinal peculiar del Rosario de la Aurora, especie de orquesta primitiva compuesta por esta clase de panderos, grallas (gaitas) y otros instrumentos al son de los cuales despiertan los vecinos para celebrar aquella devoción.

118 En el dibuix del rosari de l'aurora d'Antoni Cerveto podeu veure el címbal en primer pla sostingut pel cimbaler (amb capa). El cimbaler és un instrument d'origen xinès consistent en un mànec que sosté una mena de cupuleta, una mitja lluna o algun cercle, on hi ha penjats cascavells i campanetes (GEC). Cal no confondre amb la persona que toca els címbals, els mateixos címbals o els anomenats platerets. Cap al 1800, en motiu d'haver-se popularitzat la música turca a Europa, les bandes militars adopten altres instruments de percussió com els platerets, el triangle, el campanòleg militar (lira) i el cimbaler. Tenim notícies que el 9 d'octubre de 1858 en la processó de les festes de la Cinta, sent majordomessa Isabel II, una dansa anomenada «chinescos» acompanya la processó darrere dels carros de l'enramada. Veg. «Vistes de Tortosa. Una visita à la Sèu». *Libertad*, 71 (10-6-1909), p. 3. Recordem que el DRAE defineix *chinesco* com a sinònim de *címbal*, per la qual cosa deduïm que era una dansa amb presència d'aquest instrument. A dia d'avui els címbals (en aquests cas anomenats «mitja lluna turca») encara són pre-

rorra, que sortia després de la «Desperta», amb un «coro i orquestra»<sup>119</sup> que cantava els misteris per tota la raval. A continuació, la Capella de Roque Domingo cantava les avemaries<sup>120</sup> acompanyada de violins, clarinets, flautes i bombardí.



Músics de la banda del corregiment militar de Tortosa. Detall d'una auca de la processó de la Cinta acolorida per Francesc Bas. Moreira (1934: 666-667).

El rosari amb música era una celebració vinculada a les festes dels carrers com ara la festa del carrer de Sant Roc. Una crònica de l'any 1904 ho explica així:

---

sents en les desfilades d'algunes bandes militars, per a les quals té un gran sentit simbòlic i els omple d'orgull. En el detall d'un auca noucentista que descriu la processó de la Cinta podeu observar com dos cimbalers finalitzen la desfilada de la banda de música del corregiment de Tortosa.

119 Moreira (1934: 617), la «orquestra» del Rosari de l'Aurora estava composta de «bombo» tocat pel sinyó Joanet de Calçes, que a l'hora, cantava en funcions de «soliste»; «plattillos», que també cantant, tocava lo sinyó Joanet Cortiella; i «cimbale» tocat pel sinyó Joàn lo Calderé, que no cal di, unia la seua veu a la dels companys tocadôs, reforçant lo «coro» del que hi formaven part Pelente, Ramonet de Calçes, Joàn lo Tintoré, Francisco Casals, Josepet Granell, Toni'l Pescadô, lo vell Pixatafarres, i Espolsaboires, los estudiants Quiquet Bertomeu, Federico Domingo i algun atre que'm s'escapa.

120 Moreira (1934: 620) diu que es van fer molt populars unes que va compondre el P. Joan Mir i Noguera.

Después de sopá reunits los vehins en rogles, á les portes resaven lo rosari en música que armonisava en lo seu tremendo bombo lo Videll, vestin la típica xaqueta de cúbica, y l' sombrero de copa de coló d'ala de mosca, y ximo Llaonet, fent apropiades variacions de clarinet, á las que contestava una desafinada cridadissa de xiquets en la *Salve virgen pura, salve virgen madre*. Resant lo rosari rodaven les parelles al compàs del vals ó de la polka. Lo cant del sereno espargia la gent, y s' acabava al tradicional saludo de *Bona nit mos done deu y bon hora*, anantsen cadahú á la plana, rendit del cansament del dia.<sup>121</sup>

Bayერი (1960: 255), citant Pastor,<sup>122</sup> ens diu que la festa del carrer de Sant Roc se celebrava el 16 d'agost i que a les set de la tarda un bon nombre de sacerdots cantaven completes<sup>123</sup> i vespres<sup>124</sup> davant de la capella del sant oberta, i més tard el rosari amb música.

Vergés (1909: 179-185) dedica un capítol sencer a «Les capelletes del carrés y 'l Rosari en música»:

A les festes de carré se fa un rosari en música davant de les capelletes.

Vergés (1909: 179).

Quan descriu els músics que acompanyaven el rosari destaca a Videll:

L'héroo del rosari en música ya ha mort. Era 'l Videll, que va se fisch de Palacio. En una ma tocava 'l bombo y en l' atra portava 'l compàs. (...) del Videll se podia dí, farà cosa de trenta anys, que no hi havia rosari en música en que ell no fos capdansé. Los que l' han conegut diuen que era un tipo digne del pincell de nostre gran Casanova. Gastava barret de copa, jaquet de cúbica, que era 'l merino de pobre d' aquell temps, pantalons de davantal, camisa sense planchá de coll alt y amples solapes, y silenciós. Duya 'l cabell á la romana, en uns rechos que li arribaven al clatell. Los hereus que ha dixat son Quico 'l Celio y Baldomero lo ceguet. Avuy la murga 's compon de violí, clarinet y bombardino.

Vergés (1909: 179-80).

Respecte a la capelleta diu:

---

121 Veg. «Costums tortosines d'antes. Lo carré de Sant Roc». *La Veu de la Comarca* (28-8-1904), p. 2.

122 Pastor y Lluís, Federico. «La calle de San Roque. Recuerdos de sus fiestas». *Diario de Tortosa* (14-8-1903).

123 Darrera part de l'ofici diví, amb què terminen les hores canòniques del dia. Font: DIEC. Oracions que resa tota la comunitat reunida a l'església abans de dormir, quan ja s'ha completat el dia. Es donen gràcies a Déu pel dia que s'acaba i se li demana la seua protecció divina per al descans nocturn.

124 Part de l'ofici diví que es diu a la tarda, abans de les completes. Font: DIEC. Consisteix en una sèrie de pregàries que s'acostumen a realitzar al capvespre.

La capelleta està guarnida en testos de aufàbigues fresques y ufanoses, farols de papé y un domàs roig. Hi encenen candeles. Les vehines hi solen afigí algun llumané.

Vergés (1909: 180).



Rosari en música. Dibuix original d'Antoni Cerveto, reproduït a Moreira (1934: 334).  
(Fons Murall-Moreira)

### I pel que fa a les parts del rosari explica:

Dona la tonada la murga y canten dones y chiquets:

Salve, Virgen pura,  
Salve, Virgen Madre,  
Salve, Virgen bella,  
Reina Virgen, salve.

(...) entre dena y dena del rosari, també canten: «Pésame mi Dios de haberos *aufendi-do*».

Los chiquets, quan les dones resen en més devoció, asclaxifen á riure y canten:

Salve de l'anguila,  
salve del cuquet,  
yo me 'n vaig á casa  
que m'agarra 'l pet.  
Salve, Vigen puja,  
salve, Virgen baixa,  
surt á la finestra  
y voràs qui passa.

Pel barri de Pescadós los chiquets canten:

Pescadores somos  
de la *Encañizada*...  
A pescá tortugues  
y alguna muixarra.

Com no hi ha malícia, peguemlos un calbot, sense cascarrarlos com fan les dones que 'ls poden tirà la sarpa.

Vergés (1909: 183-184)

A Vergés (1909: 184-185) Moreira també transcriu el text del salve que cantava el ceguet Quico el Célio.

A Vergés (1909: 165), «Rosari en musica (fragments)» inclou aquesta variació del primer misteri i el posterior estribillo en contestació del poble. Com instruments indica clarinet i bombardino. Solament difereix en la melodia del baix dels compassos 3 i 7.



Vergés (1909: 166) també inclou el salve, però l'anomena «Goigs del Rosari en Música». <sup>125</sup> Respecte al salve, modifica lleugerament la melodia inferior dels dos darrers compassos:



Al final, per a indicar la melodia dels goigs cantats pel poble, anota: *contesta' l poble, al octava, y en la lletra que correspon al Sant.*

Moreira (1934: 333-342), en el capítol «La festa del carrê», també descriu el rosari amb música. Al respecte de la capelleta del sant patró diu:

Lo Sant patró, encarnat i dorat de nou, col·locat a la capelleta, empaliada en rics domasos pels «sagristàns», i guarnida per les «sagristanes» en historiatos floreros, en testos de tendres i blanquíssims «mayos» i verdes aufàbigues, i en multitud de «campanes»; - vitrines guardadores de plantes i flòs, fetes de pitxines i fulls d'impalpable i riçada cera, de mil colòs, exemplars delicadíssims de una flora magníficament absurda...

La llàntia, en lo cotó de metxes nou i en l'oli fresc, rebrillant en viu palpebréig, i unes quantes parelles de candeleros, cada una d'estil diferent, sostenint en enceses candeles de cera pura, de les de vint quartos, fabricades pels afamats cerers, Barjau, Fort, Estrany, i Soriano, i alguns cresols espetegadôs, il·luminen la escena.

Moreira (1934: 333).

Abans de l'inici del rosari amb música:

Una catxipallada de crios entremetents, esperen que comense'l Rosari, cantant en innocent irreverència, a crit pelat, «Salve de l'anguila...»

Moreira (1934: 334).

Respecte als músics diu:

Ja entren al rogle los tocadôs i'l ceguet que passa'l rosari. Mentre afinen i fan embocadura los hu presentaré. Este, és lo vell Llaonet. Sense està a l'altura de un Nòri o un Aillón, toca'l clarinet, en la maestría suficient, per a refilel los interludis del Rosari, i

---

<sup>125</sup> Moreira (1934: 338) rectifica i torna a anomenar aquesta melodia *Salve del Rosari en música*, traslladant el cant dels goigs del sant patró al final del rosari, després del cant de les tres avemaries.

después, unes quantes variacions recaragolades de la Jota tortosina. L'atre més gordet que toca'l baix, és lo sinyo Caminals, home molt paliciano, fundadó d'una dinastia lluidíssima de músics, dels que per sort, alguns ne viuen encara. Este més sequet, es l'imponderable Videll, que ve a tocà'l bombo. (...) Videll, home de bastanta edad, de cara petita i arrugadeta, més aviat prim i baixet, vestit en pantalons de campana, jaquet curtet i sombrero de copa; vestuari del ritual, en que's presentava als rosaris en música, carregat en lo bombo. Diu que'l tocava, més serio que un titòt, posant los cinc sentits en tant delicada musical missió. Mort lo vell Videll, no's va tocà més lo bombo, als rosaris en música. Este que està donant pega grega al arquet, és lo que tocarà'l violí i passarà'l Rosari, Pascualet lo cego. Quan va morí, (...) va substituir-lo un atre cego, que li dien l'Aixarquet. Este va sè'l mestre dels cegos que casi tots hem conegut, Quico'l Celio, Mascarell i demés, puntals en que descansa la tradició del Rosari en música i atres devocions populars.

Moreira (1934: 334-335).

## Comença el rosari, que dividirem en diferents parts:<sup>126</sup>

Ja han afinat. Pascualet trau los rosaris. ¡Ptssssiiiiit! Poc a poc lo silenci va apagant la zaragatada...

### 1. Rés d'oracions.

Por la señal de la santa Cruz... Soberano Señor...<sup>127</sup> i acabat l'ofertament, ataquen l'interludi següent.

Moreira (1934: 335).

2. Interludi i estribillo<sup>128</sup> instrumental i resposta cantada del poble. L'interludi té com a nom *Música del misteri Cinquè*, després canta el poble: *Pésame mi Dios de haberos ofendido*.

Moreira (1934: 335) a l'interludi afig la indicació de caràcter i moviment *Pausadet*; i modifica la veu del baix incorporant silencis i canvis en la línia melòdica d'aquest:

---

<sup>126</sup> Moreira (1934: 340) data la música d'aquesta versió del rosari amb música en més de vuitanta anys: *La música del rosari, tal com va transcrita, fa més de 80 anys que's toca, més ben dit se tocava, pués avui està prohibit, i l'han manat desterrà lo rosari en música de les festes de carrè, com tot acte religiós*.

<sup>127</sup> Oració pròpia de l'Adoració nocturna al Santíssim Sacrament, associació de l'església formada per seglars i presidida per seglars que a Espanya té origen l'any 1877. Els adoradors nocturns es reuneixen en grups i fan torns vetlant durant la nit per adorar a Déu. Compleixen la missió que aquest va encarregar a l'església quan va demanar que es resés ininterrompudament.

<sup>128</sup> L'estribillo instrumental i la resposta del poble són comunes per a tots els misteris.



5è misteri

The musical score for the 5th mystery consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment in G major and 3/4 time, starting with a repeat sign. The second system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with a melodic phrase. The third system features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') for the piano accompaniment, leading to a section labeled 'A l'estribillo'.

Pel que fa a l'estribillo i la resposta del poble, Moreira (1934: 335-337) els escriu després de tots els misteris. Traslada la rítmica proporcionalment a compàs 3/2, a excepció de la veu del baix del compàs 4 de l'estribillo i dels compassos 2 i 3 de la resposta del poble.

C. 4

Musical notation for C. 4, showing a piano accompaniment in 3/2 time. It consists of two measures: the first measure has a half note G4 and a half note E4 in the right hand, and a half note G3 and a half note E3 in the left hand; the second measure has a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the left hand.

C. 2 i 3

Musical notation for C. 2 i 3, showing a vocal line in 3/2 time. The lyrics are: Pé - sa-me, mi Dios, de\_ha-be-ros o - fen-di - do.

### 3. Lectura del primer misteri i rés d'oracions.

–El primer misteri<sup>129</sup>... Acabades les 10 Ave Maries, i'l Gloria Patri,

4. Segon a cinquè interludis instrumentals. A la resta de misteris<sup>130</sup> es repeteix el mateix procediment explicat als punts 2 i 3 amb: rés d'un parenostre i lectura del misteri, rés de deu avemaries.

toquen lo segon interlúdi [que té com a nom Misteri primer], seguint dasta reça les cinc denes,<sup>131</sup> i contestant molt devotament lo Poble, quan la música hu demana, «Pésame mi Dios, de haberos ofendido...»

Moreira (1934: 336).

Al misteri primer, Moreira (1934: 336) també afig la indicació de caràcter i moviment *Pausadet a l'estribillo*, i la indicació *devotament* a la resposta del poble. Modifica la veu del baix incorporant silencis i canvis en la línia melòdica d'aquest:

---

129 En l'antiguitat pagana la paraula *misteri* s'usava per a designar certes doctrines esotèriques, tals com el pitagorisme, o certes cerimònies que es realitzaven en privat o el significat del qual era conegut només per als iniciats, per exemple, els ritus eleusians, el culte fàl·lic. En el llenguatge dels primers cristians els misteris eren aquells ensenyaments religiosos que eren acuradament protegides del coneixement dels profans. Font: *Enciclopedia Católica*. [En línia:] <<http://ec.aciprensa.com/wiki/Misterio>> (Consulta 3-8-2015).

130 En funció del dia de la setmana es resen els misteris joiosos (dilluns i dissabte), dolorosos (dimarts i divendres), gloriosos (dimecres i diumenge) o lluminosos (dijous).

131 Una dena és cadascuna de les parts del rosari, composta d'un parenostre, deu avemaries i un glòria. També és el gra més gros o senyalat, que separa els grups de deu grans petits en els rosaris que van repartits d'aquesta forma, o desena dels grans petits en aquests mateixos rosaris. Font: DIEC.

1r misteri

The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The time signature is 2/4. The music starts with a repeat sign. The second system continues the melody in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The third system concludes the piece with a repeat sign and first and second endings labeled '1a' and '2a'.

Pel que fa al misteri segon, Moreira (1934: 336) utilitza la mateixa melodia de baix que al primer misteri, modificant lleugerament els compassos 2 i 3:

This system shows a piano accompaniment for the second mystery. It features a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef is similar to the first mystery but with modifications in the second and third measures. The bass clef part consists of quarter notes.

Pel que fa al misteri tercer, Moreira (1934: 337) utilitza la melodia de baix del segon misteri, modificant els compassos 4 a 7; i a la veu superior, canvia el si4 del c. 4 i el tercer sol del segon temps del c. 5 per un la4:

2

7

1.

2.

A l'estribillo

Quant al quart misteri, Moreira (1934: 337) modifica la veu del baix, fent que aquest misteri siga més rítmic que els anteriors:

4t misteri

2

7

1.

2.

A l'estribillo

5. Rés de lletanies. Es finalitzen els misteris amb el cant de les lletanies a la Verge, en llatí.<sup>132</sup>

132 Lleó XIII recomana concloure durant el mes d'octubre (mes del Rosari) la recitació del rosari amb el cant de les lletanies de Loreto. Això va fer que molta gent pensés que les lletanies eren part del rés del rosari, quan en realitat són un acte de culte per elles mateixes i poden ser usades per a retre un homenatge a la Mare de Déu, siga en una processó (com en el seu ús primitiu) o com a part d'una celebració de la Paraula de Déu.

Dita la Lletania, que sempre dura més de lo regular, perquè'ls crios al contestâ «ora pro no nobis»,<sup>133</sup> allàrguen lo nobisssss, fent sonâ molt les esses,

## 6. Salve instrumental i vocal.

toquen la Salve, que contesten tots, nois inclusive, ara molt devotament, sense res d'allò del cuquet i de l'anguila.

Moreira (1934: 338).

Moreira (1934: 338) modifica melodia i baix del salve instrumental, i elimina la veu greu del vocal:

SALVE FINAL

Violini  
i  
Clarinet

Bombardino

5

POBLE

Sal - ve, Vir - gen Pu - ra, sal - ve, Vir - gen,

sal - ve; sal - ve, Vir - gen, rei - na. rei - na Vir - gen, Sal - ve.

<sup>133</sup> Veg. el text sencer a «Litaniae Lauretanae». *Vicipaedia*. [En línia:] <[https://la.wikipedia.org/wiki/Litaniae\\_Lauretanae](https://la.wikipedia.org/wiki/Litaniae_Lauretanae)>.

## 7. Tres introduccions musicals a tres avemaries resades.

Seguixen a la Salve, les tres Ave Marias finals, contestant a les invocacions del ceguet, tots los devots. A cada Ave Maria, la precedíx una de les petites introduccions següents:

Moreira (1934: 339).

Respecte a la primera avemaria, Moreira (1934: 339) canvia la indicació de caràcter i moviment de *Pausat* a *Pausadot*; i modifica la línia melòdica de la veu superior modificant l'articulació i canviant el primer sol4 del segon temps del primer compàs per un si4; i en la del baix, afegint un silenci a totes les terceres parts de temps, i canviant els sol2 dels compassos 3 i 7 per fa#2.

PRIMERA AVE MARIA  
Pausadot

Violi  
i  
Clarinet

Bombardino

A la segona avemaria, Moreira (1934: 339) canvia la melodia dels compassos 2 i 7. A la veu del baix afeg un silenci a totes les terceres parts de temps i canvia la línia melòdica del compassos 2, 3, 4 i 6.

SEGONA AVE MARIA

Violi  
i  
Clarinet

Bombardino

5

A la tercera avemaria, Moreira (1934: 339) canvia els valors rítmics al compàs 4 de la veu superior. A la veu del baix afig un silenci a totes les terceres parts de temps i canvia la línia melòdica del compassos 2 i 7.

TERCERA AVE MARIA

Violi  
i  
Clarinet

Bombardino

5

Al final d'aquesta avemaria escriu: *Lo poble a cada variació, respont re-sant «Dios te salve».... «Santa Maria»...*

#### 8. Gojos del Sant Patró del carrer.

Per a final, canten los goigs en honor del Sant Patró del carrè si'n te de propis, i si no, los de la Mare de Déu de la Cinta, o'ls de la Providencia.

Moreira (1934: 340).

Moreira (1934: 340) transcriu la lletra i música dels gojos de la Mare de Déu de la Providència. També trobem a Moreira (1934: 475) la tonada general de gojos, que correspon a la Salve de la Cinta:<sup>134</sup>

Esta es la que'n podem di tonada general, que s'aplica a tots aquells goijos que no'n tenen de particular.

A continuació, Moreira (1934: 340-342) transcriu part d'un altra versió musical del rosari,<sup>135</sup> que data en més de 200 anys d'antiguitat:

Anteriorment, se'n tocava un atre de rosari, que'n dien lo rosari vell, mol paregut al que han vist, del que Quico'l Celio, sols va pugué dictar-me, pués no'n recordava més, los tres misteris i dos avemaries següents.

---

134 (...) és la SALVE, que anunciada per unes quantes batallades de la campana «Agustina», los Residents del chor i la Reial Confraria de la Cinta, tots los dissaptes del any, al acabar-se'ls oficis de la tarde, entonen al peu del altà de la Capella. És costum antiquíssima; pués està escrit, que ja allà al Sigle XV, lo Bisbe Oton de Moncada, al Concil de Basilea, va demanà indulgencies especials per a'ls que assistiguéssen a n'esta piadosa demostració de reverència a la nostra Reina, i segons diuen, desde'l Sigle XVII, la Confraria de la Cinta no hi ha fallat un sol dissapte. Moreira (1934: 474)

135 Concretament, la música de tres misteris i dos avemaries, mancant per tant els misteris quart i cinquè i l'avemaria tercera.



## GAITA<sup>136</sup>

### N.º 37 Acompanyament dels jagants

Dos gaites

4

8

---

136 Malauradament, a dia d'avui, encara no hem pogut localitzar el primer recull de la música que toca la gaita i tabal a Tortosa, publicat el 1898 a la revista *Tortosa Il·lustrada*. (Veg. l'anunci del sumari de la revista *Tortosa Il·lustrada* (4-9-1898) al *Diario de Tortosa*, 4814 (3-9-1898), p. 2). En l'article titulat «Costumbres tortosinas» es van publicar dos gravats: dels gegants a la processó i d'un ball a l'estil del país; i tres partitures amb la música que toca la gaita i el tabal en el repartiment del panoli, en la processó i en els balls.



Miniatures dels gegants i capgrossos de Joan Moreira, després de la seua restauració. (Ajuntament de Tortosa)

#### Notes:

Segons Massip (1981c), un dels primers jocs<sup>137</sup> o balls que apareixen documentats a Tortosa<sup>138</sup> és el dels «jagants» (1453), integrat, segurament en un entremès<sup>139</sup> del Gremi dels Sebaters. Segons el mateix autor, la tradició dels gegants empalma amb la gran tradició de figures mítiques,

---

137 Segons Massip (1981c), al segle XVI els entremesos seran desplaçats pels «jochs», que vindran a ser la seva continuació lúdica.

138 Montagut (1996: 11) explica com en la secció de despeses comunes de l'arxiu del Clavari (que comprèn 146 volums i va desde 1318 fins a 1708), el 1453 es fa menció de l'ajut prestat en les despeses «del gegant e jueus que es feren en la festa del Corpus».

139 En paraules de Massip (1981c), la paraula entremès es documenta a Tortosa a principis del s. xv. Els entremesos («inframèsis» o «intramès») pròpiament dits, eren representacions profanes, breus i de caràcter còmic que es feien en els entreactes dels llargs i feixucs «misteris» o representacions sacres. La documentació tortosina parla d'entremesos per designar qualsevol tipus de representació dramàtica (...) També sabem per Massip (1981a) el lloc que ocupaven els entremesos en el seguici de la processó: La processó, doncs, tenia dues parts ben diferenciades: una part profana que anava al davant (músics, balls, entremesos i bèsties) i una part ritual que anava a la cua (custodia, clergat i autoritats).

*que no serien sinó restes d'una mitologia agrària, probablement neolítica, comú a tots els pobles europeus. Segons el mateix Massip (1981c), la cristianització del mite, a través de l'entremès, representaria la victòria del rei David sobre el gegant Goliat, o bé referit a Sant Cristòfor, que evolucionaria impulsat per l'imaginari col·lectiu:*

Prompte la fantasia popular els farà parella matrimonial i els vestirà de reis cristians i moros, més com a signe d'una fusió cultural que d'una confrontació bèl·lica. La figura femenina (gegantesa), documentalment ens apareix a Tortosa el 1549 («Gaguantesa»).

I així, Massip (1992: 40-41) ens confirma que al segle XVI es parlarà de gegants en plural o del *joc feren d'un rei i d'una reina*.

En la visita de Felip II a Tortosa l'any 1585, Cock (1876: 186) ens parla de les danses dels gegants:

Otra confradía representava unos gigantes que dançaban. Cada oficio, en fin, sacaba alguna cosa nueva. Dançaron tanto que rumpieron un muro de veinte y cinco piés que estaba en la ribera, junto al palacio, y se cayeron muchos en el rio.

Massip (1992: 40) ens recorda que el poeta de tortosí Francesc Vicent Garcia (més conegut com el Rector de Vallfogona), nascut a finals de segle XVI, també parla dels gegants en el poema dedicat «A la Cuca-Fera de Tortosa propia de la confraria dels pescadors de aquella ciutat, que fent-se la professó del Corpus Christi, desconcertà ab una morrada sis flautes d'un organet portàtil»:

*Donà lo bou gran mugit, / la àguila se esparverà / los cavallets se empinaren / glassaren-se los gegants.*<sup>140</sup>

Cuscó (2013: 17) també documenta la presència de gegants en les processons de 1618.

Cock (1876: 188), quan parla del seguici que segueix als gegants l'any 1585, ens descriu el mateix que Moreira descriurà 400 anys després en el seguici de la diada de Corpus:

Pasada ésta siguió una dança de moriscos y luego los negrillos y los gigantes del otro día dançando. Luégo vinieron los pendones de las confradías por su órden, (...)

---

140 Garcia, Francesc Vicent. *La Armonia del Parnàs*. Barcelona: Rafel Figueró, 1700, p. 93.

Moreira (1934: 612-616) també situa el ball de gegants en la festa del Corpus Christi, al mes de juny. Moreira (1934: 614) descriu així els gegants:

(...) ella romangonejant airosament, ensenyant lo pom de flòs i lluint les vistoses arracades, i fent fatxanda en los ben tallats vestits sempre a la última moda; i ell, empunyant lo sabre de «tallà caps», en los ulls molt oberts, (...)

Tot i això també tenim documents que la situen a la festa major i en celebracions extraordinàries com ara en les festes celebrades el 1701 en honor de Felip II:

(...), y se hizo una Procession General en acción de gracias. Ivan delante algunas Dulzainas, y Caxas, los Gigantes, la Tarasca (llamada acà Cucafera) (...)<sup>141</sup>

o en motiu de la inauguració de la capella de la Cinta l'any 1725:

La víspera de la fiesta, á la una de la tarde, salieron de la casa del primer mayordomo, montados en caballos ricamente enjaezados y con escudos alegóricos en las manos, nueve colegiales del Imperial de Santiago y San Matias, quienes recitando poesías alusivas á la Santa Cinta, publicaron las fiestas en los lugares mas céntricos de la población; Precedíanles las dulzainas, tarasca y gigantes, los clarines de la ciudad las bandas de música y los cuatro capilleros de la Real Cofradía.<sup>142</sup>

El 1735, en un poema llatí de José Beltran i Rius dedicat a la verge de la Cinta, traduït per Luis Roca el 1863, també trobem referències al ball de gegants durant la festa major de Tortosa:

Y dos gigantes luego, que conforme / poética ficcion / abortára la tierra, con gallardo / aspecto y paso tardo, / siguen de danza popular al són.<sup>143</sup>

L'octubre de 1746, en motiu de l'arribada al tron de Fernando VI, la ciutat de Tortosa va realitzar un seguit de celebracions extraordinàries.

---

<sup>141</sup> *Alborozos festivos, leales obsequiosas demostraciones con que la fidelissima y exemplar ciudad de Tortosa celebró el feliz arribo a su real corte de nuestro gran monarca, y señor D. Felipe de Borbón rey de las Españas (que Dios guarde)*. Barcelona: Rafael Figuerò, [1701?], p. 11.

<sup>142</sup> Rubio, José. «Descripción histórica de la capilla de nuestra señora de la Cinta. Composiciones que obtuvieron premio o accésit en el certamen que organizó la Academia de la Juventud Católica en 1881». *El Correo de las Familias*, 8 (18-2-1882), p. 2.

<sup>143</sup> Roca, Luis. *La Cinta de la Virgen de Tortosa. Leyenda sacra puesta en verso español de conformidad con el poema heróico latino del P. José Beltrán y Rius, natural de aquella ciudad*. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la V. Pla, 1863, p. 67-68.

es.<sup>144</sup> Entre les nombroses descripcions festives trobem referències a dos gegants:

Seguian, ò segun estilo de sus bulliciosos amagos, mas perseguian á los primeros, tres espantosos Monstruos, la Tarasca en inmensa forma de un Galapago, animado el buque de seis Jayanes, que la sustentavan, y el par, que no tiene igual de los Gigantes. Despreciando este horror, venien baylandole à las espaldas Quadrillas de gente moza con tan diestro manejo de los Palitoques, y Espadas largas, que lo ligero, y por ello casi lo invisible de sus movimientos, les equivocava con el viento.

Al segle XIX els trobem en el programa de festes de la Cinta de 1807:

En la mañana del día 10, después de haver evacuado la Cofradia, por medio de sus Representantes, y Comisionados, la Pliega general en socorro de los Pobres encarcelados, a las 11, de la misma saldrà la Publicación de la festividad del dia siguiente, acompañando Musicas, Dulzainas, Gigantes, Gigantones, Leones, Aguila imperial, y tarasca vulgo cucafera, ... con varias danzas i bailes de invención, que formaran diferentes gremios, y aficionados al aplauso de la celebración mas festiva.<sup>145</sup>

i en les festes públiques que es van fer el 1833 en motiu de la jura de Maria Isabel d'Espanya com a princesa del tron d'Espanya:

(...) los Revdos. Prelados de la Comunidades, Priors de los Colegios, los Mayordomos de los gremios y una Diputacion de todos los Ayuntamientos del Corregimiento: que salieron de dichas precedidos de los Gigantes, Tarasca y una música marcial, abriendo la carrera de la comitiva, (...) <sup>146</sup>

Un altra dada que ens dóna Moreira (1934: 615) fa referència a les campanes que sonaven a l'inici i final de la processó de Corpus:

En la festa d'avui, comensava a voltejar-se la campana Cinta al surtí la primera processó del any, que no parava dasta la de Santa Candia; d'aquí ve'l ditxo, que diu: «Corpus la mou, i Candia la clòu», referint-se a que en les altres processons que's feien, la Cinta no era voltejada.

Moreira (1934: 615) explica el seguici que seguia als gegants:

---

144 Festivos, y leales aplausos, con que la fidelissima, y exemplar ciudad de Tortosa celebrò la real proclamación y levantamiento de los pendones por el rey nuestro señor don Fernando VI (que Dios guarde) y en su real nombre en los días 7, 8 y 9 de octubre del año 1746. Barcelona: Pablo Nadal, 1746, p. 33.

145 Veg. la descripció del programa de festes del 16 de setembre de 1807 (publicat a Tortosa per Josef Cid) a *Correo de Tortosa*, 100 (2-10-1922).

146 *Manifiesto de los festejos publicos celebrados en la fidelissima y exemplar ciudad de Tortosa en regocijo de la jura como princesa heredera del trono de doña Maria Isabel Luisa de Borbon*. Tortosa: Joaquin Puigrubí, agosto de 1833.

A les cucaferes, nanos i jagants, seguien totes les banderes dels carrès, destacant-se per sobre de totes, la roija de la Seu.

Tot i que Massip (1981c) diu que el 1851 els gegants de Tortosa foren venuts a la vila de Tivissa, no va ser així.<sup>147</sup> Montagut (1996: 13) aporta la documentació extreta del llibre d'actes dels Acords Municipals del 1858 on consta que van ser construïts uns nous gegants («por gastos de construcción de gigantes y enanos...») i explica que el motiu de la construcció dels nous gegants i nanos va ser que la ciutat, en ser nomenada Majordomesa de les festes la Reina Isabel II, va haver de fer unes festes extraordinàries.

Aquesta parella de gegants va ser destruïda el 1939. Per a suplir-los, aquell mateix any, a petició del consistori tortosí, l'Ajuntament de Castelló de la Plana en va cedir una parella per a les festes d'aquell any. Entre 1939 i 1942 se'n van comprar uns, que mai van ser del gust del poble, que els considerava impersonals i despersonalitzats. Així, el 1955 es va constituir una «Comisión pro-Gigantes» que aconseguirà finançament perquè el 1957 l'escultor Pedro Aixendri Chavarria en fes dos de nous, anomenats Rufo i Rubí. El 1958, els gegants adquirits després de la Guerra Civil van ser restaurats i rebatejats com Nabil i Zoraida. El 1996, per a celebrar la primera edició de la Festa del Renaixement, es van construir dos gegants nous, Cristòfor Despuig i Mariana Curto. L'any 1999 per a celebrar el 850è aniversari de la carta pobla de la ciutat es van construir dos gegants més representant una parella jueva, que es van anomenar Bonjuhà i Caxixa. El 2013, seguint uns models en miniatura dels gegants de 1858 fets fer per Joan Moreira, es va construir la cinquena parella de gegants de la ciutat, anomenats Ramon Berenguer IV i Peronella d'Aragó.<sup>148</sup>

---

147 Joan Maria Marqués, geganter de la vila desmenteix aquest fet a Montagut (1996: 14), dient que els gegants de Tivissa foren fabricats a Tortosa per encàrrec de la família Magrinyà, que els regalà al barri d'Avall.

148 L'agost de 2012, l'Ajuntament de Tortosa arran d'un conveni de cessió va convertir-se en dipositari d'un conjunt de vuit peces d'imatgeria propietat de la família del folklorista Joan Moreira; es tracta de les miniatures de la parella de gegants que va construir-se l'any 1858 i que es van perdre durant la Guerra Civil, quatre capgrossos i dos músics (un graller i un timbaler).

### Observacions:

A Vergés (1918: 168), Moreira inclou la indicació de caràcter i moviment *Espai*; i modifica els c. 4 i 6 perquè en tota la peça les dos gaites toquen a una distància de tercera una de l'altra:



Moreira (1934: 614-615) canvia la indicació a *Solenmialment – pausat*, transporta una 5a descendent la melodia de les gaites (que ara, anomena *dolçaines*)<sup>149</sup> amb modificacions en la seua estructura (comença on abans era l'anacrusi del c. 5 i repeteix dos vegades des de l'anacrusi del c. 5 al c. 12), afig accents i lligadures d'expressió, i afig un ritme obstinat de tabal de dos compassos:

---

<sup>149</sup> Segons Pellisa (2008: 15), no es tracta en absolut del mateix instrument. La gaita, al territori que ocupava l'antic bisbat de Tortosa, és un instrument aeròfon de llengüeta doble inclòs dins la família dels oboès populars. Te quatre tipologies diferenciades quant a mides i afinació. Per més detalls, veg. l'Annex 1. *Gaites i gaiters, dolçaines i dolçainers*.

Solemniament - pausat

4

8

13

18

D.C.

A Cuscó (2008: 22) trobem publicada aquesta mateixa partitura sense la part del tabal. Juntament amb aquesta, Cuscó (2008: 20-21) publica dos partitures més per a dolçaina titulades «Ball dels gegants (jota)» provinents d'un recull de partitures provinents de l'Arxiu Joan Ama-



des anomenat *Els balls de gegants*.<sup>150</sup> Tenint en compte que, segons Aragonés (2010: 10-11), la primera visita d'Amades a les Terres de l'Ebre va ser l'any 1910, que la primera visita a Tortosa va ser el 1911 i que el primer testimoni escrit d'Amades a les Terres de l'Ebre data del 1918, aquest repertori per l'acompanyament del gegants, basat en melodies de jota, és afegit a posteriori de l'any 1908.

De fet, no va ser fins l'1 de maig de 1927 que el transcriptor d'aquestes melodies, Joan Tomàs Parés,<sup>151</sup> juntament amb Joan Amades, van estar en missió de recerca per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya<sup>152</sup> a les nostres terres.<sup>153</sup> Durant aquesta missió, van entrevistar el gaiter Jaume Blanch Gelabert (lo Xato) d'Aldover,<sup>154</sup> afamat gaiter, que acompanyat de *Cuanito*, «tamborer» de Tortosa, tocava en les festes majors dels pobles de la comarca, entre ells Tortosa. Lo Xato els va interpretar tota mena de tocs, entre ells els de fer ballar els gegants que publica Cuscó (2008: 20-21).<sup>155</sup>

A què es deu el canvi de repertori tradicional dels gaiters? L'explicació la podem trobar en veu del mateix Moreira. En un dels seus escrits de reflexió sobre músiques i músics de Tortosa publicat el 1912,<sup>156</sup> llança un dur article denunciant un canvi en el repertori dels gaiters. Moreira,

---

150 Veg. *Els balls de gegants. Reproducció de les partitures de l'arxiu d'en Joan Amades*. Barcelona: Agrupació de Colles de Geganters de Catalunya, 1992.

151 Joan Tomàs Parés (1896-1967). Destacat músic i folklorista català. Veí i amic d'Amades, va a ser un destacat director de cors vinculat a l'Orfeó Català que va participar com a transcriptor en diverses missions del l'Obra del Cançoner Popular Català.

152 L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, fundada el 1921, tenia com a objectiu recollir de manera sistemàtica i exhaustiva les cançons i la música popular instrumental dels territoris de parla catalana.

153 Veg. Amades (1927: 112-118).

154 Per més informació sobre aquesta entrevista, veg. Queralt (2009).

155 Entre els materials d'aquesta missió de recerca hi ha els manuscrits originals de Joan Tomàs, numerats com: VII Ball dels gegants (jota), núm. 195, p. 121 [corresponent a Cuscó (2008: 21)] i VIII Ball dels gegants (jota), núm. 196, p. 122. [corresponent a Cuscó (2008: 20)]. Les transcripcions de Joan Tomàs estan escrites en la tonalitat de Sib (Amades quan descriu l'instrument amb que foren interpretades diu «l'extensió cromàtica de l'instrument va del do natural al fa sostingut i toca en to de si bemol»). És probable que l'Agrupació de Geganters de Catalunya transportés aquestes partitures a la tonalitat de SolM, una 6ª per baix de la transcrita per Joan Tomàs, per a fer possible que fossen tocades per les colles de dolçainers.

156 Veg. Mordente (1912: VII).

repara un per un el repertori afectat, entre ell l'acompanyament dels gegants:

*¿Por qué los dulzaineros de hoy no tocan lo que antes ejecutaban con general contentamiento del pueblo todo? ¿Por qué dejaron perder —si no en absoluto, no esta lejano el día en que tal suceda— las bellas tocatas, al son de las cuales nuestras garridas paisanas y apuestos coterráneos derramaban grabo y sal y eran la delicia de los que contemplaban como en las airosas mudanzas de la tortosina jota, como en las picarescas figuras del Ball del punxonet o como en las ligeras y alocadas piruetas del Bolero? (...) ¿Nos es dado escuchar hoy las características musiquillas que dos o tres gaitas tocaban acompañando las tarascas, gigantes y cabezudos? (...) Sustituyó a la jota airosa y casta, el innoble y gitanesco garrotín, y en la «enramada» oímos el vagamundo y demás noñeces e insulserías que si tales son oyéndolas de músicas bien organizadas y pianos bien tañidos, cómo resultan es fácil figurárselo, ejecutadas por instrumento tan incompleto y acromático como es la dulzaina. (...) Creo inútil llamar la atención de las Autoridades para que cuiden de atajar estas endémicas cascarrias que tanto afean a nuestra ciudad. Sin embargo, atrévome a llamarla encarecidamente a todos los que de algún modo fomentan, ayudando a costear fiestas donde la dulzaina interviene. Rechacen a los gaiteros SABIOS; aténganse a los que prometan tocar lo clásico y propio del instrumento. Si no saben, que aprendan; si han perdido las tonadillas y tocatas, pues escritas están y a la disposición de quien las necesite; cuando no, busquen quien se las componga, con la vista fija en el carácter propio del instrumento.*

I per què s'afegeixen dos melodies de jota, i no d'un altre gènere, al seguici del gegants?

Probablement per la gran popularitat d'aquest repertori, tant ballat com cantat, en l'«etapa gloriosa» de la jota. Segons Castellanos et al. (2011: 7), el que es recorda com l'«etapa gloriosa» de la jota improvisada a les Terres de l'Ebre, en la qual els cantadors eren autèntics ídols populars, amb seguidors incondicionals que a gairebè totes les poblacions es situa entre inicis de segle i 1936.

# N.º 38 Acompanyament del sant patró del carré, en la processó que se li fa lo dia de la festa, anant a missa.

Ancara poden sentí avui això que toca la gaita.

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the Gaita (treble clef, 3/4 time) and Tabal (bass clef, 3/4 time). The Gaita part starts with a whole rest, followed by a repeat sign and a section marked 'Molt espai' with a double bar line and a repeat sign. The Tabal part begins with a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The second system continues the Tabal accompaniment with a triplet of eighth notes in the Gaita part. The third system features a more complex Gaita melody with a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The Tabal part has a long note with a trill (tr) in the Gaita part. The fourth system concludes the piece with a final Gaita melody and Tabal accompaniment.

12

Musical notation for measures 12-15. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 13. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

16

Musical notation for measures 16-20. The right hand continues with eighth-note patterns and includes two triplet markings. The left hand maintains a consistent accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand shows a melodic progression with a triplet in measure 22. The left hand accompaniment remains consistent.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 26. The left hand accompaniment continues.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note patterns and a triplet. The left hand accompaniment concludes the section.

32

34

36

38

D.C. al  $\frac{3}{4}$   
aguantantse  
lo ritme 'l  
tabal.

Variants:

Moreira (1934: 350): Missa de tres i capa.<sup>157</sup> [...] Òbri pas la bandera del carrê; seguïxen la dolçaina, tocant les magnífiques balades, transcrites

157 Quan diu *missa de tres i capa* fa referència a la importància de la celebració d'una missa solemne en diumenge en honor del sant patró del carrer. El majordom de la confraria s'encarregava d'aparaular la capella que havia de cantar, el predicador que havia de fer el panegíric del sant, i la música que havia de tocar a la processó i fer alguna serenata. Veg. Moreira (1934: 349).

més avallet (p. 349). Marxa solemne que la dolçaina toca a les processons (partitura, p. 350). Un altra marxa solemne que la dolçaina toca a les processons (partitura, p. 352).

Observacions:

Quant a la comitiva de la processó Moreira (1934: 349) ens diu:

Ja's forma la processó. Òbri pas la bandera del carrê; seguixen la dolçaina, tocant les magnífiques balades, transcrites més avallet, i llergues fileres de nois en candeles enceses i de jovers i homens en atxes de blanca cera, estrenades la nit avans, a la processó de Completes, i fent guardia d'honor junt a la peanya del Sant, van los majordoms, en lo Capellà que ha de d'í la missa, tancant la comitiva, la banda de música, llansant al vent les majestuoses notes de solemniat marxa.

L'estructura d'aquest toc de processó està dividida en: primer, el tabal, presenta l'obstinat rítmic, va des de l'anacrusi del c. 1 fins el segon temps del c. 3, que acompanyarà la gaita fins a l'anacrusi del c. 30. Entre l'anacrusi del c. 4 i el segon temps del c. 8 fa una melodia a mode d'inici. Seguit un altre cop d'una roda solament amb l'obstinat del tabal. A l'anacrusi del c. 12 inicia la primera part del tema central (fins el segon temps del c. 18) que finalitza suspensivament, seguit d'un altra roda d'obstinat de tabal i la segona part d'aquest tema en mode conclusiu (de l'anacrusi del c. 22 al primer temps del 29). A partir de l'anacrusi del c. 30 inicia un nou obstinat rítmic sobre un nou tema que abarca fins al segon temps del c. 33. De l'anacrusi del c. 34 fins al segon temps del c. 37 el repeteix. De l'anacrusi del c. 38 fins al segon temps del c. 40 fa una variació melòdica d'aquest segon tema com a tancament.

Tomàs (1927: núm. 188-189) transcriu dos tocs de processó. El primer toc no té relació amb el recollit per Moreira. El segon toc de processó,<sup>158</sup> que està classificat dintre de les *Tocades de les festes de la Mare de Deu de la Cinta de Tortosa*, està fet a partir del segon tema que Moreira (1908: 30-31) presenta entre l'anacrusi del c. 30 i el segon temps del c. 33:

---

<sup>158</sup> Originàriament està escrita en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

♩ = 66

4

9

13

20 A temps 1. 2. Fi

24

27 1. 2. Ad libitum al.

Moreira transcriu dos acompanyaments de la processó, un a Moreira (1934: 350) que denomina *marxa solemne que la dolçaina toca a les processons*, i un altre a Moreira (1934: 352) anomenat *Un atra marxa solemne que la dolçaina toca a les processons*. És esta segona la que coincideix amb la d'aquest cançoner, amb algunes diferències. Com a totes les toques de Moreira (1934), no anomena gaita a l'instrument sinó dolçaina; la indicació de caràcter i moviment és *Solemniament – Pausat en lloc de Molt espai*; la melodia està transportada una 4a descendent; hi ha diferències respecte a les articulacions de les anacrusis dels c. 30, 31, 34:

A musical score for piano in G major, measures 29-33. The score is written for both hands. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

c. 29 a 33.

A Moreira (1934: 352), a partir del c. 30, a la part del tabal transcriu erròniament el ritme

A single measure of rhythmic notation on a five-line staff. It consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a horizontal line above the staff.

per

A single measure of rhythmic notation on a five-line staff. It consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a horizontal line above the staff.

Al final de la marxa, retalla els compassos 36 i 37, passant directament del 35 al 38; modifica la melodia de les anacrúsis dels c. 38 i 40 i l'acompanyament rítmic del tabal dels c. 37 i 40:

A musical score for piano in G major, measures 34-35. The score is written for both hands. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

c. 34 a 35.

A musical score for piano in G major, measures 38-40. The score is written for both hands. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

c. 38 a 40.



## N.º 39 La volta del ball

Això toquen quan peguen la volta pels carrés de prop lo de la festa invitant als que vulguen aná a ballá.

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score consists of 15 measures. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 15. The guitar line features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line is written in a simple, rhythmic style, often using eighth notes and rests. Measure 7 includes first and second endings. Measure 15 ends with a double bar line.

Gaita

Tabal

3

7

11

15



Miniatures del gaiter i del tabaler que acompanyen els gegants i capgrossos de Joan Moreira, després de la seua restauració. (Ajuntament de Tortosa)

#### Observacions:

Moreira (1934: 366) descriu les «Preparances» del *ball en dolçaina*, per a avisar que està a punt de començar:

Los infatigables dolçainés, anuncien ja, que va a començar-se'l ball, donant la volta pel veïnat, tocant lo clàssic airós passa-calle següent:

Moreira (1934: 367) transcriu un *pasacalle diferent*, per l'anunci (la volta) del ball en dolçaina. Aquest, (1934: 330) el desvincula del ball i l'identifica com un *atre passa-calle de gaita* dels que interpreta el dolçainer Polseguera en l'anunci de la festa del carrer. Moreira (1934: 329) ens ho descriu així:

*Dixém que'ls dolçainés, dónen la vòlta pel veïnat, al compàs dels clàssics pasacalles que voreu transcrits, mentres aném depresseta a sopâ, que no és cas de fê tard a les completes i menos, después, al Rosari en música.*

Moreira afegeix l'expressió de caràcter i moviment *Molt airós*, canvia el nom de l'instrument de gaita per dolçaina i transporta la melodia a SolM, una 4 ascendent. Pel que fa a la part de la gaita, trobem diferències rítmiques en el segon temps dels c.10, 11, 12, 14 i 15 on canvia el ritme de treset pel de corxera i dos semicorxeres, i en la melodia dels compassos 5 i 7:

The image shows two musical examples. The first, labeled 'c.5', consists of two staves: a single treble clef staff with a melody and a single bass clef staff with a bass line. The second, labeled 'c.7', consists of a grand staff with a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. Both examples show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Pel que fa a la part del Tabal, elimina el silenci dels c.2 i 6 prolongant el ritme de negra anterior i afegeix dos compassos al final abans del da capo:

The image shows a single musical staff with a melody. The melody consists of several measures of music, ending with a double bar line and the text 'D.C.' (Da Capo).

## N.º 40 Cap de ball

Això s'hauria d'explicar si parlés en forastés: crec que a ningú de vostres cal que explique l'ordre que se segueix i'l ritual especial que s'observa en los balls populars en gaita, ben fets.

Majestuós

Gaita

Tabal

3

6

1.

9

2.

1.

2.

[En la partitura original, a la part del tabal compresa entre el compàs 4 i el 8 escriu:]

seguint sempre lo mateix: quan acaba la gaita continua lo tabal sol, sempre marcant lo ritme indicat, hasta que'ls balladós han donat les voltes marcades pel reglament.

Variants:

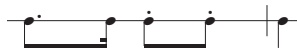
Moreira (1934: 370): Ball en dolçaina. Cap del ball. És lo que'n podriem dí, «ball d'honor», És un ball, solemne, ple de majestat, com podreu vore, fixeus: (p. 369).

Observacions:

L'estructura d'aquesta peça és diferent de la resta de danses d'aquest ball. Comença a un toc d'inici, d'un compàs de duració. Segueixen dos frasejos basats en el ritme:



Aquest motiu inicialment comença al tercer temps del compàs, però a partir del c. 2 es desplaça al segon temps. Les dos frases finalitzen amb una variació d'aquest motiu:



Moreira (1934: 370) diu que aquest ball solament el ballen els major-doms.

Al rómpre la dolçaina, surten al rògle la primera maijordomesa, que's cologa davant del segón maijordom, i'l primé maijordòm, davant la segona maijordomesa. Quan les families dels maijordòms tenien fills casadós, de vegades, en lloc dels vells, i prèvi acort i avinentésa de tots, surtien la filla del primé maijordom, en lo fill del segon, i la filla del segon en lo fill del primé.

Com a mostra de la serietat i alta categoria d'aquest ball, Moreira (1934: 370) fa referència que:

En les festes de les ermites, era freqüent vore, com lo «Cap de Ball», lo traïa lo sacerdot més vellet, en la primera maijordomesa.

I ens descriu (1934: 370) les parts d'aquest ball:

Col·locades les dos parelles en la guisa indicada, los braços al aire, seguint en los peus i'l cos, lo pausat i solemne ritme de la dolçaina, donen una volta sencera al rògle. Sense parà la dolçaina, s'inicia la volta segona, entrant ja aparellats sagristàns i sagristàns, que en la forma dita, la seguixen; i a la tercera, entren les parelles que volen entrà.

Al arribà, en esta tercera volta, la última parella al punt d'aón han arrancat los majordoms, la dolçaina, sense transsió, ataca la següent Jota:

A Vergés (1909: 159), Moreira transcriu la mateixa melodia i acompanyament de tabal amb el títol «Cap del Ball de paiges».

Moreira (1934: 369 i 370) publica dos peces diferents: el *Cap de Ball* i una *variant del Cap de Ball*. La segona és la que transcriu com a cap de ball en aquest cançoner.

Respecte a la variant del cap de ball publicada a Moreira (1934: 370) trobem que la indicació de caràcter i moviment és *Solemniament – poquet airós* en lloc de *Majestuós*; la melodia està transcrita una quarta descendent; hi ha menys indicacions de picat en l'articulació de la melodia i ritme del tabal; el ritme de les notes del 2n temps del c.2 canvia; i la finalització de la melodia (c. 7 i 8) és diferent.

§ SOLEMNIAMENT - poquet airós

The image shows a musical score for a piece titled 'SOLEMNIAMENT - poquet airós'. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in the left hand, and the melody is in the right hand. The second system starts with a triplet marking '3' over the first three notes of the melody. The third system ends with a double bar line and the instruction 'D.C. al §'.

Una variant del "Cap de Ball"

## N.º 41 Ball de paigés

Después que maijordoms i sagristanes han donat les voltes que caracterisen lo cap de ball, lo gaité, sense transició de cap classe, comença lo ball de paigés, que és lo més llerg de tots, de lo que més fa durá, pos la musica del ball en si és curta.

The musical score is written for Gaita (treble clef) and Tabal (bass clef) in 3/8 time. It consists of five systems of music, each with a Gaita staff and a Tabal staff. The first system is labeled 'Gaita' and 'Tabal'. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 20. The fifth system starts at measure 25 and includes the instruction 'D.C. sempre seguint lo tabal lo següent ritme'.

7

13

20

25

D.C. sempre seguint lo tabal lo següent ritme

Los dos ballets en que finalisa lo ball en gaita són lo ball del punxonet i'l Bolero.

Variants:

Moreira (1934: 371): Al arribâ, en esta tercera volta, la última parella al punt d'aón han arrancat los maijordòms, la dolçaina, sense transsió, ataca la següent Jota: (p. 370) (partitura, p. 371).

Observacions:

L'estructura d'aquesta peça, utilitza una frase inicial que serveix d'introducció i és recuperada al final, en forma similar (amb final conclusiu), com tancament. La part central es repeteix dos vegades, i hi ha dos frases semblants acabades en diferent cadència (suspensiva-conclusiva).

A Vergés (1909: 163), amplia el títol a «Ball de paiges. Jota Tortosina» i afig la indicació de caràcter i moviment *Airós*. Hi ha petits canvis a la veu del tabal: el ritme de semicorxera del 1r temps del c. 9 i 30 canvien a de corxera; trau les lligadures de prolongació que hi ha entre els compassos 11-12, 13-14, 21-22 i 28-29; elimina en compàs 29; i canvia ritme i melodia del c. 22, finalitzant de la següent manera:

The image shows a musical score for a Jota piece, consisting of two systems of notation. The first system starts at measure 20 and the second at measure 22. The notation is in a 2/4 time signature. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo) in the left hand, followed by a continuation of the melody and bass line. The score ends with a double bar line.

Tomàs (1927: núm. 179, 180, 181 i 215) recull tres melodies titulades «Jota» i una «Jota i Bolero», que no tenen relació amb aquesta.



Moreira (1934: 371) transcriu aquesta melodia,<sup>159</sup> trau «Ball de Paiges» del títol i l'anomena simplement «Jota Tortosina»,<sup>160</sup> i a l'instrument li diu *dolçaina* en lloc de *gaita*. La melodia està escrita una quarta descendent i coincideix, a excepció dels compassos 20 i 22:



El ritme del tabal varia bastant,<sup>161</sup> per la qual cosa transcrivim la partitura íntegra:

---

159 Moreira (1934: 372) també transcriu la partitura d'una variant de la jota.

160 Pedrell (1922: II, 63) publica una «Jota Tortosina», *oida también por mí en días de mi juventud. La acompañaban una pequeña banda de guitarras y guitarrillas tenores y tibles*. Aquesta jota no coincideix amb el nostre ball de pagès anomenat també «Jota Tortosina». Entenem així, que les melodies utilitzades per a cant i ball eren nombroses i diferenciades, però rebien totes aquesta etiqueta. Ens ho confirma la recent troballa en el fons del folklorista Jacinto Guerrero d'una nova jota tortosina per guitarra i veu en el dors d'una còpia de la jota tortosina recollida per Pedrell. Aquesta, tampoc coincideix amb la del nostre ball de pagès.

161 Fa diferents figuracions rítmiques als c. 6, 7, 9, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 24, 25. I igual fa en Vergés (1909: 163), on elimina el compàs 29.

The image displays a musical score for two instruments: Gaita and Tabal. The score is written in 3/8 time and consists of five systems of notation. The first system is labeled 'Gaita' and 'Tabal'. The Gaita part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The Tabal part is written on a bass clef staff with a 3/8 time signature. The second system starts at measure 7, the third at measure 13, the fourth at measure 20, and the fifth at measure 25. The fifth system ends with the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Moreira (1934: 371-372) també ens descriu el ball:

Mentres toca la dolçaina, los balladôs col·locats en dos filéres, elles a una i ells a l'atra de davant, separats per una o dos braços de distancia, van marcant en los peus, lo ritme de lo que la dolçaina toca, acompanyat-hu en cadenciosos moviments de cos, il's braços en alt fent en los dits la castanyolada, movent-se de dreta a esquerra i d'esquerra a dreta, adelantant molt poc. Quan la dolçaina càlla, quedant-se tocant sol lo tabal, és quan los balladôs, fan les «mudançes», molt variades i vistoses.

Les mudances tenen una coreografia lliure, tal com diu Moreira (1934: 372):

No obeixen a cap regla fixa, si no que's dixer portâ al idear-les pel sentiment rítmic, qué menos o més viu, portem tots en natros.

Com a exemple, Moreira (1934: 373) descriu dos mudances d'una parella. Entre mudança i mudança els balladors descansen:

Quan la dolçaina, torna a repéndre, los balladós, se pot dí que descansen, pués no fan més que moviments de dreta a esquerra i d'esquerra a dreta, pensant en una nova mudança, que comença al callâ la dolçaina, dixant al tabal que toque sol.

I així continua, mudança rere mudança, fins a donar per finalitzat aquest ball:

Fan mudances, en que'l balladô evolucionant, passa a ocupa'l lloc de la balladora, en que's crusen, en que's topen i saluden, i en que enganyant-se, inicien una volta sense fer-la, en fi, mil figures, totes airoses, totes boniques, totes honestes, i que proclamen los bells sentiments artístics del nostre poble.

Moreira (1934: 373-374)

La resta de parelles secunden la mudança:

Es de vore, que la mudança, que inicia una parella, la secunden sense equivocar-se totes les demás, lo que obliga a està en atenció a tots, si no volen fé'l papê del mèc, exposant-se a les burles dels que embavocats, completen les filigranes dels balladós del rògle.

Moreira (1934: 374)

## N.º 42 Ball del punxonet

Poso la gaita sola porque lo tabal seguix sense ritme propi.

Gaita

Viu

5

10

16

20

25

30

Variants:

Moreira (1934: 374-375): Después de breu descans, acabada la Jota, ataca la dolçaina l'airós ball següent que'n diuen: Lo ball del Punxonet (partitura).

## Observacions:

L'estructura d'aquesta peça consisteix en una frase inicial, basada en el segon fraseig de la melodia central, que serveix d'introducció i és recuperada al final, en forma similar, com tancament. La melodia de la part central es divideix en dos frases semblants que acaben en diferent cadència (suspensiva-conclusiva). Segueix un petit fragment (el que Moreira anomena «*quatre tits*») en què marca la pulsació, contrastant amb la melodia anterior quant a reducció del moviment rítmic. Després es reemprèn la melodia novament, a la que segueix una nova parada rítmica, aquesta vegada amb la mitat del fragment dels «*quatre tits*», enllaçats amb la melodia de tancament.

A Vergés (1909: 166) Moreira canvia la indicació de caràcter i moviment *Viu a Airós i ben marcat*. Tot i ser la mateixa melodia, el detall, quant a articulacions i normes d'escriptura és menor. Solament trobem un canvi en la melodia del segon temps dels c. 9 i 21:



Tomàs (1927: núm. 184 i 185) apunta dos toques, una per al «Ball del punxonet I. Avís» i un altra per al «Ball del punxonet II. Dansa».

Pel que fa a la que subtitula *Avís*,<sup>162</sup> està basada amb la melodia de la part central de la de Moreira:



<sup>162</sup> Originàriament està escrita en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

La que subtitula *Dansa*,<sup>163</sup> estructuralment, està basada en la de Moreira (1934: 374). A diferència de la de Moreira, repeteix exactament la frase central i els «*quatre tits*», i acaba amb una variació de la frase central diferent de la inicial que finalitza suspensivament sobre la dominant:

♩ = 120

5

10

16 1. 2.

21

Amades (1983: V, 123) recull una transcripció musical del mestre J. Tomàs. Indica la velocitat metronòmica negra=104, i transcriu la mateixa variant melòdica que Vergés en els c. 9 i 21. Trobem petites diferències en la concreció del ritme en els c. 1, 8, 9 i 20:

---

163 Originàriament està escrita en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

M. 104 =  $\text{♩}$

5

10

16

20

25

30

Amades (1983: V, 122-123) fa una descripció de les danses que es feien a les festes de la Cinta, en la que confon el ball de pagès amb el del punxonet, probablement pel fet que aquest és un dels balls que hi ha al ball del pagès: cap de ball, jota tortosina, punxonet i bolero.

Temps enllà, havia constituït una nota especial l'anomenat *ball pagès*, així denominat perquè era fet per la pagesia. L'anomenaven també el *ball del punxó*, *del punxonet* o *del pitxó*, qualificatius presos d'un gest fet pels ballaires en dansar. El ball, per la tonada i per la coreografia, pot ésser considerat com una variant de la jota tarragonina, ben diferent de l'aragonesa. Ballaven amb les mans closes i amb el dit índex estirat; amb el qual, seguint les evolucions de la coreografia, sovint assenyalaven el cel, semblantment com en el ball anomenat *de Sant Ferriol*; acció que qualificaven de *punxar*. La primera de les danses revestia certa cerimònia; només la podien ballar els majors i era qualificada de *cap de ball*. El *ball punxenc* sembla recordar alguna cerimònia de tipus agrari dedicada a cultes i rituals relacionats amb la vinya.

Un altre aspecte interessant d'aquesta descripció d'Amades és la reflexió que fa sobre el *ball punxenc*,<sup>164</sup> que aparentment el vincula al ball de *círcols* (cercolets) del que tenim referències que és una de les cinc danses que es ballen acompanyant la *Publicata*<sup>165</sup> en les festes de la Cinta de l'any 1829:

Les danses de les festes del any 1829, se denominaven *círcols*, *pastós*, *gitanos*, *diables* y una que representava la baixada de la mare de Deu de la Cinta.<sup>166</sup>

A la partitura que trobem a Moreira (1934: 374), en lloc de la indicació de caràcter i moviment *Viu*, indica *Molt viu i ritmat*. La melodia de la dolçaina (no l'anomena gaita) està transportada una 5a justa descendent, i també inclou el ritme de l'acompanyament que fa el tabal. Pel que fa a la melodia trobem diferències rítmiques en els c. 9, 10, 19 i 32; ornaments dels tresets al segon temps dels c. 18 i 29; canvia l'articulació picada a accentuada als c. 14 a 17 i 22 a 25; suprimeix els c. 20 a 23 enllaçant el c. 19 amb el 24, i canviant els c. 26 i 27 pels tocs dels c. 28 i 29.

---

164 Potser Amades es referia al ball punxenc dels veremadors de Vilalba dels Arcs i de Corbera d'Ebre, a la Terra Alta, recollida per ell mateix i transcrita per J. Tomàs a Amades (1983: IV, 1038). Veiem que aquest autor el relacionava amb el del punxonet: (...) *hi ha varis balls que en el fons no són més que una jota amb algunes variacions o interpolacions (...)* el *Ball punxenc*, *del punxó* o *del punxonet per la Conca de l'Ebre i el baix Aragó*.

165 La *Publicata* eren unes lectures públiques de poesies representades en places públiques, en alguns casos amb acompanyament de música, cant i dansa. La lectura de textos, redactats pels dòmnes de sant Domènec, anava a càrrec dels estudiants de la Universitat Dominica la vespra de la festa de la Cinta, en la festa de la mare de Déu de l'Aldea o per Sant Tomàs d'Aquino. Més endavant les dos primeres festivitats van passar a ser representades per gremis. La primera notícia que trobem d'una *Publicata* és de finals de 1686 o principis de 1687 per a celebrar la presa de Buda (Hongria) en la guerra contra els turcs.

166 Veg. Vergés Pauli, Ramon. «Del llibre dels records. Unes festes de la cinta memorables». *Boletín de l'Orfeó Tortosí*, 6 (31-8-1913), p. 3-5.



Molt viu i ritmat

Dolçaina

Tabal

6

11

19

24

La coreografia que descriu Moreira (1934: 375) és la següent:

Col·locats los balladòs en dos fileres, com per a la Jota, a brincos, següeixen lo ritme de la dolçaina. Al «Tiritit-tit» queden plantats en sec i en los index de cada mà tiesos, com lo dit de Colón, movent lo cos de dreta a esquerra, puixant i baixant un braç después de l'atre; en moviments ràpits i secs, marquen los quatre «tits» de la dolçaina, reprenen en gran gresca lo ritme que marquen los compassos següents als «tits», acabant lo ball, estant tots en los braços alts i'ls dits èrtics, senyalant a la lluna, (...)

Per tant, hauríem de definir a què es refereix quan cita els quatre «tits» de la dolçaina. Ben bé podria fer referència als quatre do3 del fragment que va de l'anacrusi del c. 14 i fins al primer temps del c. 17, accentuats a la partitura per Moreira:



que es repeteixen entre l'anacrusi del c. 22 i el primer temps del c. 25; i coincidirien amb el «Tiritit-tit-tit» amb què Moreira descriu el primer canvi de moviment.

L'ambigüitat de la descripció de la coreografia del ball feta per Moreira ens du a plantejar dos interpretacions possibles:

1a interpretació: Iniciarien el ball seguint el ritme de la dolçaina «a brincos», fins arribar al primer «Tiritit-tit-tit» en què es pararien. Després, amb els dits índexs alçats, mourien el cos de dreta a esquerra pujant i baixant els braços, fins al segon «Tiritit-tit-tit». En aquest, pararien i farien quatre moviments secs amb els braços coincidint amb els do3. Per acabar reemprendrien en gran gresca els «brincos» mantenint els braços en alt fins al final.

2a interpretació: Així, iniciarien el ball seguint el ritme de la dolçaina «a brincos», fins arribar al «Tiritit-tit-tit» en què es pararien. Amb els dits índexs alçats, mourien el cos de dreta a esquerra pujant i baixant els braços fent quatre moviments secs amb els braços coincidint amb els do3. Després reemprendrien en gran gresca els «brincos» fins el segon «Tiritit-tit-tit» que farien el mateix. Després d'aquest, i per acabar, reemprendrien els brincos, però mantenint els braços en alt fins al final.

## N.º 43 «Lo Bolero»

Final del ball.

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The first system includes Gaita (treble clef, 2/4 time) and Tabal (bass clef, 2/4 time). The second system includes Ob. (treble clef) and S.Dr. (bass clef). The third system includes Ob. (treble clef) and S.Dr. (bass clef). The fourth system includes Ob. (treble clef) and S.Dr. (bass clef). The score is marked with measure numbers 6, 11, and 16. The Tabal part is reconstructed from measure 6 onwards.

[A partir del c. 6, la part del tabal ha estat reconstruïda. Al manuscrit original Moreira la deixa en blanc i indica:] *seguint sempre a la gaita.*

Variants:

Moreira (1934: 375-376): Lo Bolero. Acaba sempre'l ball en dolçaina, en lo ball següent que'n diuen lo BOLERO. (partitura).

Observacions:

L'estructura d'aquesta peça, igual que passa a la dansa del punxonet i el ball de pagès, utilitza una frase inicial que serveix d'introducció i és recuperada al final, en forma similar (a temps canviat), com tancament. A la part central hi ha dos frases semblants acabades en diferent cadència (suspensiva-conclusiva), unides per un fragment que actua com a pont entre elles.

A Vergés (1909: 168), «Lo Bolero», hi ha la indicació de caràcter i moviment *Molt airós*, i no escriu la part del tabal. La melodia coincideix, a excepció del ritme del primer temps dels c. 3 i 18 que canvia lleugerament:



Tomàs (1927: núm. 182, 183 i 215) recull, respectivament, un *avis de Bolero*, una *dansa de Bolero* i una *jota i Bolero*.

La jota i Bolero no té relació amb el Bolero recollit per Moreira (1908: 36-37). En canvi, en l'*avis de Bolero* recollit per Tomàs (1927: núm. 182) trobem la frase inicial d'introducció desplaçada un temps amb lleugeres modificacions:



Moreira (1908: núm. 36. Lo Bolero).



Tomàs (1927: núm. 182: Bolero. Avis).<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Originàriament està escrita en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

En la dansa de Bolero (1927: núm. 183) trobem (amb variacions no estructurals) les dos frases amb pont de la part central i la frase final. A diferència de la versió recollida per Moreira (1908: 36), en la recollida per Tomàs (1927: 182)<sup>168</sup> es tornen a repetir les dos frases amb pont de la part central i finalitza amb una frase final diferent:

$\text{♩} = 112$

D.C: tres vegades. La 3a vegada només fins el  $\Theta$ , i va al fi.

Fi

Respecte a la partitura que presenta Moreira (1934: 375), afeg la indicació de caràcter i moviment *Molt viu i ritmat*. La melodia de la dolçaina (no l'anomena gaita) està transportada una 4a justa descendent. Però la diferència més gran correspon al canvi de compàs de binari (2/4) a ternari (3/4). Per a adaptar la melodia a aquest compàs, afeg dos temps a la cadència del c. 4 (abans 5) i als compassos 5 i 9 (abans 6 i 13) repeteix tres vegades el ritme, amb la qual cosa afeg un temps a cada compàs. Els canvis en la melodia són mínims (canvia els c. 13 i 14 perquè la frase final finalitzi igual que la frase inicial), però en l'acompanyament n'hi ha molts (c. 2, 3, 6 i 8 a 12), per la qual cosa transcrivim íntegra la nova versió:

<sup>168</sup> Originàriament està escrita en MibM. La transportem a DoM per a facilitar la comparació.

Molt viu i ritmat

Dolçaina

Tabal

Respecte a la coreografia, Moreira (1934: 376) indica:

Se toca rabiosament agitat; dura poc. Regularment no's va Da Capo [sic] més de dos vegades perquè'ls balladòs, saltant i brincant esbojarradament al compàs del tabal i de la dolçaina, que sembla talment haiguen perdut l'oremus, no hu poden resistí. Acaba en xills i «rejijius» ensordadòs, i torcant-se tothòm, los gotellòts de suò, que rajant cara avall de les balladores, contrasten la veritat de la seua bellesa, que si son hermoses, no hu deuen ni als polvos, ni «menjurjes» de drogueria, pués mirant-te les garrides cares, enceses pel fòc de la dança preses del colò de les maçanes de Juny, les veus límpies d'aquells regueralls, que de portar-les empastifàdes, los dixaria la suò.

## PROU

No perquè s'haiguen acabat les cançons tortosines i toques i disbarats musicals, pos me queda per transcriure lo rosari de l'aurora de Jesús;<sup>169</sup> algunes cançons llegendàries, rondalles boniques debò debò i cançons de poca substància com «Los manaments del pobre»<sup>170</sup> i altres (i la Jota tortosina i'l «No me l'encendràs»<sup>171</sup> i'l ballet de Sant Cumé<sup>172</sup>); però, com lo meu propòsit és fer-ne, si algun tortosí vol ajudar-me, un llibre de divulgació cançonística, per a evitá lo mal efecte que fa sentí cantá a un pagés lo

---

169 Es refereix al rosari de l'aurora, celebrat el divendres següent a la octava de Corpus, en la celebració del dia del Sagrat Cor de Jesús. El publica a posteriori a Moreira (1934: 616-620).

170 Segons Pedrosa (1997: 56), aquests manaments del pobre s'inscriuen dins de la venerable tradició de gloses dels 10 manaments cristians que s'han documentat en la literatura castellana, tant culta com popular, des del poema anònim de *Los diez mandamientos* (segle XIII), o des de les gloses cultes del canceller Ayala (segle XIV), fins avui mateix, en que la tradició oral segueix acollint correntíssimes versions dels anomenats *Manaments d'amor*, *Manaments de les flors*, *manaments sagrats*, *Manaments del sabater*, etc.. Llano (1924: 220-221) recull una versió d'aquest romanç: *Los mandamientos del probe son seis. / El primero: El probe anda pidiendo. / El segundo: El probe anda desnudo. / El tercero: Ni come carne de vaca ni de carnero. / El cuarto: Nunca se ve harto. / El quinto: Ni bebè vino blanco ni tinto. / El sexto: Cuando pide con un fuelle, cuando con un cesto. / Estos seis mandamientos se encierran en dos: en matar pioyos y pulgues y pedir por Dios.*

171 *No me l'encendràs, / el tio, tio, tio: / No me l'encendràs, / el tio de detràs.* Cançó de gresca recollida a la Ribagorça, la Llitera i el Baix Cinca (Borau i Francino 1997: 190-191), al Mataranya, concretament a la Fresneda, Calaceit, Pena-roja i Mequinensa (Ferrer 1992: 62; Borau i Sancho (1996: 250), a Vinaròs la lletra i música (Redó 1997: 24) i a Vila-real (Gimeno i Gimeno 1998: 65 i 143). Moreira (1934: 264-265) n'explica els detalls a «Coses de Carnaval». A finals dels anys 70 el grup Al Tall la va revitalitzar a l'incloure-la en el seu disc *Posa vi, posa vi, posa vi...* (Edigsa: 1978), convertint-se en un element simbòlic que nutria el marc de la cultura popular dels Països Catalans; i La Companyia Elèctrica Dharma la va convertir en un himne independentista quan la va publicar amb el mateix títol en el disc en directe *No volem ser* (PDI: 1986). Quan l'accident de la Central Nuclear Vandellòs I (1989), entre els grups que demanaven el seu tancament, es va popularitzar una glosa d'aquesta cançó amb aquesta lletra: *No volem ser una província morta / no volem ser un país contaminat / volem, volem, volem, volem respirar aire / volem, volem, volem viure tranquilament.*

172 Moreira (1934: 60 i 325) el cita en dos ocasions: *¿Ara, al Dòlde, dòlde, o al Ballet de Sant Cumé? (...)* *Quan aquella nit, més alta estava la temperatura, i la saragata era més ensordadora, dominant los ganyòls dels acordeons, i'ls puntejats de les guitarres, los crits de «brisca» i'ls cants de la «Tarana» i del «Ballet de Sant Cumé» (...)*

«morrongo»<sup>173</sup>, «La máquina de Linares»<sup>174</sup> i atres p... per l'istil, i com a pesá del molt i merexcut respecte que tinc als senyors que componen lo jurat no sé l'aplicació que a n'esta classe de treballs ha de doná, de aquí, que no complete això, en descripcions, anàlisis i esplacions de cada una de les cançons que aquí poso.

Tant si això mereix l'atenció de vostés com no, quedo a la seua disposició per a treballá en fé tot lo possible perque lo gran tre-

---

173 El «Tango del morrongo» és un exitós cuplé de la sarsuela *Enseñanza libre*, amb lletra de Guillermo Perrin i Miguel de Palacios, i música de Gerónimo Giménez. Part de l'èxit s'atribueix que, per l'època, tenia un text molt picant pel seu sentit equivoc: (...) *Yo tengo un minino / de cola muy larga, / de pelo muy fino. / Si le paso la mano al indino / se estira y se encoge / de gusto el minino* (...). Estrenat l'any 1901, va tenir una gran difusió i es va gravar diverses vegades en cilindre Edison i en disc. La cupletista Maria Conesa (Vinaròs, 1882 - Mèxic, 1978), figura principal dels teatres de principis del segle xx, acompanyada de l'orquestra de Rafael Gascón, la va gravar el 1908 per al segell Odeón. Moreira, en escrits anteriors ja s'hi havia referit. Així, per exemple, en l'article «Notas musicales», signant amb el pseudònim Pepe Corchea, escriu al *Correo Ibérico*, 172 (7-7-1904), p. 2: *y solo ansia el tango del Morrongo, la Tarántula, y demás basura que los maestros estercoleros de Madrid* [fent referència a les obres de *género chico* de Chapi, Caballero, Lleó y Torregrossa] *esparcer se dignan esparcir por España como prueba de su talento y del buen gusto musical que impera*. Cf. el comentari de la cançó N.º 26 «Cançó del segá». Moreira (1934: 79), referint-se a la cançó «La Font del Moro», fa dir això a un personatge: —També, fills, també. Veigues si no es més bonic això, que lo que ara van cantant, del GARROTIN, l'L MORRONGO i atres bestieses per l'istil.

174 «La máquina de Linares» és una cançó feta a partir d'un romanç castellà molt estés per Espanya. Té origen, sembla ser, en un accident de tren a la línia de Linares (inaugurada el 1866), l'eix ferroviari entre el nord d'Andalusia i la resta d'Espanya. Aquesta línia va registrar a finals de segle xix i principis del xx una alta sinistralitat, motiu que va poder inspirar el romanç. Podeu consultar la partitura d'una versió recollida a Eslava (Navarra) transcrita per Reta (1980: 88). Aquest autor afirma que no és molt antiga, tot i que altres versions expliquen que el fet ocorregué en l'estrena d'una màquina carbonera. A *Pan-Hispanic Ballad Project* podeu consultar cinc versions diferents recollides a Cadis, Màlaga i Ourense. [En línia:] <<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0156>>.



sor folklòric que tenim no's malmétigue i'l veiguéssem en calma com és substituït per *Bemios*<sup>175</sup> i *lunares*<sup>176</sup> i ancians de esta índole.

Tot se farà.

Si Déu vol.

N.B.

Això hu havia fet com a borradó i duia l'intenció de posar-ho en net, pero obligacions que'm roben lo temps me hu han fet impossible. Cal per tant que demane indulgència per la incorrecció aparent que resulta de presentá estes solfes en este estat.

Si volen les canviaré después; ¡eu!, si no hi ha carabassa.

Premiada en los juegos florales celebrados en Tortosa el 1908 bajo el título «Quan lo pare no té pa», mereciendo el premio ofrecido por el Exmo. D. Felipe Pedrell.

---

175 Moreira fa referència a la sarsuela *Bohemios*, d'Amadeu Vives. Amb lletra de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios (autors també de la lletra del *morrongo*, veg. nota supra.), va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 24 de març de 1904 i presentada un mes més tard al Teatro Granvía de Barcelona. A partir d'allí va ser un èxit imparable, representant-se fins a divuit mil vegades en els primers vint-i-cinc anys. La paraula *bèmio* és una deformació del cast. *bohemio*, usat a Tortosa amb el sentit genèric de 'beneïtot, imbècil', i usat en nombroses ocasions per Moreira. Cf. DCVB.

176 Cf. el comentari de la cançó N.º 26 «Cançó del segà». Moreira farà sovint en el futur referència en els seus escrits a *los lunares*. Veg. Mordente (1912: IX), quan diu: *no cae mejor de los labios de un payes un Tio pep y Aire que me lleva el aire [cançó de batre, si] que un detestable morrongo, o unos desvergonzados Lunares?*; i també Mordente (1912: I) quan parla de *tantos y tantos lunares como se cantan y pianotean por ahí*, fent referència a una coneguda copla (*Tengo dos lunares, / el uno junto a la boca / y el otro donde tú sabes*) representativa del que és conegut com el *género ínfimo*. Aquest representa la primera època (1893-1911) del cuplé, nascut a finals del segle XIX, per influència dels espectacles francesos i a partir de l'evolució de tonadilles tradicionals cantades per dones. Tenien un to picant i sicalíptic (quasi eròtic) i les seues representacions eren, normalment, solament per a hòmens. Aquest cuplé en concret té origen en un tiento flamenco molt interpretat en els cafès flamencs a finals del segle XIX, que va ser popularitzat per la cupletista Isabelita Brú en la representació de la sarsuela *El Género Ínfimo*, estrenada per la mateixa Isabelita Brú al teatre Apolo de Madrid el 17 de juliol de 1901.



## ANNEXOS

### Annex 1. Gaites i gaiters, dolçaines i dolçainers

A partir de la publicació de l'article VIII de la sèrie «Música i Músicos» dedicat al repertori dels dolçainers, trobem que Moreira canvia la denominació de l'instrument i dels seus intèrprets.<sup>177</sup> Comença a anomenar-los *dulzaina* o *dolçaina* (en lloc de *gaita*) i *dulzaineros* o *dolçainers* (en lloc de *gaiters*); i a més a més adapta les partitures publicades anteriorment a la seua tessitura.

Tot i que no sabem a què es deu aquest canvi, pensem que probablement per a aquest article comptés amb l'assessorament dels coneguts dolçainers los Flarets<sup>178</sup> o de Francisco Cancio.<sup>179</sup> Com que encara a dia d'avui hi ha molta confusió en la seua correcta denominació apuntem a continuació alguns testimonis que poden ajudar a documentar la seua evolució.<sup>180</sup>

Cuscó (2013: 16-17) documenta la participació d'Azmet Xadit de Benisanet, que tocava la dolçaina, en la celebració de la festa del Corpus de Tortosa l'any 1444.

---

<sup>177</sup> Veg. Mordente (1912: VIII).

<sup>178</sup> Flarets és el malnom amb què es coneixen popularment la parella de tabaler i dolçainer formada pels germans Francisco i Daniel Arasa, reconeguts intèrprets de música tradicional de Santa Bàrbara, nascuts el 1886 i el 1892.

<sup>179</sup> Veg. a Moreira (1934: 730) la «Taula de persones consultades avans de la impressió de les notes folklòriques transcrites». DOLÇAINA: Francisco i Daniel Arasa (*Los Flarets*), *notables dolçainès* i Francisco Cancio, *intelligent aficionat*.

<sup>180</sup> Segons el GDLC, la primera font que es refereix a *gaiter* amb el sentit de 'músic que toca la gaita' prové de Rubió i Ors (1839) i fa referència a la cornamusa. En canvi, la primera font que fa referència a *dolçainer* és més antiga i data del 1685. El mot *dolçaina*, que prové del francès antic *douçaine*, ja apareix a la *Crònica* de Ramon Muntaner al segle XIV.

Massip (1981c) cita diversos dolçainers en fer referència a la diferent procedència religiosa dels músics que participaven en la processó del Corpus:

Els àrabs, però, no eren enemics; vivien per tota la comarca de Tortosa, i participaven en la vida pública. Només cal assenyalar que gran part dels músics o «jutglars» de la processó del Corpus eren moros o jueus: Azmet Mahomado, el cognom del qual evoluciona cap a «Homado» i «fomado» (actual resultat: Fumadó); Azmet Xadit, de «Beniçanet», «sonador» de dolçaina «que feya gran obra»; Azmet Boxi, de Miravet, trompeta; Mosseguí, de Miravet, «xaramella»; Braffem Xeteni i son fill Braffim de Tortosa, trompetes; Alfarivi, de Benifallet, tamborino; Culeimà, cornamusser; Ali Xavit, de «beniçanet», dolçaina; etc.; etc.

Cuscó (2013: 18) ens confirma la presència d'un *donsayner* a principis del segle XVIII:

(...) de l'any 1700 data una nota sobre el que cobrà el dia 1 de maig qui tocà la dolçaina a les celebracions organitzades per la coronació de Felip V: «4 lliures a Joan Sanagoja, *donsayner* haver tocat deu dies en les festes que ha fet dita ciutat per la coronació del rey.»

Aquest *donsayner* és probablement un dels intèrprets de *dulçaina* que apareixen en la crònica d'aquestes festes:<sup>181</sup>

(...) , y se hizo una Procecion General en acción de gracias. Ivan delante algunas Dulçainas, y Caxas, los Gigantes, la Tarasca (llamada acà Cucafera) que motivava arra bulla en los forasteros, y en los muchachos.

El mateix Cuscó (2013: 18) també documenta l'any 1706 un «gaitero» que toca a les festes de Sant Lluç d'Uldecona.

A mitjan de segle XVIII, en la descripció de les celebracions fetes a Tortosa en motiu de l'ascens al tron de Fernando VI l'any 1746,<sup>182</sup> trobem tres tipologies d'instruments aeròfons de llengüeta doble associades a diferents usos i intèrprets: es parla de «dulzaynas», quan fa referèn-

---

<sup>181</sup> *Alborozos festivos, leales obsequiosas demostraciones con que la fidelissima y exemplar ciudad de Tortosa celebró el feliz arribo a su real corte de nuestro gran monarca, y señor D. Felipe de Borbón rey de las Españas (que Dios guarde)*. Barcelona: Rafael Figueró, [1701?], p. 11. També trobem que hi participen «chirimias» (p. 6, 7, 9, 16 i 52).

<sup>182</sup> *Festivos, y leales aplausos, con que la fidelissima, y exemplar ciudad de Tortosa celebró la real proclamación y levantamiento de los pendones por el rey nuestro señor don Fernando VI (que Dios guarde) y en su real nombre en los días 7, 8 y 9 de octubre del año 1746*. Barcelona: Pablo Nadal, 1746, p. 43, 49 i 37.

cia a músics populars d'ofici (*una quadrilla de danzantes, a son de las Castañetas, Tamborcillos y Dulzaynas*); de «obuesses», quan fa referència als músics de la capella musical catedralícia, i de «adufes» i «albugues» com instruments que tocava el «vulgo» (poble).

En el cas dels albugues, Varela (1981: 24), citant Pedrell (1901), ens fa aquesta descripció:

Un instrument pastoril, especie de flauta rústica, muy usada antiguamente para acompañar canciones y bailes campestres. El nombre de "albugue", el tiple de la familia, sin duda, se halla en todas las poesías y novelas bucólicas antiguas. La embocadura y la campana, según la descripción que dan algunos autores, eran de cuerno con dos cañas de tres agujeros. para formar una escala no muy extensa.

El mateix Varela (1981: 25), cita una referència al *Tesoro* (1611) de Covarrubias del musicòleg ulldeconenc Miquel Querol,<sup>183</sup> destacant que correspon a una *cierta especie de flauta o dulzaina... de la cual usaban en España los moros, especialmente en sus zambras*.<sup>184</sup>

Tot i que no sabem si aquesta diversitat de nomenclatures confirma la presència d'instruments diferents o si en canvi són el mateix amb diferents denominacions, el que sí que podem afirmar és que a inicis del segle XIX, a les Terres de l'Ebre, es confonien l'un amb l'altre. Ho podem comprovar en una crònica de les festes de Caseres de l'any 1826-27:

A pocos minutos depues de la comida y de haber ido á dar al padre el buen provecho el ayuntamiento, dejóse sentir *la gaita* con el tamboril que iba recojiendo las mozas para el baile de la plaza, las cuales, como los soldados al toque de la llamada, auardaban en la calle. Luego que todas estuvieron reunidas marcharon bailando hácia la plaza, en la que formando un dilatado corro bailaron como á Giselas hasta que el toque de vísperas anunció el fin del baile que no sin algún sentimiento dejaron. Entónces los mozos *con la dulzaina* las acompañaron hasta dejar cada una en su casa.<sup>185</sup>

---

183 Querol Gavalda, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*. Barcelopna: Comtalia. Barcelona, 1948.

184 El ball de zambra a la ciutat de Tortosa el trobem documentat la primera mitat del segle XVIII. Veg. *Alborozos festivos, leales obsequiosas demostraciones...* Barcelona: Rafael Figuerò, [1701], p.35 i 37; *Festivos, y leales aplausos...* Barcelona: Pablo Nadal, 1746, p. 43.

185 C. Vellista. «Costumbres Populares. La fiesta de Caseras». *El Ebro*, 42 (20-9-1846), p. 165-166.

Ja a mitat segle XIX, hem trobat cròniques en diaris d'abast nacional que, quan descriuen la festa major de Tortosa, remarquen que el poble comú anomena *dulzaina* a la gaita:

(...), precedida por la gaita, vulgo dulzaina y tamboril, ó bien por una banda de música en las calles mas lujosas.

*El Áncora* (Barcelona), 223 (11-8-1850), p. 661.

En ellas, despues de la funcion de iglesia correspondiente, se baila por lo regular al son de un instrumento de viento llamado dulzaina, no obstante que todo lo tiene menos dulzura, (...)

*La España* (Madrid), 729 (23-8-1850), p. 2.

Podriem pensar que la denominació *dulzaina* és produïda per influència del castellà, però durant els segles XIX i XX trobem sovint *gaita*, en escrits en castellà:

Ayér, por la tarde subieron á cuarteles, ataviadas, con sus tipicos trajes, las sacristanas de la Festa del garrofé, repartiendo el clásico panoli entre distinguidas familias que se alojan en los pabellones y bailando la jota a los sones de la gaita y del tamboril.

*El Tiempo*, 577 (9-10-1911) p. 1-2.

i *dolçaina*, en textos col·loquials escrits en català:

Este matí, al sentí la dólsaina, m'ha preguntat: –¿Qué ya passen les cucaferes? –No, això es la capta.

*El Restaurador*, 346 (4-9-1909), p. 2.

i fins i tot trobem l'ús de *dolçainer* i *gaita* en el mateix text:

ha salido el bando anunciador de las fiestas de Nuestra Señora de la Cinta, recorriendo las calles de costumbre, figurando en el mismo gaitas y tamboriles, gigantes, cabezudos, tarascas, (...) Ha llamado la atención un dulzainero que nos dicen es de Tales que se ha lucido tocando la gaita como pocas veces hemos visto.

*Correo de Tortosa*, 2332 (6-9-1930) p. 2.

El mateix Moreira, de vegades, torna a utilitzar *gaita*:

Le preguntaron a un sabio ¿La Jota de quién es hija? – de un guitarrico baturro y una gaita tortosina.

*Canciones que al aire van... Heraldo de Tortosa*, 1827 (23-4-1930), p. 3.

## Annex 2. Irrupció dels balls de saló al segle XIX

Los abres eren los matexos de fa vint anys: les matexes branques desgaltixades, los matexos troncots retorçuts, les mateixes llúpies de pells resseques a l'arrancament de la soca; pero'ls pagesos, los escarradors y les plegadores ;cóm havien cambiat!...

(...) bax de les auliveres fargues aont hi han ressonat tantes vegades del airoses notes de la «jota» típica tortosina, hi hay sentit com una profanació, com un sacrilegi artístich y moral, los aires pestilents d'un vals carrincló, quan d'aquelles boques pagesívoles, a les que'ls escau tant bé'l cantar antich en que en versos, moltes vegades péssims, s'espresen tots los amors, totes les ilusións, totes les esperances més hermoses de la joventut, quan d'aquelles boques hi hay sentit surtir l'antipátich Se-ra-fi-na, que porta carretades de pols de carrer en cada una de les seues sílabes, y troços de zarzueles modernes y de couplets que duen cabaçades de porquería a cada lletra.

«Del camp». Anònim. *El Radical*, 71 (20-1-1912), p. 2-3.

¿No estamos viendo que a medida que el pueblo va apartándose de su jota y de sus cantos y sus bailes y se acerca a las ponzoñosas aguas del zarzuelerismo corriente y moliente, va olvidando lo Bueno, perdiendo en inocencia y salud y ganando en viciós y puercas costumbres?

Mordente (1912: IX)

¿Por qué dejaron perder—si no en absoluto, no esta lejano el día en que tal suceda—las bellas tocatas, al son de las cuales nuestras garridas paisanas y apuestos coterráneos derramaban garbó y sal y eran la delicia de los que contemplaban como en las airosas mudanzas de la tortosina jota, como en las picarescas figuras del Ball del punxonet o como en las ligeras y alocadas piruetas del Bolero? ¿En dónde sepultaron las majestuosas y solemnes melodias del Cap del Ball?

Mordente (1912: VII)

Aquests tres fragments, dos d'ells de Moreira, escrits quatre anys després d'aquest cançoner, expressen l'angoixa d'un sector de la població tortosina per la pèrdua d'identitat i el canvi de costums que representava el progressiu abandonament dels repertoris de cançó i ball tradicional en favor d'altres, impulsats pels nous mitjans de comunicació de masses. Aquests últims difonen arreu les cançons i cuplés dels repertoris sarsuelístics de moda en els grans teatres de Barcelona i Madrid, democratitzen els balls noucentistes de societat victoriana i fan possible que n'arriben de nous, fins i tot de l'altra banda de l'Atlàntic. Sempre, això sí, que es dispose d'una pianola o un gramòfon, o com és en el cas de Tortosa, d'un pianista, d'un grup de cambra, o d'una banda o orquestra de música.

Fem cinc cèntims d'alguns dels balls que van irrompre a final de segle XIX, desplaçant els locals que havien mantingut fins llavors els gremis.

#### A. Balls de societat victoriana (*xotis, polca, masurca*)

Els estàndards d'elegància de l'alta societat europea del segle XIX i principis del XX estaven condicionats per les pràctiques de l'anomenada societat victoriana (1837-1901), les quals fins i tot es veien reflectides en manuals. Aquesta, a la vegada, s'emmirallava en les pràctiques socials de les monarquies centroeuropees. En els balls de societat del segle XIX es ballaven danses grupals on l'únic contacte físic consistia en donar-se les mans ocasionalment (com la Gran Marxa, el Cotillion i la Quadrilla) però a partir de mitjan segle es comencen a incorporar balls en què les parelles s'entrellacen. Aquests nous balls (entre els quals hi havia el *Scottische*, la polca i la masurca), commocionen l'alta societat a causa de la proximitat corporal de les parelles, als girs vertiginosos que es realitzaven i al fet d'enllaçar-se amb la parella. Molts consideraven aquests balls com representatius de la sensualitat de les classes populars, però no propis de les classes altes. Tot i això, aquestes danses centroeuropees es van acabant imposant i representant l'ideal d'elegància.

A Tortosa, en un primer moment, aquests repertoris de balls de saló són interpretats per les bandes i orquestres locals i també al piano. Com a mostra de l'auge d'aquest repertori, trobem que el 1886, quan es fusionen el Círculo i Casino de Tortosa en Casino de Tortosa,<sup>186</sup> es construeix un saló de ball al seu local social del carrer Montcada.<sup>187</sup>

Al finals de segle, els repertoris de balls de saló es popularitzen gràcies als «organillos callejeros» que comencen a fer-se populars per tota la península.<sup>188</sup> Com a mostra de l'interès puixant per aquest repertori a Tortosa, trobem que el 1902 es constitueix una societat de ball denominada «La Carmen» i es convida a formar-ne part a tots els jòvens «de bon humor» que vulguen fer balls els dies festius als salons de la casa (abans Cafè dels Mossos), al carrer Mercaders, núm. 4.

---

186 Manuel María de Córdova va ser-ne elegit president. Veg. *La Verdad* (12-2-1886).

187 Cedit pel Marqués de Alos. Veg. Bayenni (1960: 895).

188 La difusió dels orguenets a Espanya s'inicia el 1890 quan Luis Apruzzese, per consell de Tomàs Bretón, s'estableix a Madrid i n'obri un taller de reparació i construcció.



A partir de la segona dècada del segle xx la difusió i popularització de música de ball va augmentar ara gràcies a la venda de gramòfons.<sup>189</sup>

La música de ball va canviar d'espais i temps: va sortir del carrer i de l'espai de la festa que s'activava en moments puntuals i va entrar en les cases i botigues fent que fos possible escoltar-la a tota hora. Amb l'arribada de les ràdios a vàlvules als anys 30, els repertoris de ball es van internacionalitzar.

Les primeres referències a la interpretació a Tortosa de xotis, polques i masurques són les següents: el xotis, el 1878, quan una orquestra interpreta en el ball del teatre un arranjament d'un *schotis* per a piano compostat pel músic local Manuel Tallada;<sup>190</sup> la polca, l'any 1881, amb l'obra *Los Krumirs*, del compositor tortosí Ibo Gotós, estrenada al teatre Prado Catalán, de Barcelona, per les músiques d'artilleria i enginyers, i distribuïda a Tortosa (al «Depósito de Música» de José Claudio Pérez. Plaça de la Constitució, núm. 14.) en versió per a piano; i finalment, el 1885 ja s'interpreten a Tortosa masurques compostades per autors catalans.<sup>191</sup>

#### B. Balls moderns provinents d'Amèrica (*kake-vaik*)

És un ball per parelles, però aquestes no s'entrellacen. Es posa de moda als Estats Units d'Amèrica a la dècada de 1890 i arriba a Europa la dècada de 1900. Consistia en una sèrie de salts i giravoltes frenètics que s'alternaven amb lentes desfilades en què els ballarins, sempre per parelles, caminaven solemnement.

La primera referència al *Cake-walk* (o *cakewalk*) a Tortosa, que és denominat *baile del bizcocho*, la trobem el 1903,<sup>192</sup> tot i que fa referència a una publicació en un altre diari no local.

---

<sup>189</sup> El 1909 l'únic distribuïdor conegut per a aquesta zona era Jose M. Pauli, que tenia la seua botiga al carrer Montcada, de Tortosa. Tot i que la denominació més comú és *gramola* (la qual prové d'un model de l'època que s'anomenava així), popularment també se les coneixia com a «máquinas parlantes» perquè moltes tenien una xapa que duia aquest lema. Nombrosos anuncis a la premsa comarcal anunciaven els dos models principals: el de botzina i el de moble.

<sup>190</sup> Veg. *El Correo de las Familias* (16-10-1881), p. 4.

<sup>191</sup> Veg. *La Verdad* (13-5-1885), p. 3.

<sup>192</sup> Veg. *La Verdad* (14-2-1903).

*C. Balls reconvertits en danses de saló: ball de saló de quadre (rigodon)*

Dansa grupal en la qual les parelles no s'entrellacen. A Catalunya era encara practicada la darrera dècada del segle XIX una dansa de saló amb el nom de *rigodon*, la qual en realitat era el ball de quadros anomenat *Quadrilla*.<sup>193</sup>

Tenim constància d'un rigodon per a cor compostat l'any 1894 per l'autor local Ramon Bertomeu, membre de la coral La Tortosina.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Pujol i Amades (1936: 408).

<sup>194</sup> *La Verdad* (20-10-1894), p. 2.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan (1927). «Memòria de les missions de recerca de música instrumental i cançons realitzades per Joan Tomàs i Joan Amades a diversos indrets del 13 de febrer al 29 de maig de 1927 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», dins *Massot* (1998: 85-171).
- (1934). «Els Sants en el Refranyer». *Bolletí del diccionari de la llengua catalana* (Palma de Mallorca), 16, p. 39-49.
- (1980). *El folklore de Catalunya, 3. Costums i creences*. 2a ed. Barcelona: Selecta.
- (1982). *El folklore de Catalunya, 2. Cançoner*. 3a ed. Barcelona: Selecta.
- (1983). *Costumari català. El curs de l'any*. 2a ed. Barcelona: Salvat-Edicions 62. 5 v.
- ALIERN PONS, Francesca (1995). «Cançons de ronda, de tavernes i del camp», *Xerta. Recull popular*. Roquetes: Impremta i Litografia Monllau, p. 239-258.
- ARAGONÉS SALVAT, Albert (coord.); BORRÀS COMES, Joan Manel; BUJ ALFARA, Àngela; CASTELLÀ ESPUNY, Carles M.; IZQUIERDO SALOM, Tere; RIBERA BARON, Maria Josepa (2010). *Joan Amades i les Terres de l'Ebre*. [Tortosa]: Servei Educatiu Baix Ebre, Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya. [En línia:] <[http://www.xtec.cat/crp-baixebre/JOAN\\_AMADES\\_I\\_LES\\_TE/index.html](http://www.xtec.cat/crp-baixebre/JOAN_AMADES_I_LES_TE/index.html)>.
- ARDÈVOL, Maria Jesús. (2003). «Les festes de Sant Blai a la Fatarella». *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta* (Batea), 37, p. 27-29.

- BARCELÓ MAYRATA, Jaume (1993). *Cançons i jocs populars de les Illes Balears*. Palma: Centre d'Estudis de l'Esplai.
- BAYERRI BERTOMEU, Enrique (1960). *Historia de Tortosa y su comarca*. Vol. VIII. Tortosa: Impr. Moderna de Algueró y Baiges.
- (1936-1979). *Refraner català de la comarca de Tortosa*. Tortosa: Editorial «La Gràfica», 1936 (vol. 1); Tortosa: Coop. Gràfica Dertosense, 1979 (vol. 2-4). 4 v. Ed. facsímil, Centre de Lectura de les Terres de l'Ebre, Tortosa, 1999.
- BELLÉS SABATER, Salvador (2008). «José García Gómez. Músico, compositor y maestro director. Autor del “Rotllo i Canya” y de un cancionero popular», *Hombres y mujeres de Castellón*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, p. 124-126. [En línia:] <<http://www3.uji.es/~belles/Salvador%20Belles/Seres%20Humanos%20de%20Castell%F3n/Jos%20Garc%20EDa%20G%F3mez.pdf>>.
- BELTRAN, Andreu (2009). «Literatura popular de l'Alt Maestrat». *Bloc d'Andreu Beltran* (4-1-2009). [En línia:] <<http://andreubeltran.blogspot.com.es/2009/01/literatura-popular-de-lalt-maestrat.html>>.
- BERTOMEU ROMERO, José María (2005). *Orfeó Tortosí. 100 anys d'història*. [Tortosa: Orfeó Tortosí]. 2 v.
- BORAU, Lluís; FRANCINO, Glòria (1997). *Bllat colrat. Literatura popular catalana de la Ribagorça, la Llitera i el Baix Cinca*. 2. *Cançoner*. Calaceit: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institut d'Estudis del Baix Cinca, Institut d'Estudis Ilerdencs, Diputació General d'Aragó.
- BORAU, Lluís; SANCHO, Carles (ed.) (1996). *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa*. 2. *Cançoner*. Calaceit: Instituto de estudios Turolenses, Associació Cultural del Matarranya, Carrutxa.
- CANPOP. *Cançoner popular valencià*. Departament Filologia Catalana, Universitat d'Alacant. [En línia:] <<http://www.canpop.org/index.php>>.

- CARRÉGALO SANCHO, Josep A. (2007). *Mont-Roig. El patrimoni immaterial (la literatura oral)*. Calaceit: Associació Cultural del Matarranya.
- CASANOVA, Baltasar (1996). *Des de les «Quatre Carreteres». Una aproximació al folklore i la parla del Delta de l'Ebre*. Deltebre: Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Deltebre.
- CASTELLANOS, Eva; MARTÍ, Cinta; QUERALT, Carme; SALVADÓ, Roc; VIDAL, Joan (2009). *Els cantadors de jota improvisada del Baix Ebre i el Montsià. Memòria final*. V convocatòria d'ajuts per a Projectes d'Investigació o de Difusió Cultural de l'Institut Ramon Muntaner. Inèdit.
- (2011). «La jota cantada improvisada a les Terres de l'Ebre». *Caramella. Revista de música i cultura popular* (Prats del Lluçanès), 24 (gener-juny), p. 4-7.
- CID I CATALÀ, Josep. (1987-1991). «Corrandes de l'Ebre» (1-4), *Miscel·lània del Centre d'Estudis Comarcal de la Ribera d'Ebre* (Flix), 5 (1987), p. 52-66; 6 (1988), pàg. 53-63; 7 (1989), pàg. 59-68; 8 (1991), pàg. 73-96.
- COCK, Henrique (1876). *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid: Aribau.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan (ed.) (2008). *El seguici festiu de Tortosa. Músiques per a dolçaina i percussió*. Barcelona: DINSIC, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.
- (2013). «Ministrers i joglars a la Catalunya Nova (Segles XIV-XVII)». *Revista Catalana de Musicologia*, 6, p. 11-29.
- DCVB: Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca, 1926-1968. 10 v.
- DIEC: Institut d'Estudis Catalans. *Diccionari de la llengua catalana*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, Enciclopèdia Catalana, 2007.

- Dites, cobles i rondalles*. Tortosa: Servei Local de Català, Coop. Gràfica Dertosense, 1992, 2a ed. 1994.
- FERRÉ, Gabriel; REBÉS, Salvador; RUIZ, Isabel (ed.) (1988). *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant*. Barcelona: Alta Fulla; Reus: Centre de Lectura de Reus.
- FERRER BURGUÉS, Rafael (1992). *Literatura oral de la Fresneda (Matarranya)*. Calaceit: Ajuntament de la Fresneda, Associació Cultural del Matarranya.
- FMT = *Fons de Música Tradicional*. Barcelona: Institució Milà i Fontanals (CSIC-IMF), 2013-2015. [En línia:] <<http://musicatradicional.eu/ca/home>>.
- GIMENO BETÍ, Lluís (1998). *De lexicografia valenciana. (Estudi del «Vocabulari del Maestrat» de Joaquim Garcia Girona)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GIMENO ESTORNELL, Enric; GIMENO VIDAL, Dolores (1998). *La cançó popular en la primera meitat del segle xx a Vila-real. Recopilació, transcripció i anàlisi de la vida i costums del poble reflectits en les lletres de les cançons*. Vila-real: Ajuntament de Vila-real.
- GUARDIOLA I SAVALL, María Isabel; BELTRAN I CALVO, Vicent (2005). *Bollulla la Caramulla. Cultura popular i llengua d'un poble de La Marina*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert».
- INZENGA, José (1888). *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.
- JUST, Joan; ROMA, Josep (1927). «Memòria de la missió de recerca de cançons populars realitzada per Joan Just i Josep Roma per terres de Castelló de l'11 de juliol al 1er de setembre de 1927 per comanda de l'Obra del "Cançoner Popular de Catalunya"», dins Massot (1998: 11-83).

- LAMBEA, Mariano. (1999). «Teoría y práctica del Compasillo y de la proporción menor». *Separata de la Revista de Musicología*, vol. 22, núm. 1 (Junio).
- LEKUONA ETXABEGUREN, Manuel de (1930) «I. Cantares populares». *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore* (Vitoria-Gasteiz), 10, p. 35-95.
- LLEIXÀ I TAL, Carme (1994). «Com més veïns... (Estudi dels penjaments i blasmes populars que els pobles de Sant Jaume d'Enveja, Mas de Barberans i Ulldecona dediquen als pobles veïns)». *Ràils* (Ulldecona), 4 (tardor), p. 82-94.
- (1996). «Cançons burlesques, penjaments i renoms col·lectius a la comarca del Montsià». *Societat d'Onomàstica. Butlletí Interior* (Barcelona), 66, p. 21-37.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (ed.) (1996). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VI. Memòries de missions de recerca per...* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (ed.) (1998). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VIII. Memòries de missions de recerca per Joan Just-Josep Romà; Joan Amades; Baltasar Samper*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (ed.) (2009). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XIX. Memòries de recerca a la Casa de la Caritat de Barcelona per Joan Tomàs*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MINGUET ITARTE, M. Joana (1992). «Lon», dins *Dites, cobles i rondalles*. Tortosa: Servei Local de Català, Coop. Gràfica Dertosense, p. 103-130.
- (1996). *Allà baix a l'era. Recull de Jocs i Cançons*. 3a ed. Ulldecona: Centre Cultural i Recreatiu, 1992.

- MONLLEÓ RIUS, Marta (2009). *Cançons de tradició oral de la Terra Alta*. Treball de recerca de batxillerat tutoritzat per Marc Pepiol. [En línia:] <<http://hdl.handle.net/2072/216789>>.
- MONTAGUT RODRÍGUEZ, Lluís (1996). *Els gegants de Tortosa. Història, llegenda i altres comentaris*. Tortosa: Coop. Gràfica Dertosense.
- MORÁN BARDÓN, César (1924). *Poesía popular salmantina (folklore)*. Salamanca: Establecimiento tipográfico de Calatrava.
- MORDENTE, J. (1912). «Música y músicos», I: *El Restaurador*, 1202 (1-8-1912), p. 1; II: 1208 (8-8-1912), p. 1; III: 1213 (14-8-1912), p. 1; IV: 1218 (21-8-1912), p. 1; V: 1226 (30-8-1912), p. 1; VI: 1231 (5-9-1912), p. 1; VII: 1237 (12-9-1912), p. 1; VIII: 1243 (19-9-1912), p. 1; IX: 1249 (26-9-1912), p. 1. [Sèrie d'articles de Joan Moreira signats amb el pseudònim J. Mordente.]
- MOREIRA RAMOS, Joan (1934). *Del folklore tortosí: costums, ballets, pregaries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa*. Tortosa: Impremta Querol.
- LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de (1924). *Esfoyaza de cantares asturianos recogidos directamente de boca del pueblo*. Oviedo: Imprenta «El Carbayón».
- MASSIP BONET, J. Francesc (1981a). «Notes de teatre a Tortosa. La processó del Corpus». *Ebre Informes*, 176 (19-6-1981), p. 2.
- (1981b). «Notes de teatre a Tortosa. L'espectacle medieval». *Ebre Informes*, 177 (26-6-1981), p. 2.
- (1981c). «Notes de teatre a Tortosa. Els gegants». *Ebre Informes*, 180 (16-7-1981), p. 2.
- (1992). «La iconografia de la festa popular. La Procesi3n del Corpus en el Archivo Hist3rico de Tortosa». *Narria. Estudios de artes y costumbres Populares* (Madrid), 57-58, p. 40-43.



- MEDINA CANDEL, Josep-Ignasi (2010). *Les cançons dels nostres avis*. Roquetes: Escola Marcel·lí Domingo.
- MENASANCH I MARTÍ, Núria (2014). *La Tortosa antiga a través dels ulls d'infantesa de Francesc Mestre i Noè*. Tortosa: Coop. Gràfica Der-tosense.
- NICOLAU GARCÍA, Vicente (2005). *La Panderola*. Proyecto de investigación tutorizado por Pilar Escuder Mollón. Castelló: Universitat Jaume I. [En línia:] <<http://www.mayores.uji.es/proyectos/proyectos2005/panderola.pdf>>.
- ORIOI CARAZO, Carme (2002). *Introducció a l'etnopoètica*. Tarragona: Cosetània.
- PALOMAR, Salvador; REBÉS, Salvador (1990). *Rasquera, cançons de la tradició oral*. 2a ed. Reus: Centre de Documentació sobre Cultura Popular, Carrutxa.
- PEDRELL, Felipe (1901). *Emporio científico é histórico de Organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili.
- . (1909). *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folklore musical*. «Tema alegre». Barcelona: Llibreria P. Ollendorf.
- . (1922). *Cancionero musical popular espanyol*. Valls: Castells. 4 v.
- PEDROSA, Jose Manuel (1997). «Un aguinaldo de Los Mandamientos divinos tradicional en Liébana (Cantabria) y unas Coplas del Nacimiento (1604) de Francisco de Velasco». *Criticón* (Toulouse), 71, p. 53–64.
- PELLINSKI, Ramón (1997). *Presencia del pasado en un cancionero Castellonense: un reestudio musicológico*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Diputació de Castelló.
- PELLISA, Joan (2008). «La gaita: breu visió organològica i reflexions sobre la seua recuperació». *Gaiteros de Aragón, Revista de Música y*

- Cultura Popular de la Asociación de Gaiteros de Aragón (Zaragoza)*, 26 (hivern), 15-20.
- PIÑERO SUBIRANA, Jordi (2007). «El Roser: un culte ric i divers d'arrels ancestrals», dins *El retaule del Roser de Salelles. Sant Salvador de Guardiola (Bages)*. Quaderns d'Estudi. Museu Comarcal de Manresa, 2. Manresa: Associació per al Museu Comarcal de Manresa, p. 31-42.
- PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim M. (1990). *La parròquia rural a Catalunya (segles XVIII-XIX, bisbat de Girona)*. Tesi doctoral dirigida per Emili Giralte i Raventós. Barcelona: Universitat de Barcelona. [En línia:] <<http://hdl.handle.net/2445/35543>>.
- PUJOL, Francesc (1935). «Bibliografia». *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 376 (abril), p. 181-187.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan (1936). *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, 1. *Dansa*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.
- QUERALT TOMÀS, M. Carme (2009). «La dolçaina: estudis i reculls dels cronistes, etnòlegs, folkloristes i músics catalans del tombant dels segles XIX i XX», *Recerca*, 13, p. 149-176.
- QUEROL I BELTRAN, M. Joana (1992). «Recull», dins *Dites, cobles i rondalles*. Tortosa: Servei Local de Català, Coop. Gràfica Dertosenca, p. 237-258.
- QUEROL COLL, Enric (2004). *Cultura literaria en Tortosa (siglos XVI y XVII)*. Tesi dirigida per Josep Solervicens. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. [En línia:] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4870>>.
- QUICO EL CÉLIO, EL NOI I EL MUT DE FERRERIES (1995). *Es cantava i es canta*. Barcelona: Tram. CD-ROM
- (1996). *Si no fos*. Barcelona: Tram. CD-ROM

- (1998). *Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries*. 2a ed. Barcelona: Columna-Tresmall.
- amb Pep Gimeno «Botifarra» (2011). *La barraca*. Barcelona: DiscMedi. CD-ROM
- QUINTANA, Artur (ed.) (1995). *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa. 1. Narrativa i teatre*. Calaceit: Instituto de Estudios Turolenses, Associació Cultural del Matarranya, Carrutxa.
- REDÓ VIDAL, Ramon (1997). *Cançons i costums de Vinaròs*. Vinaròs: Antinea.
- (2000). *Cançons i costums de Vinaròs. Segona part*. Vinaròs: Antinea.
- RETA JANÁRIZ, Alfonso (1980). «Algunos romances y canciones tradicionales en Navarra». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 34, p. 71-88.
- RIPOLLÉS MANSILLA, Antoni F. (2004). *Vicent Garcia Julbe: estudi i catalogació de la seua obra*. Vinaròs: Ajuntament de Vinaròs.
- RIBÉS, Francesc (1992). *Cantares populares de la provincia de Castellón*. Castelló de la Plana: Ayer y Hoy, 1902. Publicat parcialment a MÉSSEGUER, Lluís (ed.). *Antologia d'escriptors castellanencs. Les lletres de Castelló de la Plana i les comarques valencianes del nord en les primeres dècades del segle XX*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 1992. [En línia:] <[http://normesdecastello.com/phoca-download/textos/n32\\_escritors\\_castellanencs.pdf](http://normesdecastello.com/phoca-download/textos/n32_escritors_castellanencs.pdf)>.
- ROMEU FIGUERAS, José; TOMÀS, Juan; CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (ed.) (1987). *Cancionero popular de la Rioja. Materiales recogidos per Bonifacio Gil García*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gobierno de la Rioja.
- SÀNCHEZ, Rosa (1992). «Cobles, rondalles i jocs», dins *Dites, cobles i rondalles*. Tortosa: Servei Local de Català, Coop. Gràfica Dertosenense, p. 9-24.

- SANCHIS GUARNER, Manuel (1936). «Locucions tòpiques valencianes. (Continuació)». *Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana* (Palma de Mallorca), tom XVIII, 3 (maig-juny), p. 83-100.
- SANCHO I ESTELLER, Joan-Josep (1992). «Recull de refranys i dites, cobles i cançons populars, rondalles i llegendes, sentits a les comarques del Montsià, Baix Ebre i Baix Maestrat», dins *Dites, cobles i rondalles*. Tortosa: Servei Local de Català, Coop. Gràfica Dertosen-se, p. 29-101.
- TOMÀS, Joan; AMADES, Joan (1927). Transcripcions de les peces 178 a 215, recollides del gaiter Joan Blanch Gelabert (lo Xato) el 1-5-1927 a Aldover en la missió de recerca de música instrumental i cançons realitzada a diversos indrets entre el 13 de febrer i el 29 de maig de 1927 per a l'Obra del Cançonero Popular de Catalunya, conservades a l'Arxiu de l'Obra del Cançonero Popular de Catalunya, carpeta B-123 titulada *Missions de recerca de tonades instrumentals. Amades-Tomàs - 1927-28-29. Gràfics de danses*, pertanyent a la col·lecció de Barcelona (sèrie B) conservada a Montserrat.
- TORRES GARCÍA, Leopoldo (1986). «La albada». *Revista de Folklore* (Valladolid), 71, p. 174-178.
- VALLEJO CISNEROS, Antonio (1992). «El canto de “los dómine” en la celebración de los Judas churriegos». *Revista de Musicología* (Madrid), vol. 15, núm. 1 (Enero-Junio), p. 47-53.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1981). «Anotaciones históricas sobre el albugue». *Revista de Folklore* (Valladolid), 4, p. 21-27.
- VERGÉS PAULÍ, Ramon (1909). *Espurnes de la llar. Costums i tradicions tortosines*. Volum 1. Tortosa: Imprenta Querol. Ed. facsímil, Tortosa: Coop. Gràfica Dertosen-se, 1991, 2 v.
- VIDAL ARASA, Joan (2012). «Felip Pedrell i el folklore musical ebrenç». *beCEroLes. Lletres de llengua i literatura* (Alcanar), 5, p. 27-57.
- ZULAICA ARREGUI, José Gonzalo de (1936). «Notas de folklore vasco. Acerca de una leyenda vasca (Monografía)». *Yakintza. Revista de Cultura Vasca* (Donostia-San Sebastián), 19 (enero-febrero), p. 58-65.

# ÍNDIX

PREFACI.....	9
PRÒLEG.....	11
LO ROSARI EN MÚSICA .....	13
AGRAÏMENTS.....	17
INTRODUCCIÓ .....	19
Joan Moreira: els primers trenta anys (1878-1908).....	21
Els Jocs Florals de 1908 .....	25
RECULL DE CANÇONS .....	29
Les parts del cançoner .....	32
Els comentaris de l'autor.....	35
Criteris en la transcripció musical.....	36
La relació del text i la música.....	43
Quadre tipològic .....	46
Criteris en la transcripció dels textos.....	52
Principals fonts musicals per a l'anàlisi comparativa .....	55
QUAN LO PARE NO TÉ PA... ..	57
N.º 1 «Tio Pep» .....	59
N.º 2 «Cançó dels quintos».....	62
N.º 3 «Dómine».....	66
N.º 4 «Salada, morena, ¡olé!».....	70
N.º 5 «Xumbalata» .....	72
N.º 6 «Lará-lará».....	76
N.º 7 «Carretera avall se'n va».....	82
N.º 8 «Un, dos, tres, quatre, cinc, sis» .....	86
N.º 9 «Que toma lo que traí» .....	88
N.º 10 «Que sí, que no, que ¡ay!» .....	90

CANÇONS DE PLEGADORES .....	92
N.º 11 .....	92
N.º 12 .....	94
N.º 13 .....	95
N.º 14 .....	97
N.º 15 .....	98
N.º 16 .....	100
ESTRIBILLOS .....	102
N.º 17 .....	102
N.º 18 .....	103
N.º 19 .....	105
N.º 20 .....	106
N.º 21 .....	108
N.º 22 .....	110
N.º 23 .....	112
CANÇONS DE TREBALL .....	113
N.º 24 «Cançó dels picamoles» .....	113
N.º 25 «Cançó del llaurá» .....	115
N.º 26 «Cançó del segá» .....	118
N.º 27 «Cançó del batre» .....	121
GOIJOS .....	124
N.º 28 Tonada general de goijos .....	124
N.º 29 «Goijos de les Ànimes i del Sant Nom de Jesús» .....	128
N.º 30 «Goigs de San Mauro» .....	131
N.º 31 «Goigs de San Francisco de Paula» .....	138
N.º 32 «Madre del divino amor» .....	142
LA FESTA AL CARRER .....	144
N.º 33 Aubades .....	144
N.º 34 Anramada .....	150
N.º 35 «La Tarana» .....	157

LO ROSARI EN MÚSICA.....	161
N.º 36 Variacions dels misteris, estribillo, avemaria i salve.....	161
GAITA.....	185
N.º 37 Acompanyament dels jagants.....	185
N.º 38 Acompanyament del sant patró del carré, en la processó que se li fa lo dia de la festa, anant a missa.....	195
N.º 39 La volta del ball.....	201
N.º 40 Cap de ball.....	204
N.º 41 Ball de paigés.....	207
N.º 42 Ball del punxonet.....	212
N.º 43 «Lo Bolero».....	219
PROU.....	223
ANNEXOS.....	227
Annex 1. Gaites i gaiters, dolçaines i dolçainers.....	227
Annex 2. Irrupció dels balls de saló al segle XIX.....	231
BIBLIOGRAFIA.....	235

L'any 1908 se celebren a Tortosa els Jocs Florals en el marc de les festes de la Cinta. Un dels premis d'aquest certamen és el premi ofert per Felip Pedrell al *millor recull de cançons y toques populars d'aquesta regió* consistent en una agulla d'or en forma de lira. El treball premiat, presentat amb el lema *Cuan lo pare no té pá...*, és obra del músic, folklorista i escriptor Joan Moreira i Ramos (Lleida, 1878 - Tortosa, 1951), fundador i director de l'Orfeó Tortosí i de l'Orfeó Montsià, i autor *Del folklore tortosí* (1934) i *Del bon humor tortosí* (2012).

D'aquest recull no es tenen notícies fins l'any 2013, quan en el curs de l'inventari de l'obra de Joan Moreira, Joan Vidal i Albert Aragonés en localitzen un manuscrit entre els materials conservats per la família Murall-Moreira.

Es tracta d'un recull de 43 cançons i toques populars, amb lletra i música, i en alguns casos acompanyades de breus comentaris, degudament transcrits i comentats pels autors d'aquesta edició, que es pot considerar el cançoner popular de les Terres de l'Ebre més antic conservat fins avui.



URV | CAMPUS EXTENS  
Antena Cultural  
Tortosa



UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI



Campus  
Terres de l'Ebre



Ajuntament  
de Tortosa



Diputació Tarragona